MASARYKOVA UNIVERZITA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

INFORMAČNÍ HODNOTA BELETRIE: KONCEPTUÁLNÍ MODEL PRO POPIS BELETRIE V INFORMAČNÍCH SYSTÉMECH

Diplomová práce

JAN VOKŘÁL

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Stodola, PhD

Obor Informační studia a knihovnictví

Brno 2021

MUNI
ARTS

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury. Současně dávám svolení k tomu, aby elektronická verze této práce byla zpřístupněna přes informační systém Masarykovy univerzity.

V Brně dne……

Jan Vokřál

Rád bych poděkoval doktoru Jiřímu Stodolovi za precizní řízení mé práce. Děkuji Vám nejen za prvotní impuls k napsání tohoto textu, ale též za pečlivé, ochotné a přínosné vedení. Vaše pojetí informace mi bylo onou pověstnou skálou, na níž jsem mohl stavět své bádání. Byl jste mi skvělým učitelem a průvodcem.

Také bych rád poděkoval ostatním pedagogům na KISKu, jejichž předměty mě během předchozích pěti let obohacovaly, a kteří také nemalým dílem přispěli k tomu, kým jsem a co jsem napsal.

V neposlední řadě bych také vyjádřil slova poděkování mé nebližší rodině, bez jejíž podpory bych jen stěží mohl věnovat tolik času sepisování této práce.

A nakonec bych rád poděkoval své přítelkyni Monice, jež mi byla největší oporou a vždy mi připomněla, že kromě rozumování je tu také bytí. Děkuji.

Bibliografický záznam

VOKŘÁL, Jan. *Informační hodnota beletrie: Konceptuální model pro popis beletrie v informačních systémech.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, Katedra informačních studií a knihovnictví, 2021, 259 s. Vedoucí diplomové práce PhDr. Jiří Stodola, PhD.

Anotace

Diplomová práce se zabývá problematikou umělecké literatury jakožto zdroje informací. V teoretické části práce je vymezeno pojetí informace a z toho plynoucí filosofické východisko. Následně se přistupuje k definici umělecké literatury a beletrie. Beletrie je pojímána jako druh umělecké literatury a je definována jako epická umělecká literatura. Umělecká literatura je vymezena převažující estetickou funkcí a fikční referencí. Problematika fikční reference je vysvětlena v kapitole věnující se teorii fikčních světů Lubomíra Doležala. V navazující kapitole je argumentováno ve prospěch beletrie jako informačního zdroje. Problém fikční reference je osvětlen v rámci Aristotelova pojmu mimésis. Získávání informací z beletrie je patrně činností dějící se na pozadí estetického prožitku. Beletrie má svoji nenahraditelnou roli při poznání, a proto je v praktické části navržen konceptuální model pro analytický popis aboutness fikčních světů beletrie. Klíčovou rolí knihovny je zprostředkovat informace a metadatově obohacený knižní katalog může sloužit jako místo, kam se čtenář vydá hledat další čtenářský zážitek. Navržený konceptuální model poskytuje metadatovou základnu, kterou by bylo vhodné dále rozpracovávat.

Klíčová slova

*Informační hodnota *Beletrie *Teorie fikčních světů *Knihovnické ontologie *Konceptuální modelování *Umění a poznání

Annotation

The diploma thesis deals with the issue of art literature as a source of information. In the theoretical part of the thesis the concept of information and the resulting philosophical basis is delimited. Subsequently, the definition of art literature and fiction is approached. Fiction is conceived as a kind of art literature and is defined as epic art literature. Art literature is defined by the predominant aesthetic function and the fictional reference. The issue of fictional reference is explained in the chapter devoted to the Dolezal's theory of fictional worlds. In the following chapter fiction is argued to be the source of information. The problem of the fictional reference is illuminated within Aristotle's notion of mimesis. Obtaining information from fiction is probably the activity behind-the-scenes of the aesthetic experience. Fiction has an irreplaceable role for cognition, and therefore in the practical part the conceptual model for an analytical description of aboutness of the fictional worlds of fiction is proposed. The key role of a library is to mediate information and a metadata-enriched book catalogue can serve as a place for the reader to set out in search of another reading experience. The proposed conceptual model provides the metadata basis that should be further developed.

Keywords

*Information value *Fiction *Theory of fiction worlds *Library ontologies *Conceptual modelling *Art and knowledge

Obsah

1 Úvod 9

2 Informace a výchozí pozice 12

2.1 Úvodní slovo 12

2.2 Pojem informace v historické perspektivě 13

2.3 Kritický realismus jako výchozí pozice 20

2.4 Jiří Stodola a definice informace 22

2.5 Shrnutí druhé kapitoly 27

3 Beletrie jako estetický znak a fikční svět v naraci 30

3.1 Úvodní slovo 30

3.2 K povaze definice 32

3.3 Pojem dokumentu jako nosiče sociokulturní informace 34

3.4 Umělecká literatura a literatura věcná jako problém fiktivního a faktuálního narativu 37

3.5 Imaginace 44

3.6 Funkce literatury Romana Jakobsona a Mukařovského pojetí estetické funkce 49

3.7 Definice umělecké literatury 57

3.8 Shrnutí třetí kapitoly 60

4 Teorie fikčních světů 62

4.1 Úvodní slovo 62

4.2 Možné světy 63

4.3 Dvě námitky 67

4.4 Možné světy logiky a fikční světy literatury 71

4.5 Fikční světy Lubomíra Doležala 76

4.6 Extense a intense fikčních světů 83

4.7 Funkce ověření a nasycení 86

4.8 Literární transdukce 91

4.9 Shrnutí čtvrté kapitoly 94
5 Hodnota beletrie pro poznání 95
5.1 Úvodní slovo 95
5.2 Mimésis u Platóna a Aristotela a jejich následovníci 99
5.3 Kritická mimésis a teorie fikčních světů 108
5.4 Umění, pravda a brak 113
5.5 Informační hodnota beletrie z pohledu informační vědy 119
5.6 Shrnutí páté kapitoly 123
6 Beletrie, knihovna a společnost 124
6.1 Úvodní slovo 124
6.2 Zpátky k Pěti knihovnickým zákonům 127
6.3 Dvě kultury, digital humanities a informační věda a knihovnictví 133
6.4 Současný stav knihovnické organizace beletrie 137
6.5 Knihovnické ontologie 158
6.6 Shrnutí šesté kapitoly a teoretické části práce 161
7 Metodologie 166
7.1 Čeho chceme dosáhnout? 166
7.2 Co je fasetově analytický postup? 169
7.3 Co je pojmové modelování? 172
7.4 Co je ontologie v oboru LIS? 174
8 Výsledky modelování 176
8.1 Harmonizace faset KOS a poznatků teorie fikčních světů (kroky 1 a 2) 176
8.2 Definice entit a určení jejich atributů (krok 3) 184
8.3 Určení vztahů mezi entitami (krok 4) 203
8.4 Shrnutí výsledků modelování 216
9 Diskuze 221
9.1 Limity výzkumu a modelu 221

9.2 Aplikace modelu 224
9.3 Další výzkum 229
10 Závěr 230
Zdroje 232
Seznam odborné literatury 232
Seznam použité literární fikce 254
Seznam obrázků 256
Příloha A 259

Člověk není jen tělo, neboť skrze ně patříme nanejvýš do zoologické říše; není ani pouhý duch, který je spíše naší božskou aspirací: specificky lidské, to, co je třeba zachránit z této všeobecné hekatomby, je duše, rozervaná, nejednoznačná krajina, sídlo věčného boje mezi tělesností a čistotou, mezi prvkem nočním a světelným. Prostřednictvím čistého ducha, skrze metafyziku a filozofii se člověk pokoušel zkoumat platonický svět, nezranitelný mocí Času; a možná se mu to mohlo i podařit, máme-li věřit Platonovi a jeho vzpomínce na prvotní bratrství s bohy. Ale skutečnou vlastí člověka není tento čistý duch, nýbrž hraniční, pozemská krajina, dvojaké a rozervané území, z něhož se noří přízraky románové fikce. Lidé píší fikce, protože jsou tělesní, protože jsou nedokonalí. Bůh romány nepíše.

Ernesto Sabato

(2002, s. 185)

1 Úvod

"Ale čtenář je člověk, který cestuje po stvořené a taky nekonečné krajině. Strom byl popsán, i kámen i vítr ve větvoví i touha po něm i láska v jeho stínu. A neznám větší potěšení než během několika hodin denně procestovat jeden lidský čas, který bych jinak nepoznal. Jeden život k procestování veškerého lidského času nestačí."

Carlos María Domínguez
(2016, s. 50)

Umělecká literatura je informační zdroj *sui generis*, a proto studium beletristické literatury a jejích čtenářů můžeme považovat za klíčovou oblast pro obor informační vědy a knihovnictví. Jsme národem knihoven a naší profesionální povinností je zprostředkovávat jak vědecké, tak i kulturní dědictví. Beletrie, často považována spíše za zábavnou či relaxační četbu, však je stejně tak informačním zdrojem jako práce vědecká, a proto má též potenciál informovat svého čtenáře o sobě samém i o světě okolo. Estetično skutečně není pouhou pěnou života, ale prožívání umění je elementární složkou plnohodnotného života. Za zrodem této práce stála myšlenka, že se vzděláváme právě i čtením románů, a proto není důvodu pro skoupější analytický popis beletrie v katalozích knihoven. Beletristická díla nám něco o světě vypovídají a bylo by žádoucí, aby knihovny umožnily lepší prohledávání obsahu uměleckých děl.

V tomto úvodním textu si dáváme za cíl velmi stručně představit strukturu naší práce a stanovit si výzkumné otázky. Naše práce se dělí na dvě hlavní části: teoretickou a praktickou. V teoretické části práce se zabýváme následujícími otázkami:

1) Co je informace?
2) Co je umělecká literatura?
   a) Co je beletrie?
3) Jakým způsobem můžeme považovat beletrii za informační zdroj?

4) Jakou roli má knihovna ve společnosti vzhledem k pojetí beletrie jako informačního zdroje?

Na 1) otázku se snažíme odpovědět ve 2. kapitole (Informace a výchozí pozice) naší práce, kde se hlásíme k pojetí informace, jaké reprezentuje v českém kontextu Jiří Stodola, a zároveň se otevřeně přikláníme k filosofickým východiskům kritického realismu. Tyto své pozice současně uvádíme do kontextu historie pojmu informace. Ve snaze o zodpovězení 2) otázky se ve 3. kapitole (Beletrie jako estetický znak a fikční svět v naraci) vracíme k Pražskému lingvistickému kroužku a využíváme poznatků z teorií literární komunikace Romana Jakobsona a zmiňujeme pojetí estetické funkce Jana Mukařovského. Při definici umělecké literatury si také pomáháme pojmem imaginace, a tím se dostáváme ke kapitole 4. (Teorie fikčních světů), kde se věnujeme imaginativní složce, tj. fikční referenci uměleckých děl, a to prostřednictvím teorie fikčních světů Lubomíra Doležala. V 5. kapitole (Hodnota beletrie pro poznání) se nadále věnujeme fikční referenci uměleckých děl a pokoušíme se o spojení mimetické povahy literatury s teorií fikčnosti, přičemž vycházíme z mimése Aristotelovy. V této kapitole nám tedy půjde o vysvětlení informativní povahy literárních děl. Při odpovídání na 3) otázku využíváme znalostí jak z čtenářských výzkumů, tak z teorie mimése, navíc se v rámci této kapitoly přikláníme k postoji estetického kognitivismu. Při osvětlování informační hodnoty beletrie též užíváme konceptu estetické distance a z oblasti informačních věd se věnujeme dvěma souvisejícím oblastím výzkumu informace, a to setkávání s informacemi a kognitivní autoritě. 6. kapitola práce (Beletrie, knihovna a společnost) je ze své podstaty kapitolou obhajující náš praktický cíl práce. Vracíme se zde k fundamentálním zákonům knihovnictví indického knihovníka Ranganathana a tyto zákony dáváme do souvislosti se současnými knihovnickými strategickými dokumenty. V rámci této kapitoly tedy odpovídáme na 4) otázku. Knihovny vnímáme jako prostředníky mezi informacemi a uživateli. Knihovní katalog nabývá klíčové role pro zprostředkovávání dokumentů. V rámci této kapitoly zmiňujeme též různé zahraniční systémy organizace beletristické literatury a poukazujeme na to, že

obohacené knižní katalogy (rozuměj metadatově bohatší) přispívají k lepšímu objevování nových čtenářských zážitků uživatelů knihovny.

Praktická část práce navazuje na závěr 6. kapitoly a ptáme se v ní, zdali je možné reprezentovat v informačních systémech (katalozích knihoven) uměleckou literaturu podobnou hloubkou analytického zpracování jako je tomu u literatury věcné.

Analytickým zpracováním máme na mysli věcný popis dokumentů, tj. jejich aboutness (výrazovost), tedy o čem dané dokumenty pojednávají. Při pojmovém modelování vycházíme z analýzy faset již existujících zahraničních systémů organizace umělecké literatury a využíváme též poznatků, které nám nabízí teorie fikčních světů. Metodologie našeho postupu je popsána v 7. kapitole (Metodologie). V 8. kapitole (Výsledky modelování) se věnujeme popisu našeho pojmového modelu, určujeme zde entity, atributy a vztahy modelu, přičemž tyto skutečnosti zaznamenáváme pomocí grafického vyjádření entitně-vztahového jazyka. Další možné využití modelu, jeho limity a ukázky aplikace v rámci ontologického jazyka OWL v programu Protégé jsou součástí diskuzní části naší práce v kapitole 9 (Diskuze).

Začněme svoji práci vymezením fundamentálního pojmu našeho oboru, tedy pojmu informace. Výběr určitého postoje k informaci nás povede k přijetí odpovídajících filosofických východisek.

2 Informace a výchozí pozice

„Every form of addiction is bad, no matter whether the narcotic be alcohol or morphine or idealism.“

Carl Jung

(citováno dle Mattoon, 1985, s. 267)

Realita je to, co nezmizí, když tomu přestanete věřit.

Philip Kindred Dick

(2006, s. 78)

2.1 Úvodní slovo

Informace je dnes běžně používané slovo, které je součástí slovníku každého člověka. Význam tohoto slova je chápán různě a přiznáme se, že toto významové rozmělnění vnímáme jako nešťastné (skutečně si nemyslíme, že je vhodné udržovat spojení jako lživá či nepravdivá informace, a tak tento pojem deformovat negativními konotacemi). Skutečností je, že různé významy jsou informaci přisuzovány nejen laickou veřejností, ale nevyjasněnost pojmu informace panuje i v samotné informační vědě. Terminologické zkoumání provedl v sedmdesátých letech Hans Wellisch (1972), jehož výsledné tvrzení, že informační věda se nachází ve svém „věku flogistonu“, je i po padesáti letech aktuální, a to proto, že pořád není shoda na významu předmětu zájmu této vědy, tedy informace.

Máme za to, že je nutné pojem informace objasnit. Nejen se explicitně přihlásit k určité definici informace, ale zároveň tak i poodhalit naši výchozí teoretickou pozici. Následující text se bude zabývat ve stručnosti historií pojmu informace a to proto, že považujeme za důležité vybranou definici informace představit v kontextu dalších možných definic.

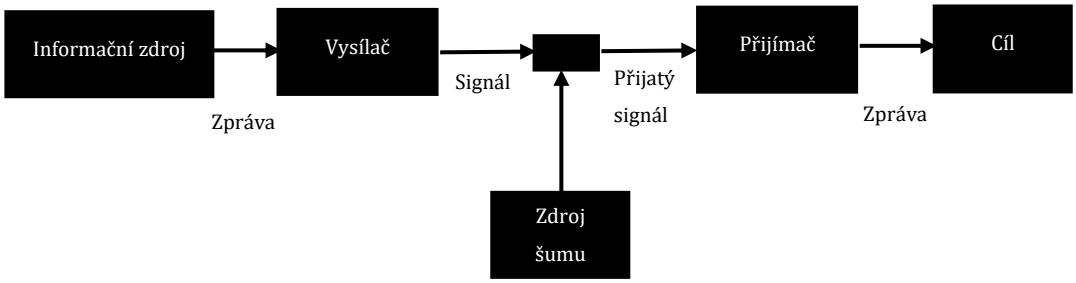
2.2 Pojem informace v historické perspektivě

Etymologický původ pojmu informace pochází z latinského *informatio* či *informo*. V antice měla informace jak hmotný, tak imateriální původ. Hmotný význam je spojován s básníkem Vergiliem (1. stol. před n. l.), který používal tento pojem ve smyslu dávat něčemu tvar (bůh Vulkán a Kyklopové ukovali blesky pro Dia, dali bleskům nějaký tvar). S tímto latinským původem se můžeme setkat i v pracích antického biologa Varra, který psal o tom, jak je plod v děloze informován (*informatur*) hlavou a páteří. Imateriálního významu pojem informace nabývá ve 2. stol. n. l. V imateriálním významu je informace něco, co způsobuje změnu stavu na spirituální úrovni.[1] Tato spirituální změna pak byla přeměnou stavu poznání, jež se týkala především oblasti epistemologie a pedagogiky. Toto dvojité vnímání informace jako ontologické a spirituální změny formace látky/mysli trvalo až do nástupu novověku. V momentě, kdy byla scholastická filosofická tradice vytlačena empirickou vědou, začíná se pojem informace používat více ve smyslu komunikovat něco někomu, zatímco její původní ontologický smysl se vytrácí. V empirické tradici bylo navíc informování považováno za mechanickou činnost smyslů, skrze něž jsme informováni o svém okolí. Pojem informace byl navíc podřazen pojmům jako myšlenka či představa věci, jež byly považovány oproti mechanické informaci za pojmy intelektuálního přemítání, a nejen smyslového vnímání (Capurro a Hjørland, 2003).

Renesanci pojmu informace vyvolala až práce Clauda E. Shannona (1948). Shannon ve své práci představil matematickou teorii informace. Informace je ze Shannonova hlediska něco, co snižuje nejistotu na straně přijímače

[1] K mind-body problému se stavíme po bok Aristotelova hylemorfismu. Aristotelés odmítá redukcionismus materialistů, jež považují tělo a mysl za jedno (duše se vytrácí), zároveň odmítá i Platónskou zjednodušenou separaci duše a těla. Hylemorfismus uvažuje duši k tělu coby formu k látce. Duše je pojímána analogicky jako co plán k domu k cihlám a maltě či plán tvaru sochy ke kusu bronzu. Duši poté nelze jednoduše oddělit od látky, aniž by daná věc nezanikla. Mysl je určitou speciální kapacitou duše. Mysl tedy není totožná s duší. Jednodušeji lze chápat mysl jako nástroj duše. Změna na spirituální úrovni je tedy jakýmsi obohacením lidské duše, které je umožněno poznávacím ústrojím, jehož nejvyspělejším nástrojem je duše rozumová (tedy mysl). Kromě této rozumové úrovně, rozeznává Aristotelés i duši smyslovou a vegetativní, což jsou dvě schopnosti duše, jež jsou nutnou podmínkou pro duši rozumovou. Musíme být schopni žít (vegetativní úroveň) a vnímat (smyslová úroveň), ale v konečné úrovni máme schopnost uchopovat věci v jejich obecnosti (rozumová úroveň), což je nejpokročilejší duševní kapacita. Více o Aristotelově dualismu coby dualismu sui generis u Shieldse (2020).

v komunikačním procesu. V tomto pojetí je informace považována za kvantitativní míru odstranění neurčitosti bez důrazu na sémantiku samotného sdělení. Na následujícím obrázku si můžeme ukázat Shannonovo pojetí komunikace:



Obrázek 1 – Matematický model komunikace; Zpracováno dle (Shannon, 1948)

Informační zdroj zakóduje sdělení, vysílač poté sdělení pomocí signálů přenese kanálem k přijímači, jenž sdělení dekóduje pro příjemce. Přenášený signál může narušit komunikační šum. Velikost informace závisí na nepředvídatelnosti kombinace symbolů přenášených v zakódované formě v signálech. Zpráva kódovaná ve dvojkové soustavě o možné kombinaci 16 různých symbolů má velikost 4 bity informace, pokud je pravděpodobnost výskytu každého ze symbolů stejná. Informace v tomto pojetí je vhodná pro výpočty šířky komunikačního kanálu či pro technické účely obecně, avšak pro informaci v jejím epistemologickém pojetí má jen velmi omezené využití. To si můžeme ukázat na příkladu:

Budeme-li v Shannonově pojetí komunikace na místě příjemce a budeme vyžadovat odpověď na otázku: Co je dnes za den v týdnu? Zeptáme-li se 27. 10. 2020, kdy tento text píšeme, bude správnou odpovědí „úterý“. Budeme-li kódovat tuto odpověď v českém jazyce ve dvojkové soustavě (pomineme pro zjednodušení diakritiku a různou pravděpodobnost výskytů znaků, pak máme 26 různých symbolů), bude k poslání této zprávy zapotřebí zhruba 5 bitů informace. Problémem je, že Shannova informace nerozlišuje mezi 5 bity, kterými kódujeme slovo „úterý“, a 5 bity pro zakódované slovo „středa“. Dostaneme-li od vysílače odpověď „středa“, je posláno stejné množství informace, i když nedostaneme

správnou odpověď na naši otázku. Sémantika je pro matematickou teorii informace nedůležitá.

Toto zjištění však nesnižuje Shannonův přínos pro znovuoživení pojmu informace (Bates, 2010). Jeho práce zavedla řeč na pojem informace v celé vědecké obci a ovlivnila tedy nespočet jiných oborů. Například zmiňme vliv této teorie na počátky vzniku kognitivní vědy (Miller, 1994). Jiří Stodola například zmiňuje, že ontologickému vymezení informace předcházelo její objevení na poli poznání demonstrující se kvantitativně právě v Matematické teorii informace Clauda E. Shannona (Stodola, 2015, s. 101):

… informace substanciální sice předchází informaci akcidentální v řádu bytí, v řádu poznání však byl pojem informace poprvé precizován na základě akcidentu kvantity, čímž vznikla tzv. matematická teorie informace.

V tomto období renesance pojmu informace se též začíná v USA utvářet disciplína získávání informací (*information retrieval*). Tento obor vzešel z dokumentačního hnutí, které se na přelomu 19. a 20. století uskupovalo především kolem dvou belgických dokumentalistů, Paula Otleta a Henri La Fontaina (Rayward, 1997). Pojem informační vědy je poprvé zaznamenán v roce 1959, kdy nahradil užší pojem získávání informací. Zde také počíná honba za tou „správnou“ definicí informace, protože je-li v názvu vědy tento pojem, počítá se s tím, že bude objasněn jeho význam (Wellisch, 1972).

Za zajímavý počin o definování informace považujeme kognitivistický přístup Bertrama C. Brookese (1980). Brookes vycházel z Popperova pojetí tří světů (1. svět fyzický, 2. svět subjektivní, svět mentálních obsahů lidské mysli, 3. svět objektivních znalostí zaznamenaných lidmi) a představil Fundamentální rovnici informační vědy:

$$K(S) + \blacktriangle I = K(S + \blacktriangle S)$$

K (S) je struktura mysli

▲ I je přidaná informace

K (S + ▲ S) je změna struktury mysli na základě přidané informace

Uvedeme příklad: kniha jako hmotný nosič informace je objekt v 1. světě, stejně tak je člověk subjektem v 1. světě, obsah knihy je pak světem objektivně

zaznamenaných znalostí (svět 3), při čtení knihy subjektem je měněna struktura mysli tohoto subjektu (svět 2). Informace je tedy něčím, co když přidáme do mysli subjektu, změníme tím jeho strukturu dosavadních znalostí.

Znalost chápeme v tradičním Platónském smyslu jako *odůvodněné pravdivé přesvědčení* (Hjørland, 2008).

Brookesovo pojetí považujeme za plodné pro další úvahy, prozatím ho tedy ponechme v paměti. Dalším významným příspěvkem pro informační vědu bylo trojí pojetí informace Bucklanda (1991). Buckland za informaci považuje proces informování, věc nebo znalost. Informace jako proces je nehmotná. Informace jako věc je hmotná entita a informace jako znalost nehmotná entita. Buckland ještě přidává hmotné procesy, a to zpracovávání informace v informačních systémech, které probíhá vždy nad fyzickou reprezentací informace (třeba na úrovni kodexu nebo i úrovni bitů). Informace jako věc jsou dokumenty, tak jak jsou tradičně chápány jako hmotné nosiče informací. Informace na nosiči je něco, co přináší nějaký důkaz o realitě. Slovy Suzanne Briet (2006): *„Dokument je evidence sloužící k podpoře faktu."* Informace jako věc byla předmětem dokumentačního hnutí a dodnes je v knihovnictví toto pojetí informace nejzavedenější.

Informace jako znalost je spojována s kognitivistickým směrem a odkazuje na to, že něco se stává informací, až když je to zpracováno myslí příjemce. Toto pojetí v českém kontextu razil především Jiří Cejpek (2005), jenž informaci jako věc považoval za informaci potencionální, zatímco informace samotná je až psychofyziologický jev a proces odehrávající se na mentální úrovni příjemce potencionální informace.

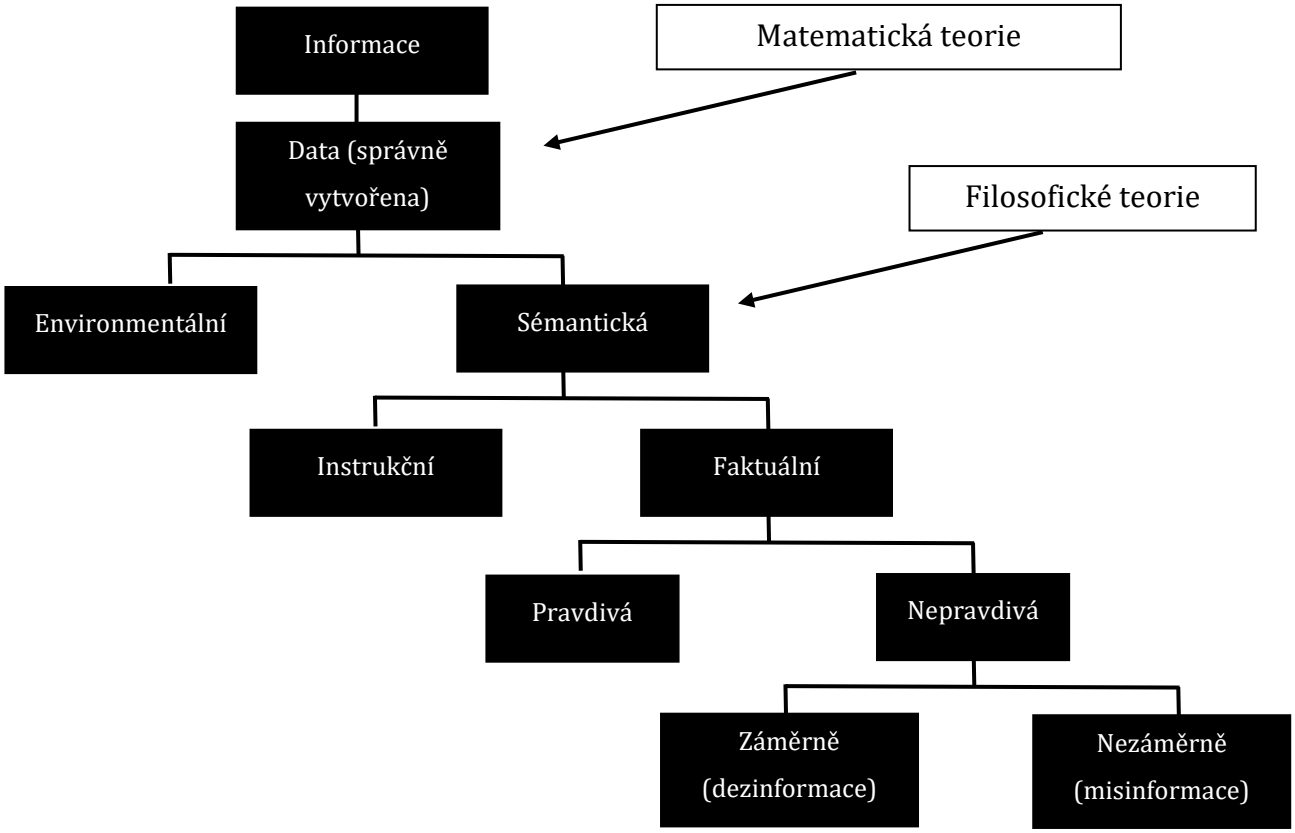
Informace ve smyslu procesu je samotná probíhající interakce mezi poznávajícím subjektem a informačním objektem (informací jako věcí) a ze své podstaty má imateriální průběh. Procesy zachycené pomocí toků v informačních systémech (ať už je to například katalogizace, a tedy nějaké obohacování původní informace jako věci nebo pouze kopírování dat z jednoho disku na druhý) jsou pak hmotnými procesy, jež jsou nějakým způsobem fyzicky zaznamenány.

Bucklandovo pojetí informace na více úrovních se řadí mezi definice informace, které spíše vyjmenovávají, kde se s informací setkáváme, ale neříká,

co vlastně informací je. Tvrzení, že informací je něco, co má potenciál informovat, je nic neříkající, protože téměř vše má nějaký potenciál informovat, pak by vše mohlo být informací. *Pokud je všechno informací, pak být informací není nic speciálního* (Buckland, 1991).

Problém vnímání informace na více úrovních není pouze otázkou pro samotnou informační vědu, ale jak se informace rozšířila i do jiných oborů, stává se otázkou, zda informace je totéž v biologii, fyzice nebo v sociálních vědách (kam můžeme informační vědu zařadit). Tento problém dostal název Capurrovo trilema (Cappuro, Fleissner a Hofkirchner, 1997). Rafael Capurro vede v článku rozhovor s dalšími dvěma vědci Fleissnerem a Hofkirchnerem. Informace může být buď pojem ekvivokální, což znamená, že v každé vědecké disciplíně je informace úplně něco jiného a není tedy možná žádná zastřešující teorie informace. Informace může být také pojem univokální, což znamená, že informace v biologii (např. přenos informace v sexuálním styku) a informace v komunikačních vědách (např. přenos informace skrze telefonní hovor) je naprosto to samé. A za třetí může informace být pojmem analogickým, což znamená, že různé pojetí informace v různých oborech není úplně to samé, ale informace napříč obory sdílí něco, co zůstává, jakousi esenciální podstatu. Souhlasíme s Capurrem, že nejvýhodnější je uvažovat o informaci jako o analogickém pojmu, protože ekvivokální pojetí pojmu by zamezilo jakékoliv komunikaci napříč obory, a pojetí univokální by zase ubíralo na jedinečnosti každé z disciplín zabývajících se informací.

Nadějnou definici informace přináší Luciano Floridi (2015). Rozděluje definici informace na obecnou a sémantikou. Obecná definice informace zní: informace jsou data, správně uspořádaná a smysluplná. Na sémantické úrovni se k podmínkám informace ještě připojuje pravdivost. Jeho klasifikaci informace si můžeme zobrazit na následujícím obrázku.



Obrázek 2 – Floridiho klasifikace informace; Zpracováno dle (Floridi, 2015)

Sémantickou informací jsou správně uspořádaná, smysluplná a pravdivá data. Sémantickou informaci poté dělí na instrukční a faktuální. Faktuální informace může být pravdivá, pak je informací, zatímco nepravdivá informace je buď záměrně nepravdivá, pak se jedná o desinformaci, nebo neintencionálně nepravdivá, pak se jedná o misinformaci.

Data jsou chápána jako nedostatek uniformity v realitě. Můžeme uvést jednoduchý příklad: čistý list papíru není datem, není na něm žádný rozdíl, jakmile však na něj zaneseme písmeno, již získáváme nedostatek jednotnosti, rozdíl mezi papírem a písmenem, zaneseme-li další písmeno vzniká další rozdíl. V tomto konkrétním případě Floridi píše o datech de dicto, tedy o datech jako o nedostatku uniformity mezi konvenčními znaky tzv. symboly. Při uvažování o literatuře se budeme zabývat především těmito daty de dicto. Floridi má ještě kategorii dat de re, jež není možné epistémicky zakoušet, lze na ně usuzovat jen

z empirické zkušenosti, a data de signo, jež jsou vnímatelným nedostatkem uniformity alespoň dvou fyzikálních stavů (např. vyšší a nižší napětí v baterii). Problémem Floridiho přístupu je nejen klasifikace ne-informací pod rod sémantické informace, ale především to, že nebere v potaz subjekt, tedy příjemce informace.

Vrátíme-li se k Fundamentální rovnici informace (Brookes, 1980), je v ní zaneseno něco, na čem musíme trvat, a to, že informace je spojena se znalostí a tvoření znalosti vyžaduje subjekt. Floridiho přístup je tedy užitečný při uvažování o objektivní informaci jako o objektu nezávislém na příjemci. O objektu existujícím v realitě, jež sice vyžaduje inteligentního tvůrce, ale pro svoji existenci příjemce nepotřebuje (viz genetická neutralita dat, Floridi, 2015). Pro naše uvažování však potřebujeme brát v potaz i příjemce informace.

Zajímavým přístupem k informaci se proslavil Gregory Bateson. Bateson (2018, s. 275) informaci definuje jako významný rozdíl, tedy rozdíl, který dělá rozdíl (*difference which makes a difference*). Tento významný rozdíl je jednotkou informace. Bateson (2018, s. 445-461) uvádí příklad informace jako rozdílů na mapě. Mapa zobrazuje rozdíly, které se vyskytují v přírodě, a to např. klesání, stoupání terénu či vzdálenosti mezi místy. Jak tyto rozdíly zanášíme na mapu, vždy tvoříme nějaké podstatné rozdíly, které nám něco říkají o struktuře reality. Při čtení mapy pak rozdíly na papíře (první diference v Batesonově definici) utvářejí rozdíly v mysli čtenáře této mapy (druhá diference v definici). Můžete tedy říct, že vnímané rozdíly v realitě (Floridiho objektivní informace) vytvářejí rozdíly v mysli poznávajícího subjektu (což je proces utváření znalosti na základě objektivních informací). Batesonovu definici však nepovažujeme za dostatečnou pro naše účely, protože např. oproti Floridiho přístupu, se ani tak moc o správně utvořenou definici nejedná. Pochopení významu Batesonovy informace čistě z její definice není zcela zřejmé, a proto považujeme tuto definici za nevhodnou.

2.3 Kritický realismus jako výchozí pozice

Bateson stejně jako Brookes však považují za důležité zahrnout do definice informace i subjekt. A zbývá nám tedy již jen krok k tomu, abychom se dostali ke komplexní definici informace. Tu shledáváme v práci Jiřího Stodoly (2010, 2015). Jiří Stodola k informaci přistupuje z pozice kritického realismu. Stodola navazuje na aristotelsko-tomistickou filosofii, jejichž hlavní zásady vyjmenovává Novák a Dvořák (2007, s. 36):

A. *Realistické a objektivistické pojetí poznání*
   - *Existuje realita nezávislá na našem poznání a myšlení – naše myšlení realitu nevytváří.*
   - *Realita je sama o sobě nějak určitá a strukturovaná; tuto strukturu do reality naše poznání nevnáší, nýbrž ji z ní „odečítá", jedná se o rys reality samé. Jinými slovy, poznání je receptivní, nikoliv produktivní.*
   - *Realitu můžeme bezprostředně poznávat, tj. svými schopnostmi vystihovat její strukturu: to, co poznáváme, nejsou jenom stavy našich poznávacích schopností, pouze naše vlastní myšlenky, karteziánské ideje apod.; předmětem našeho poznání je realita samotná.*
   - *Tím se však nechce říci, že realitu vystihujeme přesně tím způsobem, jímž existuje o sobě. Předpokládá se pouze, že jsme schopni způsob našeho poznání reality reflektovat a rysy, které tento specifický způsob poznání do reality vnáší, odlišit od jejích rysů objektivních, na subjektivním poznání nezávislých.*

B. *Pojetí myšlení jako svébytné poznávací činnosti*
   - *Když poznáváme svět, činíme tak různými poznávacími schopnostmi. Jsou schopnosti, které postihují věci v jejich konkrétnosti a nahodilosti: to jsou smysly. Kromě toho máme schopnost, která postihuje nutné a obecné vlastnosti skutečnosti: rozum. Rozumové poznání se tedy podstatně liší od smyslového, nelze na ně redukovat (není např. možné redukovat pojmy na představy nebo na kopie smyslových vjemů).*

Jelikož budeme přebírat pojetí informace dle Stodoly, pak považujeme za vhodné se k těmto zásadám aristotelsko-tomistické filosofie též přihlásit. Na konci této kapitoly se k nim ještě vrátíme a ozřejmíme, jaké následky z přijetí těchto zásad pro nás plynou vzhledem k naším cílům.

2.4 Jiří Stodola a definice informace

Jiří Stodola definuje informaci na dvou úrovních: ontologické a epistemologické. V tomto dvojím pojetí informace vnímáme návrat k antické tradici informaci pojímat způsobem hmotným i imateriálním (Cappuro a Hjørland, 2003). Prvně si představme Stodolovu ontologickou definici informace, dle které je informace pojem analogický, viz. Capurrovo trilema (Cappuro, Fleissner a Hofkirchner, 1997). Jiří Stodola (2010, s. 49) uvádí tuto definici:

Informace je analogicky chápaná míra určitosti, kterou substanciální/akcidentální forma musí dodat první materii/substanci, aby mohla existovat konkrétní substance/akcident, přičemž platí, že vlastní smysl pojmu informace je odvozen od akcidentu kvantity.

Stodola zde vychází z aristotelských kategorií substance, jež se skládá z formy a látky, z akcidentů a z matematické teorie informace, kde informací je určitá kvantita odstraňující neurčitost na místě příjemce informace. Substance je svébytné jsoucno, *je sama v sobě (in se) a skrze sebe (per se) – je na nic neredukovatelným základem […] Substancí je kupříkladu člověk* (Stodola, 2010, s. 47). Akcident je jsoucno nesvébytné na jiném závislé a skrze to má své bytí. *Akcident se nachází buď přímo na substanci, či na jiném akcidentu – posledním základem akcidentu je právě substance. […] Jde o něco, co nemá samostatné bytí, ale je modifikací jiného – modifikací substance* (Stodola, 2010, s. 47). Je-li substancí člověk, pak akcidentem může být např. jeho výška, schopnost mluvit cizím jazykem nebo vlastnost být dobrým. Velmi zjednodušeně můžeme říct, že substance je základním prvkem bytí, zatímco akcidenty jsou vlastnosti, které se k tomuto bytí vážou a bez něhož nemůžou být, protože je-li akcidentem být vysoký, tato vlastnost být vysoký se váže k něčemu, co je vysoké, akcident být vysoký sám o sobě existovat nemůže.

Ontologickou definici informace Stodola (2010, s. 54-55) dále klasifikuje do dvou kategorií o čtyřech třídách:

Vnitřní strukturní informace

- Analogicky chápaná míra určitosti dodaná první matérii – vnitřní substanciální informace (jedná se o informaci spjatou se vznikem a zánikem substance, kdy je první materii, látce, dodána substanciální forma. Jedná se o informaci, jež *je výrazem lidské esence* (Stodola, 2010, s. 55).
- Analogicky chápaná míra určitosti dodaná substanci – vnitřní strukturní informace akcidentální (jedná se o informaci spjatou s alternací substance, při níž vzniká nějaký akcident, zatímco vnitřní strukturní substanciální informace je nutnou vlastností člověka, u akcidentální informace se jedná o vlastnost, kterou člověk může, ale i nemusí mít, např. vlastnost být empatický, zatímco v případě substanciální informace vlastnost člověka být člověkem je nutná, protože člověk nemůže nebýt člověkem).

Sémantická informace a vnější strukturní informace

- Analogicky chápaná míra určitosti dodaná poznávací mohutnosti – sémantická informace akcidentální (jedná se o informaci, jež je poznávací mohutnosti dodána při činnosti poznávání. *Poznání je imateriální držení formy* (Stodola, 2010, s. 58). Jelikož se jedná o proces imateriální, nedochází k destrukci přivlastňovaného. V aristotelsko-tomistické filosofii je činný rozum, patřící každému jednotlivému člověku, schopen abstrahovat z věcí jejich esenci, formu, jež je zakládá, přičemž v procesu abstrakce nedochází k rozbití této formy, protože abstrahování je duchovní činností rozumu. Poznat tuto formu je možné proto, že není někde v nadnebesí v Platónově říši idejí, ale je stažena k pozemské hmotné existenci (Skalický, 2000, s. 52-64).[2]

[2] Vysvětlení abstrakce rozumu dle Tomáše Akvinského, text Karla Skalického: *Jak se toto rozumové vytažení bytnosti ze smyslově vnímaných jednotlivin děje? To bychom mohli znázornit asi takto: Vnější smysly: zrak, sluch, čich, hmat a chuť a vnitřní smysly: obrazotvornost či fantazie a*

- Analogicky chápaná míra určitosti dodaná substanci – vnější strukturní informace sociokulturní (jedná se o proces tvoření, jehož předpokladem je schopnost poznávat na straně tvůrce, jenž mění jiné substanci její akcidenty)

Zatímco první dvě třídy informace jsou spíše předmětem teologie, přírodovědy, genetiky, antropologie či fyziky, a tedy nejsou vzhledem k informační vědě jako speciální vědě zabývající se komunikací informačních objektů (dokumentů) ve společnosti příliš důležité.[3] Třetí a čtvrtá třída již však přímo odpovídá předmětu zájmu informační vědy. Sémantická informace se vyskytuje v procesu příjmu informace, např. čtenář čte knihu. Vnější strukturní informace sociokulturní je například předmětem geneze dokumentů, např. spisovatel píše knihu. Na intuitivní úrovni tedy můžeme prohlásit, že právě tyto dva analogicky chápané pojmy informace jsou vzhledem k naší práci nejrelevantnější.

Jiří Stodola tedy zakotvil definici informace v metafyzické rovině, která je plodná při uvažování o pojmu informace, jenž bude využitelný pro různé obory. Přesto považujeme právě epistemologickou definici informace dle Stodoly pro

---

paměť vytvoří smyslový obraz vnímané věci. Tento smyslový obraz Tomáš nazývá species sensibilis nebo též fantasma. Smyslový obraz je však ve svém smyslově hmotném stavu pro duchovní rozum nestravitelný. Duch se totiž nikdy nemůže ztotožnit s hmotou. Jelikož však každé poznání je jakési ztotožnění nejprve poznávaného s poznávajícím a pak poznávajícího s poznávaným, musí proto nejprve dojít k tomu, o čem Tomáš mluví jako o "adaequatio rei ad intellectum" neboli přizpůsobení věci k rozumu, aby pak v druhé fázi poznání mohlo dojít k "adaequatio intellectus ad rem" neboli k přizpůsobení rozumu k věci. Teprve pak můžeme říci, že proces poznání je dovršen.
Nejprve však musí dojít ke ztotožnění poznávaného s poznávajícím neboli k přizpůsobení věci rozumu či, jinými slovy k přetvoření smyslového obrazu tak, aby byl učiněn pro rozum stravitelným. A právě to má za úkol činný rozum. Ten totiž právě proto, že je neustále činný, a tedy neutuchající činnost (semper est in actu, říká Tomáš), je přirovnatelný k jakési "věčné lampě" v nás, k neustále svítícímu zdroji světla, jež osvěcuje všechno, co se objeví v obrazotvornosti. Smyslový obraz tímto intelektuálním světlem osvícený a prosvícený a teprve tímto prosvícením rozumu přizpůsobený, se tak stává rozumu stravitelný, takže může nastat druhá fáze poznávacího procesu, totiž přizpůsobení rozumu věci neboli onomu smyslovému obrazu, který byl světlem činného rozumu přetvořen v tzv. species intelligibilis impressa neboli "vtištěný inteligibilní obraz", vtištěný - rozumí se - do receptivního či trpného rozumu. V této druhé fázi, v níž smyslový obraz se stal stravitelný, dochází k asimilaci tohoto impulsu, vyšlého z činného rozumu, rozumem receptivním či trpným, jejž Aristoteles nazval NOUS PATHETIKOS, což bylo přeloženo do latiny ne právě šťastně jako intellectus possibilis. V této druhé fázi tedy receptivní rozum, jakoby "oplodněn" "vtištěným obrazem" (species impressa), přizpůsobuje se věci tím, že vytváří její species expressa neboli rozpracovaný obraz čili pojem, jenž je cílovým dovršením poznávacího procesu. (Skalický, 2010)

[3] Nejsou tak důležité vzhledem k praktické činnosti knihovníků, avšak jsou důležité jsou pro teoretická východiska knihovnictví.

naši práci za vůbec nejvhodnější, stejně tak i pro informační vědu a knihovnictví. Důvody k tomu máme přinejmenším dva:

1) Definice se zakládá na datech, data jako pojem je mezi knihovníky a informačními vědci již zavedený i např. díky filosofii informace Luciana Floridiho (Floridi, 2015).
2) Ontologická definice informace předpokládá znalost metafyziky. Práce na poli filosofie metafyziky vyžaduje množství volného času. Roman Cardal (2007) k pěstování metafyziky píše: *Volný čas znamená svobodu od všech síly tříštících a vyčerpávajících nefilosofických činností. Takové podmínky však nejsou dopřány každému, a proto je soustavná práce na filosofickém poli výsadou jen malého počtu myslitelů.*

   Proto považujeme epistemologickou definice informace opírající se o data za vhodnější pro praktické činnost na poli informační vědy a knihovnictví.

Stodola (2015, s. 64) definuje informaci na epistemologické úrovni jako:
Data, která 1) mají potenciál vést nebo 2) aktuálně vedou k vytvoření znalosti.

Data s potenciálem vést k vytvoření znalosti jsou tzv. objektivní informací a musí splňovat podmínky správného uspořádání, smysluplnosti a nahodilé pravdivosti. Data aktuálně vedoucí k vytvoření znalosti navíc musí splňovat ještě podmínky novosti, relevantnosti a použitelnosti, pak mluvíme o informaci subjektivní (Stodola, 2015, s. 61-71).

Tvorba objektivní informace se na ontologické bázi váže především k vnější strukturní informaci sociokulturní. O subjektivní informaci se jedná na ontologické úrovni při aktuální činnosti poznávání informačního objektu (sociokulturního jsoucna) poznávajícím subjektem, tedy o sémantickou informaci akcidentální.

Co považujeme u této definice informace za vůbec nejdůležitější, je trvání na podmínce pravdivosti. Máme za to, že abychom nějakou zprávu mohli považovat za informaci, je právě trvání na podmínce nahodilé pravdivosti (nutně pravdivé tvrzení jako např. 4 + 4 = 8 není informativní, protože nesnižuje neurčitost, toto tvrzení bude pravdivé vždy) klíčové pro praxi a etické důsledky profese informačních profesionálů, a tedy i knihovníků.

Jiné definice informace tedy odmítáme, zvláště postmoderní přístupy, které pojem informace považují za nadbytečný (Furner, 2004). Pro informační vědu je nezbytné, aby pojem informace byl nejen zachován, ale též řádně definován, a aby tato definice informace pak také byla používána ve výstupech prací této vědecké komunity, proto obracení se na pojmy lingvistické či kognitivní vědy považujeme za nebezpečné pro další vývoj informační vědy. Na tento problém ostatně upozorňuje též Hjørland (2014), jenž mluví o odstředivých a dostředivých tendencích oboru. Stodolovu definici považuje za dostředivou sílu, jež navrací pojem informace informační vědě a jež je i jasným vymezením práce informačních vědců, tj. starat se o to, aby data byla správně uspořádaná, smysluplná a nahodile pravdivá (objektivní informace, může se týkat např. požadavků na akvizici zdrojů, trvání na jejich kvalitě) a aby tato data poté byla pro uživatele nová, relevantní a použitelná (subjektivní informace, můžeme uvést příklad vyhledávacích systémů, jež by měly být designovány tak, aby naplnily podmínky subjektu informace).

2.5 Shrnutí druhé kapitoly

Vzhledem k cílům naší práce jsme si tedy vymezili výchozí pozici (kritický realismus) a vybrali jsme definici informace odpovídající naší teoretické základně. Tato definice informace bude nadále používána a na ni bude odkazováno v dalším textu. Výběr realistické pozice považujeme za důležitý ze dvou důvodů:

1) Chceme-li dokázat důležitost beletrie pro vytváření znalosti, pak musí beletrie obsahovat informace, tedy pravdivá tvrzení. Pravda je tedy něco, co již je zahrnuto nezávisle na příjemci v dané beletrii. Postmoderní přístup by však toto popřel, protože pro něj pravda je pouze interpretací opírající se o Nietzscheho tvrzení, že neexistují žádná fakta, ale pouze interpretace (Heller, 1988, s. 66). Opačná je pozice trvající na korespondenční teorii pravdy, která tvrdí, že výrok může být korespondující s fakty. *Faktem budeme prostě rozumět nějaké strukturované uspořádání věcí a jejich vlastností ve světě, tvořící složený celek a činící pravdivým korespondující výrok* (Černý, 2001). V postmoderním přístupu tedy nějaký náš výrok nemůže odpovídat skutečnosti, tomu, jak je skutečnost uspořádaná. K tomuto odpovídá Umberto Eco (2013) z pozice Minimálního či Negativního realismu, jenž trvá na pravdivosti nějakého tvrzení, dokud není dokázán jeho opak. Sám Eco píše, že takováto pozice má své opodstatnění a původ v Popperově teorii falzifikace. Něco je pravdivé, dokud mi nedokážeš opak. Eco také upozorňuje na rozdíl mezi postmoderní filosofií a postmoderní literaturou. Postmoderní literatura se vrací k tradičním příběhům a znovu je zpracovává, tedy jaksi zachovává metanaraci. Zatímco postmoderní filosofie je vlastně *kantismus bez záruky transcendentální formy znalosti* (Eco, 2013). Tvrzení, že pravda není, popírá samo sebe, neboť:
Mimo to je samo sebou jasné, že je pravda, protože kdo popírá, že pravda jest, připouští, že jest pravda; není-li totiž pravdy, jest pravdivo, že pravdy není. (Akvinský, 1937-1940, I q. 2 a. 1 arg. 3)

2) Existují lepší a horší interpretace, které se nachází v interpretačním prostoru, v jehož rámci lze pozorovat interpretační pole a jádro. Interpretace v rámci interpretačního jádra jsou pravdivější než ty interpretace, jež se nachází mimo (Petrů, 1996, s. 10-23). Nejenže informace je v beletrii přítomna, ale jsme schopni ji poznat a extrahovat do popisu (rozuměj, jsme schopni věcného popisu). Eco (2013) uvádí příklad stolu, ten jsme schopni interpretovat různými způsoby např. jako jídelní stůl, konferenční stolek, operační stůl pro chirurgickou intervenci, křeslo či vor v případě ztroskotání lodi či jako soubor atomů atd. Nelze však stůl interpretovat jako vozidlo, jež nás přenese z bodu A do bodu B. Realita nás v interpretaci nějak omezuje. *Stůl může být interpretován (znán) mnoha způsoby (i těmi, o kterých jeho producent nepřemýšlel), ale nemůže být interpretován jakkoliv* (Eco, 2013). Eco mluví o tzv. linii odporu, velmi jednoduše lze tento pojem chápat jako vyjádření toho, že realita nějakým způsobem odpovídá na naše jednání, a pokud je naše jednání v rozporu s pravdou, realita ho odmítá. Toto velmi dobře popisuje Robert Hauptman (2018):

Postmodernisté prohlašují, že nemůžeme pevně uchopit pravdu – metafyzicky, konceptuálně či prakticky – ale dokonce i surrealisté vědí, kde mají svá ústa a co potěší jejich chuťové patro a zažívací systém. Náš postoj vzhledem k pravdě se odvíjí od naší kultury a je také založený na situaci, ale v posledku Pravda existuje a často je i poznatelná.

Považujeme tedy za důležité zdůraznit, že interpretace konkrétního díla je vázaná na dílo samotné, a nelze tvrdit, že jakákoliv interpretace je správná, jak by k tomuto prohlášení mohla vést pozice radikálního dekonstruktivismu. Je zřejmé, že paní Bovaryová na konci Flaubertova románu (1966) umírá, a interpretace, že tomu tak není, je špatná. Řekněme, že to, jak má být kniha interpretována, je už dáno v textu samém a kdokoliv se chce dobrat pravdivé interpretace, pak se musí

snažit stát se ecovsky řečeno *modelovým čtenářem*, interpretuje-li čtenář dílo vzhledem ke své vlastní empirii, jedná se o přílišnou interpretaci, která již neodpovídá dílu samotnému. Literární dílo v takovém případě již není veřejným lesem, jenž je přístupný všem, ale pouze lesem soukromým a procházka v něm je čistě subjektivní záležitostí, jež nemá objektivní hodnotu (Eco, 2009, s. 7-40). O objektivní hodnotu se však musí snažit katalogizátor a, jak jsme uvedli výše, tento přístup je nejen možný, ale přímo nutný.

Z již řečeného vyplývá naše krédo: *Beletrie obsahuje informace, jež umožňují pravdivé poznání nezávislé na čtenáři. Různé strukturní složky beletrie je možné v aktu čtení extrahovat a zanést je do informačních systémů.*

V této kapitole jsme se přihlásili k pojmu informace, jak ji zastává Jiří Stodola, přičemž obzvláště zdůrazňujeme podmínku pravdivosti (Stodola, 2015). Z tohoto vyplývá, že zastáváme korespondenční teorii pravdy (Stodola, 2007). V našem krédu je zmíněn pojem beletrie. Vyjasnění tohoto pojmu bude předmětem následujících stránek, přesněji kapitoly 3 Beletrie jako estetický znak a fikční svět v naraci a kapitoly 4 Teorie fikčních světů. Tvrzení, že beletrie obsahuje informace, a tedy je nositelem pravdy, bude obhájeno v kapitole 5 Hodnota beletrie pro poznání.

3 Beletrie jako estetický znak a fikční svět v naraci

V rukou autora bez skrupulí se román může stát despotou.
Na dotaz bylo upřesněno, že v pravdě vyhovující román by
měl představovat očividný švindl, vůči němuž má čtenář
možnost dle libosti regulovat míru důvěřivosti.
Flann O'Brien
(2014, s. 30)

3.1 Úvodní slovo

V této kapitole si dáváme za cíl vyjasnit pojem beletrie. Beletrie je pojem, jehož etymologický význam pochází z francouzštiny a znamená „krásné písemnictví" (belles lettres). Od konce 18. století se tak nazývá celá oblast literatury umělecké, avšak později dochází k zužování významu buď na oblast literatury zábavné nebo na oblast umělecké prózy (Vlašín, 1984). V české Terminologické databázi informační vědy a knihovnictví (Matušík, 2003-) nalézáme tento výklad termínu beletrie:

Souhrnný pojem pro prozaická, básnická a dramatická umělecká díla.

V tomto výkladu je tedy beletrie zástupcem veškeré umělecké literatury. Čím pak je beletrie co do esence, však tento výklad neříká. O něco lepší definici nalézáme v encyklopedii Britannica (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019):

Fikce, literatura vytvořená na základě imaginace, není prezentována jako fakt, ačkoli může být založena na skutečném příběhu nebo situaci. Druhy literatury fikce zahrnují žánr románu, povídky a novely. Slovo pochází z latinského fictiō, a znamená „akt výroby, tvarování nebo formování".

V anglosaském prostředí se pojem beletrie překládá jako „fiction“ a v tomto pojetí je beletrie chápána v jejím užším významu, totiž jako prozaická umělecká literatura. Co do esence, podává nám tato definice přece jenom lepší vodítko k tomu, jak beletristickou literaturu chápat. V definici je patrný důraz na imaginaci a s tím související konstrukci příběhu, jak je patrné z latinského původu slova fikce, jež odkazuje na akt výroby, formování. Umělecká literatura je v tomto pojetí tedy chápána jako něco, co není či nemusí být založené na faktech. Podobnou definici, která však vylučuje jakoukoli uměleckou inspiraci skutečností (což považujeme za mylné), poskytuje Cambridge Advance Learner's Dictionary & Thesaurus (Fiction, 2020):

Typ knihy nebo příběhu, který je napsán o imaginárních postavách a událostech a není založen na skutečných lidech a faktech.

Opět můžeme vidět důraz na imaginativní složku beletrie, jež je nám užitečná při uvažování o podstatě beletristické literatury. Avšak považujeme za důležité zde zdůraznit, že právě tato definice podává až exkluzivní zúžení pojmu beletrie. V tomto pojetí se beletrie nemůže nějakým způsobem ke skutečnosti vztahovat, což, jak dokážeme později, považujeme za hrubou chybu.

Jak je patrno z předloženého výběru definic, je pojem beletrie předmětem neshod, někdy je definována pomocí rozsahu jako drama, poezie a próza, jindy je snahou vyjít z esence předmětu, totiž v daných příkladech z imaginativní složky literatury. V anglosaském prostředí je navíc pojem beletrie užíván synonymně s pojmem literární fikce. Naším cílem tedy bude vyjasnit tento pojem a definovat ho tradičně v Aristotelově tradici pomocí rodu a druhu.

3.2 K povaze definice

Definici definice podávají Novák a Dvořák (2017, s. 94):

Definice je relativně úplné, závazné a postačující vystižení obsahu pojmu jinými pojmy.

Pojem je poznávací akt našeho rozumu, jímž uchopujeme určitou část reality.

Pojem je akt, který nám pro myšlení zpřítomňuje (reprezentuje) nějakou oblast či aspekt skutečnosti (Novák a Dvořák, 2007, s. 38).

V tomto realistickém pojetí má pojem povahu znakovou, jelikož nám v myšlení stojí za něčím jiným, co je v realitě okolo nás. Proto se také vzhledem k pojmu dá mluvit o elementárním myšlenkovém znaku (ibid., s. 39). Znak je tradičně chápán jako *cokoliv, co nějak zpřítomňuje (reprezentuje) pro poznání ještě něco jiného než sebe sama* (ibid., s. 38). Znaky se mohou dělit na přirozené a konvenční, co do nutnosti vazby mezi znakem a předmětem, a na instrumentální a formální, co do nutnosti prvotního rozeznání znaku jakožto znaku. Pojem je znak přirozený a formální. Je tedy svázán s předmětem, jejž reprezentuje nutně a bez nutnosti svého rozpoznání znaku jakožto znaku. Příkladem instrumentálního přirozeného znaku je například kouř ohně či otisk prstu. Konvenčními znaky instrumentálními jsou slova či dopravní značky (ibid., s. 40).

Definice se skládá ze subjektu, tedy pojmu, který je definován tzv. definiendum, a z predikátu tzv. definiens, což je pojem či pojmy, kterými definujeme (ibid., s. 94).

Tradičním příkladem takovéto definice je Aristotelova definice člověka:

Člověk (definiendum) = živočich rozumný (definiens)

Definice má tedy subjekt-predikátovou povahu. Definice můžeme rozdělit na nominální a reálné. Reálné definice se snaží o co nejadekvátnější vystižení nějaké věci, popřípadě třídy věcí, a to pomocí jejich nutných vlastností, tj. známek. Nominální definice se vyznačuje arbitrárností a konvenčností použití daných

známek pro definování pojmu. Nám půjde o reálnou definici a co do její povahy o definici esenciální:

Esenciální definice vystihuje druh (případně rod) předmětu pomocí esenciálních pojmů, a to nejlépe pomocí rodu a diference (ibid., s. 95)

Pro hledání reálné esenciální definice využijeme syntetického přístupu, ten se rozkládá do tří kroků (ibid., s. 97-98):

1) Nalezneme nějaký co nejbližší rod
2) Nalezneme specifickou diferenci
3) Definice = rod + diference

Výsledná definice by měla být adekvátní, neredundantní a nekruhová (ibid., s. 96-97).

3.3 Pojem dokumentu jako nosiče sociokulturní informace

Abychom mohli definovat pojem beletrie, vraťme se k pojmu informace a pojmu jejího nosiče, dokumentu. Dokument lze definovat jako (Matušík a Jonák, 2003-):

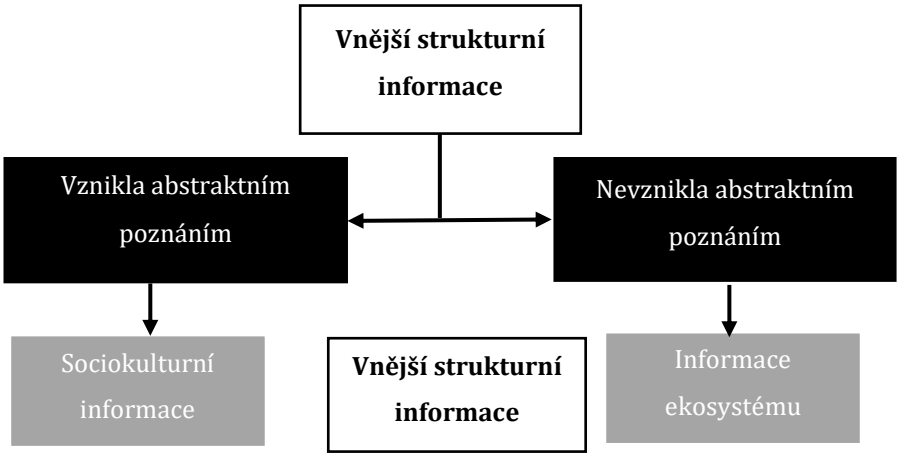
Informační pramen tvořený nosičem informací a množinou informací na něm fixovaných a sloužící k přenosu dat v čase a prostoru. Dokumenty se dělí podle řady kritérií, např. podle způsobu záznamu dat (písemné, obrazové, zvukové, audiovizuální, strojem čitelné - elektronické či digitální), podle odvozenosti obsahu (primární, sekundární a terciární), podle kontinuity (periodické a neperiodické), podle stupně zveřejnění (zveřejněné, nezveřejněné, interní).

Dokument lze také definovat dle Brietové (2006, s. 9-10) takto:

Dokument je evidence sloužící k podpoře faktu. […] jakýkoliv konkrétní nebo symbolický indexální znak [index], uchovaný nebo zaznamenaný pro účely reprezentace, rekonstituce, nebo k dokázání fyzického nebo intelektuálního fenoménu.

Dokument je tedy nějaký trvale zaznamenaný fakt, jenž si klade nárok na pravdivé vypovídání o něčem. Dokument je souborem znaků vytvořených lidmi za účelem průkazu nějakého faktu. Co je v tomto případě informace v ontologické rovině? Máme za to, že dokument jakožto nosič informace, je v ontologické rovině informací sociokulturní. *Informací je tu „míra“ určitosti, která musí být dodána dané substanci, aby dosáhla tvaru někým jiným předem určeného (tím, kdo onen tvar imateriálně drží)* (Stodola, 2015, s. 123). Ten někdo jiný musí být schopen poznání, tedy imateriálního držení forem věcí. Tato imanentní činnost je předpokladem pro činnost tranzitivní jako je právě tvoření dokumentu (ibid., s. 123).

Informace sociokulturní je co do rodu vnější strukturní informací a druhově se liší od informace ekosystému právě tím, že vzniká abstraktním poznáním.



Obrázek 3 – Vnější strukturní informace; Zpracováno dle (Stodola, 2015, s. 117)

Beletrie tedy spadá pod textové dokumenty, jelikož jejím odlišením od jiných druhů dokumentů je právě textově zaznamenaná informace. Opět připomeneme, že prozatím implicitně považujeme beletristickou literaturu za nosič informace, avšak již intuitivní zamyšlení nad povahou beletrie nám dává mnoho otazníků po povaze evidence, kterou „vymyšlené“ příběhy poskytují. Prozatím přijměme toto stanovisko, jež bude obhájeno v kapitole 5 Hodnota beletrie pro poznání.

Buckland (1997) uvádí čtyři podmínky toho, aby nějaká věc byla považována za dokument:

1) Materialita: dokument má fyzický podklad (i znaky jsou fyzické);
2) Intencionalita: je záměrem, že objekt má sloužit k evidenci něčeho;
3) Zpracovanost: objekt je zpracován do formy dokumentu;
4) Fenomenologická pozice: objekt je vnímán jako dokument;

Bucklandova definice dokumentu je následující (ibid.):

Jakýkoliv zdroj informací, v materiální podobě, schopný být použit pro referenci, studium či jako autorita (svědectví).

Jak se nám opět ukazuje, je dokument jako nosič informace zjevně vázán jakýmsi závazkem vůči realitě. Román (jako zástupce beletrie) má jistě materiální stránku (a pokud se jedná o e-knihy má reprezentaci v podobě bitů na disku počítače), otázkou je, splňuje-li body 2), 3) a 4). Když se běžně mluví o knihovních dokumentech, je mezi ně zařazována i beletrie. O povaze evidence, kterou beletristická díla poskytují, tedy k čemu referují a jakým způsobem, je však potřeba pojednat. Jak jsme již napsali výše, prozatím můžeme předpokládat, že beletrie je dokumentem, co do jeho významu jako nosiče informací. Máme však za to, že je třeba rozlišovat mezi dokumentem věcným a beletristickým, a to je již problém, jenž se váže na rozlišení literatury faktu (v širším chápání jako věcné literatury) a umělecké literatury. Budiž o něm pojednáno teď.

3.4 Umělecká literatura a literatura věcná jako problém fiktivního a faktuálního narativu

Jak jsme pojednali v předchozí kapitole, považujeme dokument za sociokulturní informaci, ježto je dokument artefaktem vytvořeným lidmi. Specifickým druhem dokumentů jsou textové dokumenty. Je to ta část literatury, která splňuje podmínky toho, že jest informací sociokulturní. Literaturu lze definovat (Matušík, 2003-) jako:

1. Souhrn písemných projevů uměleckých nebo naučných (zpravidla v určitém vymezení, nejčastěji jazykovém, teritoriálním, časovém).

2. Souhrn všech písemných textů, které vznikly v lidských dějinách na jakékoliv téma v jakémkoli oboru nebo odvětví.

Můžeme tedy textový dokument považovat jako určitý výsek veškerého písemnictví, jež naplňuje podmínku toho, že slouží jakožto evidence nějakého faktu. Je zřejmé, že ne veškeré písemnictví lze za dokument považovat, jelikož existují zcela jasně mylné písemnosti, uveďme například Mein Kampf, jejž za dokument považovat nemůžeme, alespoň co do jeho přímé evidence skutečnosti. Každopádně i zde lze uvažovat nad tím, že takováto písemnost poskytuje například evidenci o jejím tvůrci jakožto o člověku mylně uvažujícím, též zcela oprávněně můžeme tvrdit, že informuje nepřímo o zvrácených událostech minulého století. Uvažme tedy tyto písemnosti jako dokumenty nepřímé, tedy takové dokumenty, u nichž je jejich obsah něčím, co informuje nepřímo.

Písemné texty jsou rozličné, proto naším dalším postupem bude snaha oddělit texty věcné od textů uměleckých. Tato otázka je vskutku otázkou po rozlišení textů faktuálních od fiktivních. Umění je tedy jakýmsi způsobem výpověď fiktivní, co jest fikce, je komplikovanou otázkou, přesto se v následujícím textu pokusíme objasnit tento pojem a diferenci, kterou nabízí pro naše dělení písemných textů.

Fikce je pojmem, jenž je předmětem filosofického bádání již delší dobu (Kroon a Voltolini, 2019). Tento pojem je nahlížen z různých úhlů, jmenujme tedy některé:

1) Fikce je nepravda;

2) Fikce je literární nereferenční narativ;
3) Fikce je volným nepřímým diskursem (vševědoucí vypravěč);
4) Fikce je vyrábění příběhů, produkt kreativní, imaginativní aktivity autora;
5) Fikce nastává, když autor předstírá, že věří tomu, co říká-píše;
6) Fikce je předstíraná víra v pravdivost předkládaného na straně čtenáře;
7) Fikce je řečový akt s oslabenou ilokuční silou;

K bodu 1): některé fikce zjevně ale pravdivé údaje obsahují;
K bodu 2): fikce někam odkazují, nejsou vyprázdněné, viz např. historické romány odkazují na některé historické události či postavy;
K bodu 3): je zcela zřejmé, že vševědoucí vypravěč fikci nezakládá, naopak existují i vypravěči nejistí či zcela nedůvěryhodní;
K bodu 4): imaginace je využívaná i v myšlenkových experimentech v oblasti filosofie;
K bodu 5): někteří autoři zjevně do svých děl nějaké své přesvědčení vkládají a věří mu;
K bodu 6): tento přístup považuje fiktivní dílo za rekvizitu, jež slouží jako zdroj předstírání jejího příjemce, pak ale i například trhlina ve skále jakožto přírodní úkaz může sloužit k vybuzení imaginace pozorovatele a v tomto pojetí by pak i takovýto přírodní úkaz byl fiktivním dílem;
K bodu 7): v teorii řečových aktů autor záměrně přiznává fiktivnost předkládaného a pokud je ve výpovědi něco pravdivé, pak jen náhodou. Je však oprávněné si myslet, že psaní historického románu se cíleně opírá o pravdivé události, jež ale mohou být upraveny. Lze se však oprávněně domnívat, že autor historických románů chce o historii sdělit nějakou pravdu cíleně, a ne náhodou;

O uspokojující tradiční definici umělecké (fiktivní) literatury se snažil též Richard Ohmann (1971). Ohmann odmítá historizující či evoluční postupy při definování umělecké literatury. Prvé přepokládají trvalost uměleckých textů v historii (avšak i vědecké texty přetrvávají), druhé považují uměleckou literaturu za živý organismus, jenž se vyvíjí, avšak, jak jsme již řekli výše, jsme společně s Ohmannem přesvědčeni, že literatura je lidský artefakt, tedy věc

neživá. Stejně tak Ohmann odmítá psychologické přístupy, jež se více než na dílo samotné soustředí na autora či příjemce textu. Ohmann se obrací na lingvistickou teorii řečových aktu J. L. Austina, ten rozlišuje tři řečové akty:

1) Lokuční akty (řeč je správně gramaticky uspořádaná, důraz je na obsahovou stránku sdělení)
2) Ilokuční akty (důraz na záměr sdělení, lze posuzovat úspěšnost tohoto sdělení)
3) Perlokuční akty (důraz na příjemce sdělení, rozlišuje mezi záměrem sdělení a jeho ne/zapůsobením na příjemce)

Ohmann předkládá příklad řečového aktu: Stůj nebo střelím

Lokuční akt: vyslovení „Stůj, nebo střelím."

Ilokuční akt: vyslovení je příkazem, výhrůžkou, …

Perlokuční akt: vyslovení má za cíl vyděsit, rozzuřit příjemce …

Ohmann se dále zaměřuje právě na ilokuční akty, ty jsou úspěšné za těchto podmínek:

1) Vyslovím deklarativní větu;
2) Jsem ta správná osoba na vyslovení dané věty;
3) Nemumlám (řečeno správně v rámci konvence jazyka);
4) Nebo nepřeruším výrok v polovině;
5) Věřím tomu, co říkám;
6) Neprotiřečím si později;

Ohmann zakládá svoji definici literatury (pojem literatury používá jako synonymum umělecké literatury) na tom, že právě tyto podmínky jsou v tomto diskursu nepodstatné:

Literární dílo je diskurs abstrahovaný, lhostejný vůči okolnostem a podmínkám, které dělají ilokuční akty možnými; proto je diskurs bez ilokuční síly.

Spisovatel předstírá, že jeho diskurs je ilokučním aktem a čtenář toto předstírání akceptuje. Tím se diskurs umělecké literatury stává kvazi-řečovým aktem. Ohmann definici ještě upřesňuje následovně:

Literární dílo je diskurs, jehož věty postrádají ilokuční sílu, která by se k nim normálně vázala. Její ilokuční síla je mimetická.

Mimetičností ilokuční síly Ohmann myslí, že takový řečový akt napodobuje řečový akt normální. Ohmann uměleckou literaturu tedy považuje za mimetickou vzhledem k řečovým aktům. Umělecká literatura tedy nejen napodobuje referenci normálních řečových aktů vzhledem k realitě, ale též i samotné výpovědní akty jako lingvistické jednotky. Sám Ohmann však předkládá problémy, které se na tuto definici vážou:

1) Někdy jsou ilokuční akty myšleny vážně a až později jsou chápány jako nezávazné (milostný dopis se promění na poetický útvar);
2) Kvazi-řečovými akty jsou i vtipy, paraboly, reklamy či politické proslovy;

Na závěr Ohmann podává následující shrnutí:

1) Literatura je mimetická (napodobuje řečové akty);
2) Literární dílo tvoří svět (kvazi-řečové akty nereferují k aktuálnímu světu, ale tvoří svět vlastní);
3) Literatura je rétorická (předpokládá imaginárního řečníka a posluchače);
4) Literatura je dramatická (zakládá příběh skrze naraci, tedy na sebe navazující propojený sled událostí);
5) Literatura je hra (je sérií nezávazných aktů bez důsledků, čtenář je spíše pozorovatelem než participantem s konvenčními povinnostmi vázanými vážně myšlenými řečovými akty);
6) Literatura něco reprezentuje (kvazi-řečové akty jsou o něčem a to něco je předkládáno čtenáři ke kontemplaci);
7) Literatura je autonomní (je vyvázána z normálního spojení mezi diskursem a světem mimo diskurs);

Řečovým aktům se věnuje ve svém článku o fiktivní naraci též Gérard Genette (1990a). Genette upozorňuje, že i oslabený ilokuční akt je přece jenom vysloven s nějakým autorským záměrem, ten může být vysloven přímo, pak se jedná o tzv. deklarativní fikci, anebo nepřímo, pak Genette píše o tzv. konvenční fikci. Konvenci můžeme spatřovat např. uvedením na obálce knihy, že se jedná o román, ve čtenářské znalosti autora jako autora uměleckých textů apod. Podobně jako Ohmann, Genette tvrdí, že narativní fikce (potažmo šířeji umělecká literatura) je ilokučním aktem sui generis. Takovým aktem, který neodkazuje

k realitě, ale k něčemu jinému, co je umístěno spíše jen v mysli, tedy k nějakým mentálním obsahům na straně autora a čtenáře.

Specifickou vlastností fikčních prohlášení je, že na rozdíl od prohlášeních o realitě, které navíc popisují objektivní stav faktů, nepopisují nic jiného než právě mentální stavy (Genette, 1990a).

V jiném svém textu Genette (1990b) poukazuje na problematičnost hranice mezi fiktivními a faktuálními narativy, ježto nefikční narativy se snaží samy sebe fikcionalizovat (jak se děje u textů novinářského směru New Journalism), a naopak fiktivní narativy defikcionalizovat samy sebe například záměrným přimícháním skutečně žijících osob do světa umělecké narace.

Jedním z nejnovějších přístupů snažících se najít demarkační čáru mezi literaturou fikce (uměleckou literaturou) a literaturou věcnou, je článek Dereka Matraverse (2018). Matravers odmítá přístup k umělecké literatuře, který razí Kendall Walton. Walton považuje literární fikci za jakousi rekvizitu, jež čtenáři umožňuje předstíranou víru (make-belief), zatímco literatura faktu (šířeji literatura věcná) vytváří u čtenáře víru (belief), která vede ke konání ve světě. Matravers uvádí jako příklad druhého typu literatury jako víry situaci, v níž čtenář na základě literatury faktu o hladomoru v Africe podpoří charitativní organizaci. Zatímco divák filmového Drákuly pouze předstírá víru v existenci daného hororové postavy, a proto z kina neuteče, právě díky tomu, že si uvědomuje umělost či rekviziční charakter předkládaného díla. S tímto vymezením však Matravers nesouhlasí kvůli tzv. paradoxu fikce, neboť lidé emočně odpovídají i na to, o čem ví, že je fiktivní a neexistuje. Paradox fikce (Liao a Gendler, 2020b) je založen na třech tvrzení:

a) Podmínka responze: Lidé prožívají (skutečné, běžné) emoce vůči fiktivním osobám, situacím nebo událostem.

b) Podmínka víry: Lidé nevěří v existenci fiktivních osob, situací nebo událostí.

c) Podmínka koordinace: Lidé neprožívají (skutečné, běžné) emoce, když nevěří v existenci předmětů vztahujících se k emoci.

Tyto tři podmínky, každá sama za sebe, jsou v pořádku, avšak společně tvoří kontradikci. Lidé prožívají emoce pouze, jsou-li si vědomi existence předmětu, který jejich emoci vyvolává. Lidé jsou si zároveň vědomi, že fikční postavy nejsou opravdové, přesto však k nim cítí emocionální pouto. Matravers (2018) tento spor řeší tím, že lidé přece prožívají emoce i k věcem, které neexistují, jako je např. budoucnost. Lidé se obávají budoucích událostí, které přece ale v momentě, kdy vyvolávají obavy, ještě neexistují. Druhou podporou pro vyloučení bodu c) je, že u nás vyvolávají strach i věci, o kterých jsme přesvědčeni, že neexistují (obří pavouci na filmovém plátně), stejně tak věci, které existují (žralok v dokumentárním filmu). Dle Matraverse tento problém pak nespadá pod gesci fikce, ale samotné reprezentace věcí. Jednoduše shrnuto, je dle Matraverse naše psychologická reakce na fikci velmi podobná reakci na faktuální reprezentaci věcí.

Druhým autorem, jehož teorii distinkce fikce a faktu Matravers rozebírá, je Peter Lamarque. Lamarqueho „princip neprůhlednosti“ spočívá v metaforickém náhledu na literaturu fikce jako na vitráž, zatímco literatura faktu je průhledné okno. U fikce jakožto vitráže, vidíme právě jen text, který vytváří jakýsi svět sám pro sebe. V literatuře faktu koukáme jaksi za textovou vrstvu, prohlížíme za text k našemu aktuálnímu světu. Dle Lamarqueho je poté cílem literatury faktu přenos informací, zatímco u literární fikce je cílem estetické potěšení. Matravers však upozorňuje na to, že přenos informací probíhá i u literatury fikce a některá díla literatury faktu jsou natolik esteticky zvládnutá, že se i v nich může čtenář „ztratit“. Neboli:

1. Umělecká literatura (fikce) není jen čistá forma, ale i obsah a naopak literatura faktu není jen čistý obsah, ale též forma;
2. „Ztracení se v knize“ není výlučnou vlastností fikce;
3. I literatura faktu může být napsána krásně (Nietzsche, Rousseau, Montaigne a jejich eseje);

Závěrem Matravers dodává, že tuto distinkci ještě více znesnadňuje postmoderní míchání reálných a fiktivních postav. A tak jediným možným rozlišením je volnost autorské imaginace, která je v literatuře faktu silně

omezena tím, co se skutečně stalo, zatímco v literární fikci má autor „volnou ruku“.

3.5 Imaginace

Opřeme-li se tedy o imaginaci, je potřeba osvětlit pojem imaginace, jelikož ani on není výjimkou, co do neshody jeho smyslu. Již Aristoteles vymezuje imaginativnosti zvláštní místo v oblasti lidské duše. Aristoteles imaginaci definuje jako *to, na základě čehož se v nás objeví nějaký obraz* (Shields, 2020). Není to smyslové vnímání, jež je spíše pasivní činností lidské duše, ani rozumové poznávání, jež je také něco docela jiného, totiž u poznávání dochází k uchopení rozumu věci v její obecné podstatě, u smyslového vnímání v její konkrétní podobě. *Důvodem jest, že činnost vnímání vztahuje se na jednotliviny, vědomost na povšechniny; tyto pak jsou jaksi v duši samé* (Aristotelés, 1914, s. 35). Dalším rozdílem je, že smyslové vnímání nemůže být mylné na straně subjektu (vypusťme např. optické klamy, jež nejsou subjektem konstruované), zatímco rozumové poznání je buď správné, či nesprávné.

Že tedy vnímati a poznávati není totéž, je zřejmo. Onoho zajisté účastni jsou všichni živočichové, tohoto jen málokteří. Ale ani v myšlení, při němž totiž předpokládá se správnost neb nesprávnost, správnost v rozvaze, ve vědomosti a v pravdivé domněnce, nesprávnost v opaku jejich, ani to není totéž, co vnímání; neboť počitek příslušného předmětu je vždycky pravdivý a všem živočichům možný, kdežto mysliti lze také mylně a není dáno nikomu, leč kdo má také rozum (Aristotelés, 1914, s. 56).

Imaginace je jaksi někde na pomezí těchto dvou činností, na jedné straně se jedná o představu věci v její konkrétní podobě, na druhou stranu nevyžaduje současně zapojení smyslové percepce. Imaginace je v Aristotelově pojetí jakýsi obrazový model skutečnosti, který není totožný se smyslovým obrazem a jenž je dostupný člověku, ale i některým vyšším živočichům.

Stanfordská encyklopedie filosofie (Liao a Gendler, 2020a) předkládá následující definici pojmu imaginace:

Imaginace je reprezentace věcí, aniž by se přihlíželo k tomu, jak aktuálně, právě teď a subjektivně jsou. Imaginaci lze využít pro reprezentaci možností jiných než aktuálně jsoucích, reprezentaci jiného času, než je právě současný, anebo k reprezentaci jiné perspektivy než své vlastní.

Imaginace je tedy činností řekněme rozumovou a tímto se odkláníme od užšího významu, který imaginaci přikládá Aristotelés. V jeho pojetí je imaginace fantazií, o rozdílu těchto dvou konceptů bude později ještě pojednáno. Imaginaci tedy chápeme jako činnost rozumu, která odhlíží od aktuálně jsoucích věcí, a předkládá věci buď jsoucí potencionálně (např. vítězství Donalda Trumpa v amerických volbách v roce 2020) či pouze intencionálně (takovou věcí je postava Achaba z Melvillovi (1975) Bílé velryby).

Přehled dvanácti různých přístupů k pojmu imaginace předkládá ve svém článku Leslie Stevenson (2003). Imaginace je:

1) *Schopnost myslet o něčem, co není právě vnímáno, ale je, bylo nebo bude časoprostorově reálné.*

   1.a) Schopnost myslet o něčem, co bylo již předtím subjektem vnímáno (ale není aktuálně předmětem smyslového vnímání).

   1.b) Schopnost myslet o něčem, co nebylo předtím subjektem nikdy vnímáno, ale co ostatní vnímali a pověděli o tom subjektu imaginace.

   1.c) Schopnost myslet o něčem, co nebylo předtím subjektem vnímáno, nikdo mu o tom nepověděl, ale jehož existenci lze odvodit na základě vnímané evidence prostřednictvím indukce nebo šířeji pomocí vědecké metody.

   1.d) Schopnost myslet o nějakém konkrétním mentálním stavu jiné osoby, jejíž existenci subjekt imaginace odvozuje z vnímatelné evidence.

2) *Schopnost myslet o čemkoliv, co je možné v aktuálně jsoucím světě.*

3) *Náchylnost myslet o něčem, co subjekt věří, že je reálné, ale co reálné není.*

4) *Schopnost myslet o nějaké věci, jež subjekt imaginace považuje za fiktivní, oproti tomu, co subjekt považuje za reálné či reálně možné.*

   4.a) Schopnost vytvářet (nebo vymýšlet si) fiktivní příběhy.

   4.b) Schopnost myslet o již vytvořených fiktivních příbězích jako o fikčních entitách.

5) *Schopnost vytvářet mentální obrazy věcí.*

6) *Schopnost vůbec myslet (zvažovat, reprezentovat) cokoliv.*

7) *Neracionální operace mysli, která je toho druhu fungování mysli, jež je vysvětlitelná spíše v rámci důsledků než příčin.*

8) Schopnost utvářet na základě percepce přesvědčení o veřejných objektech v trojrozměrném prostoru, které mohou existovat nepostřehnutelné, s prostorovými částmi a časovým trváním.
9) Smyslový komponent v oceňování uměleckých děl či objektů přírodní krásy bez jejich klasifikace pod pojmy nebo myšlení o jejich praktické užitečnosti.
10) Schopnost vytvořit umělecké dílo, které vyvolá dané smyslové ocenění.
11) Schopnost ocenit věci, které jsou výrazem nebo odkrytím smyslu lidského života.
12) Schopnost vytvářet umělecká díla, které jsou výrazem něčeho hlubokého o smyslu lidského života, oproti produktům pouhé fantazie.

Jak je patrno z poskytnutého výčtu různých pojetí pojmu imaginace, je tento pojem sám o sobě problematický. Jeho význam jde někdy více k prostému smyslovému vnímání (bod 5) či je omezen jenom v rámci předmětů aktuálního světa (body 1, 2) či je brán jako jakýsi defekt v myšlení (bod 3) či je zase příliš široký a je brán za stejno s myšlením vůbec (bod 6). Máme za to, že nejrelevantnější pojetí pro naše uvažování jsou dány v bodech 4, 11 a 12. Bod 4 imaginaci považuje za schopnost myslet o věcech, které nejsou reálně jsoucí, a poté tyto předměty vkládat do uměleckého díla či je z něho rekonstruovat. Je patrno, že toto myšlení o věcech, které nejsou, tedy o věcech fiktivních, by mohlo směřovat ke kreacionismu. Ve výsledku máme za to, že sebekreativnější imaginace nevytváří věci, které jsou „nadlidské“, jež nějakým způsobem nejsou reálné, avšak imaginaci považujeme za akt, který dokáže stvořit něco nového kombinacemi již existujícího. Více o tomto problému však bude ještě pojednáno. Prozatím bychom jenom chtěli zdůraznit, že vytváření fiktivních věcí není kreacionistickým aktem.

Bod 11 potažmo 12 spojují imaginaci s odkrýváním či schopností vidět v životě jeho hlubší stránky. Imaginaci považujeme v tomto pojetí za kreativní akt, pomocí něhož je něco vyříkáno o skutečnosti, co přesně tím myslíme, vysvětlíme v kapitole 5 Hodnota beletrie pro poznání. Důležité se nám též jeví odlišení imaginace od fantazie v bodu 12. Fantazie je brána spíše jako mechanické vybičování smyslů, jejich stimulace za určitým, řekněme, povrchnějším účelem. Řadí se sem např. oblast pornografie či reklamy, jejichž účelem je sice vybudit

v nás nějakou aktivitu na úrovni představivosti, jež však se liší od imaginace jakožto hlubokého a přemítavého aktu, jehož účelem je v důsledku přinést nějaké poznání o našich životech, a jež jde tedy zdaleka za pouhé smyslové představy.

Podobné, ne-li stejné pojetí rozdílu mezi fantazií a imaginací poskytuje ve svém díle Roger Scruton (2009, s. 105-106):

Pravé umění apeluje na imaginaci, zatímco efekty vyvolávají fantazie. Imaginární věci jsou přemítány, fantazie jsou předváděny.

Ačkoli se obé zabývá nereálnými věcmi, fantazie chtějí vzbudit zdání skutečnosti, kde není místo pro pochybování. Reklamní spoty nás chtějí neustále přesvědčit o reálnosti našich snů, než odhalit či ukázat naši vlastní realitu. Imaginární věci stojí jaksi v distanci od naší osoby. V umění dáváme stranou naše vlastní touhy.

Oboje fantazie i imaginace se týkají nereálného, ale zatímco nereálné fantazie prostupují a znečišťují náš svět, imaginace existuje ve svém vlastním světě, ve kterém volně přemítáme ve stavu odstupu. […] Vstupujeme do obrazu pouze skrze rám, který uzavírá svět, ve kterém stojíme (Scruton, 2009, s. 105).

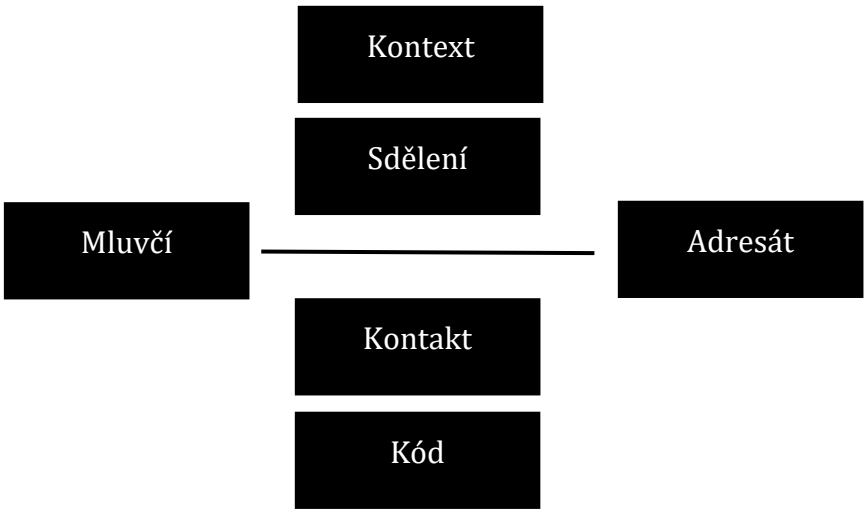
Tento odstup je podstatou pojmu estetické distance někdy nazývanou též psychické distance, kterou do estetiky zavedl Edward Bullough (1912). S tímto pojmem ještě budeme dále pracovat především v kapitole 5 Hodnota beletrie pro poznání.

Prozatím však shrňme, co pro nás pojem imaginace vyřešil v problému distinkce mezi uměleckou a věcnou literaturou. Jak jsme již uvedli, považuje Matravers (2018) volnou imaginaci, tedy takovou imaginaci, která není omezena reálně jsoucími věcmi, za rozhodující při uvažování o schopnosti rozlišit fiktivní a faktuální literaturu. Avšak myslíme, že pojem imaginace není dostačující podmínkou pro definování umělecké literatury, nýbrž je podmínkou nutnou. Imaginace se projevuje i v činnostech jiných než uměleckých. Imaginativní činnost využívají i vědci či je činností každodenního života (Liao a Gendler, 2020). Ve skutečnosti je potřeba tuto složku imaginativnosti, která je složkou zahrnující i fiktivnost, posílit něčím, co je naprosto specifické právě pro umělecká díla, a to složkou krásna. Definovat uměleckou literaturu proto můžeme díky použití konjunkce právě těchto dvou podmínek krásna a imaginativnosti. To nás vede

zpět v čase do kontextu českého strukturalismu, přesněji do okruhu Pražského lingvistického kroužku.

3.6 Funkce literatury Romana Jakobsona a Mukařovského pojetí estetické funkce

Začněme popisem složek komunikačního aktu, jak je zavedl Roman Jakobson, člen Pražského lingvistického kroužku. Akt každé slovní komunikace vyžaduje tyto konstitutivní činitele: mluvčího, adresáta, sdělení, kontext, kód a kontakt. Mluvčí je ten, kdo vysílá sdělení adresátovi, jeho příjemci. Sdělení odkazuje či referuje k nějakému kontextu. Sdělení je přenášeno ve formě kódu, ten musí být alespoň částečně společný mluvčímu a adresátovi jakožto kódovateli a dekódovateli sdělení. Kontaktem se myslí samotné fyzické či psychické spojení mezi mluvčím a adresátem, jehož účelem je navázat a udržet komunikaci (Jakobson, 1995, s. 77). Schematicky lze zobrazit Jakobsonův model komunikace takto:



Obrázek 4 – Jakobsonův model komunikace; Adaptováno dle (Jakobson, 1995, s. 78)

Můžeme podotknout, že čtení literárního díla je právě takovým komunikačním aktem, který Jakobson popisuje. Totiž spisovatel je mluvčím, čtenář adresátem, samotný text je sdělením, které odkazuje nějakému kontextu. Samotný text je v nějakém jazyce, tedy kódu, a jistým způsobem se ke čtenáři dostává. Čtenář je v kontaktu se spisovatelem skrze médium papíru, čtečky či šířeji např. knihovny.

Jakobson každé z těchto komunikačních složek přiřazuje konkrétní jazykovou funkci. Důležité je poznamenat, že žádná z přiřazovaných funkcí nemá monopolní pozici, nýbrž jsou v každé komunikaci určité složky zvýrazňovány a jiné potlačovány, přesto však přítomny. Důraz na složku kontextu vede k funkci denotativní, referenční či ještě jinak poznávací. Cílem poznávací funkce je poukazovat ke skutečnosti, která je skrze sdělení přenášena. Emotivní či expresivní funkce je spojena především se složkou mluvčího a jejím cílem je vyjádřit postoj mluvčího, nějaký jeho emotivní stav, který si samozřejmě neklade za cíl být stavem identickým s realitou, nýbrž jde spíše o vyjádření vnitřního citového stavu mluvčího. Funkce konativní je zaměřena na složku adresáta. Cílem komunikace s převládající konativní funkcí je k něčemu přinutit adresáta sdělení. Další funkcí je funkce fatická, ta je zaměřena na složku kontaktu. Cílem fatické funkce je navázat komunikaci mezi mluvčím a adresátem a pokud možno ji udržet.

Funkce metajazyková je zaměřena na složku kódu. Cílem této funkce je ujištění, že si mluvčí a adresát rozumějí, že totiž sdílejí znalost kódu, v němž je sdělení zakódováno. A konečně poslední funkcí je funkce poetická, jež je zaměřena právě na samotné sdělení (Jakobson, 1995, s. 74-105). Co znamená ona zaměřenost na sdělení samé, o tom budiž pojednáno za chvíli. Předchozí pojednání o jazykových funkcích lze opět shrnout do schématu následovně:

Obrázek 5 – Jakobsonův model funkcí jazyka; Adaptováno dle (Jakobson, 1995, s. 82)

Můžeme tvrdit, že u vědeckého textu dominuje funkce poznávací, u textu milostného dopisu funkce emotivní, v reklamní komunikaci funkce konativní a funkce poetická právě v umělecké literatuře. Přičemž sám Jakobson vysvětluje, že silové rozložení těchto funkcí je i v samotné umělecké literatuře rozličné:
Při dominanci poetické funkce předpokládá osobitost rozličných básnických druhů různě odstupňované účastenství ostatních jazykových funkcí. Epika, soustředěná k třetí osobě, do značné míry zahrnuje referenční funkci jazyka; lyrika, orientovaná na osobu prvou, je intimně spojena s funkcí emotivní; básnictví druhé osoby je prosyceno konativní funkcí, a je buď prosebné, nebo exhortativní, podle toho, zda prvá osoba je podřízená druhé nebo naopak (Jakobson, 1995, s. 82).

Avšak stále platí, že nejpřednější dominanci zaujímá funkce poetická, jež je vlastně dle Jakobsona projekcí principu z osy výběru slov na osu jejich kombinace (ibid., s. 82). Co si pod tím tedy představit? Pokusím se uvést příklad, i když značně zjednodušující, na části básně *Protože se mé rty…* Victora Huga (1965, s. 102):
Protože se mé rty dotkly tvé plné ***číše****,*
protože jsem tvou tvář bral často do ***dlaní****,*
protože nejednou jsem po slepu a ***tiše***
zaháněl vůněmi tvých vlasů ***zoufání***

Zde je ukázkový příklad poetické funkce, jež dbá na to, jaká slova jsou vybrána a jak jsou zkombinována. Protipříkladem této poetické funkce, kde není dbáno na výběr a kombinaci slov, tedy takové sdělení, kde se primárně její autor zaměřuje na znaky jako takové, může být naše vlastní modifikace této části básně:
Protože se mé rty dotkly tvého plného ***kalichu****,*
protože jsem tvou tvář bral často do ***rukou****,*
protože nejednou jsem po slepu a po ***špičkách****,*
zaháněl vůněmi tvých vlasů ***stesk****.*

Je zřejmé, že kontext sdělení, tedy nějaké Hugovo vyjádření o podstatě lásky, jakožto léku na bolest, která je patrně předmětem této básně, se nemění. Mění se však způsob, jakým jsou zvolena slova a jejich kombinace, které v tomto druhém podání nejsou tak libozvučné, protože poetická funkce zde byla oslabena nevhodně zvolenou kombinací nevhodně zvolených slov.

Druhým členem Pražského lingvistického kroužku, kterého v naší práci musíme zmínit, je Jan Mukařovský, jenž se sám velmi zasloužil o zkoumání poetické funkce. V jeho práci se mluví o funkci estetické, což je synonymní výraz pro funkci poetickou. Nositelem estetické funkce může být jakýkoliv předmět či dění, tedy jak artefakt lidské činností, tak přírodní scenérie (Mukařovský, 1966, s. 18). V umění je funkce estetická funkcí dominantní, v mimoestetické oblasti je funkcí druhořadou (ibid., s. 21). V rámci umělecké literatury pak existují oblasti, jež jsou výrazné právě silnou konkurencí určitých funkcí:

Ostatně i předěl mezi veršovanou poezií a uměleckou prózou je do značné míry dán větším účastenstvím funkce sdělovací, tedy mimoestetické, v próze při srovnání s veršovanou poezií (ibid., s. 22).

Estetická funkce je tedy prvek, jenž je dynamický a který stabilizuje až určitý lidský kolektiv pomocí estetických norem, neboť *oblast estetična se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem* (ibid., s. 25).

Estetická funkce se zaměřuje na daný znakový předmět jako takový, čímž ho izoluje. V případě literatury jsou takovými předměty konvenční znaky samotné, jak již bylo výše řečeno Jakobsonem (Jakobson, 1995). Cílem estetické hodnoty je navození estetické libosti. Mukařovský využívá teleologické definice hodnoty *jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu a že tedy v každém hodnocení je obsažen moment subjektivity* (Mukařovský, 1966, s. 27). Úspěšnost navození estetické libosti je záležitostí jak individua, tak konkrétní společnosti, v níž dané individuum žije, ale v posledku je stabilizováno právě i antropologickým principem estetické funkce. Antropologická konstanta estetické libosti je spatřována např. v rytmu u časových umění (rytmus básně a pravidelnost krevního oběhu a dýchání) či v symetrii u umění prostorových, které určitým způsobem napodobují symetrii lidského těla, viz např. zlatý řez (ibid., s. 29). Antropologický princip estetické funkce se tedy opírá o hodnoty, které jsou vloženy do samotného psychofyzického ustrojení člověka jako živočišného druhu. Estetické normy se mění, tyto antropologické principy ne, a pokud jsou znevažovány při střídání norem, pak se jedná o přirozený vývoj uměleckých norem.

Zdá se tudíž nevkus nejostřejším protikladem umění, které už svým jménem naznačuje schopnost dosáhnout plně zamýšleného cíle. A přece využívá někdy umění nevkusu ke svým účelům (ibid., s. 31).

Po honbě za stálostí estetické hodnoty tedy Mukařovský dochází k tomu, že zatímco estetické normy se proměňují častěji a v současné platnosti může být i více norem najednou, estetická hodnota založená na antropologické konstantě se proměňuje přece jenom pomaleji a méně znatelně:

Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasívní klid je zde nemožný; „věčné" hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně znatelně než nižší stupně (ibid., s. 40).

Umění u Mukařovského je jevem sociálním (proto není jevem čistě subjektivním), při jehož studiu se musí přihlížet k institucím, kritikům či cenám, jež mají vliv na vnímání estetické hodnoty daného společenství v daném čase (ibid., s. 42). Umění je souborem znaků, jež se obrací k sobě samým, namísto k tomu, co jako znaky zastupují. Tohoto je docíleno právě převládající estetickou funkcí. V epickém básnickém díle přesto znaky vypovídají i o něčem jiném než samy o sobě. Otázka po korespondenci znaků s realitou je potlačena, ne však úplně vymazána:

Netvrdíme ovšem nikterak, že by otázka reálního podkladu vyprávěné události přestala existovat. Okolnost, zda, do jaké míry a jakým způsobem předvádí básník vypravovanou událost jako skutečnou nebo fiktivní, bude naopak důležitou složkou struktury básnického díla (ibid., s. 45).

Je tedy rozdíl mezi fikcí sdělovací a sdělovací fikcí působící uvnitř díla básnického zaštítěnou funkcí estetickou, jak píše Mukařovský:

Baron Prášil, kdyby žil, byl by mystifikátor a jeho řeči by byly lži; ale básník, který vymyslil Prášila a jeho lži, není lhář, nýbrž právě básník, a Prášilovy výroky v jeho podání jsou projev básnický (ibid., s. 46).

Vztah mezi uměleckým dílem a realitou se tak stává specifickým vztahem, jenž je značně odlišný od vztahu mezi objektem s převažující funkcí sdělovací a realitou (příkladem takového objektu budiž např. text vědecké práce):

Změna, která se udála s věcným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo

zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečnostem životně důsažným pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímatelovu universu jako souboru hodnot. A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno (ibid., s. 46).

Nadvláda estetické hodnoty nad hodnotami mimoestetickými v umění nespočívá v tom, že by ostatní hodnoty potlačovala, nýbrž každou z nich určitým způsobem vytrhuje z bezprostředního styku s hodnotou životní, a tak určuje dynamický soubor všech hodnot a stává se tak oživovatelkou styku mezi uměleckým dílem a skutečností. Vytrženost těchto mimoestetických hodnot od hodnot životních vytváří napětí, jehož úkolem *jest řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání* (ibid., s. 53).

Člověk dle Mukařovského (ibid., s. 55-61) je schopen ke skutečnosti zaujímat různé postoje, a to buď:

- **Postoj praktický**, jehož cílem je bezprostřední působení na skutečnost a znaky zde slouží jako instrument. Jde nám především o věci, jež znaky reprezentují, a jejich nakládání s nimi.
- **Postoj teoretický**, jehož cílem je poznávat skutečnost. Znaky opět mají čistě instrumentální charakter. Míříme za skutečnost jinou, než máme ve formě znaků pod rukama a očima.
- **Postoj náboženský** je zaměřen na znaky jako symboly věcí, a proto tedy v tomto postoji skutečnost je jaksi znakového charakteru, přesto nám jde především o věci, které jsou znaky-symboly reprezentovány. *Při postoji magicko-náboženském skutečnosti nejsou převáděny ve znaky, nýbrž jsou jimi prostě bytostně; proto také jsou schopny působit jako to, co zastupují (amulet atp.). Jsou to znaky – symboly* (ibid., s. 56).
- **Postoj estetický** je charakteristický plným obratem ke znaku jakožto skutečnosti. Skutečnost je znakem. Znak je zde znakem sui generis, jelikož jeho podstata netkví v poukazování k reprezentované skutečnosti, neboť právě v estetickém postoji znak ukazuje sám k sobě a tím se jaksi odlučuje od své původní podstaty, kterou plní v předchozích třech postojích.

Zatímco tedy první dva postoje se staví ke znaku jako k nástroji, jehož je potřeba užít k bezprostřední (postoj praktický) či budoucí (postoj teoretický) změně skutečnosti, a postoj náboženský znak vnímá též jako nástroj svého druhu, jakožto prostředek k neviditelné moci, estetický postoj znak vnímá jako skutečnost samu. Znak *je hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen* (ibid., s. 57). Pro život jsou důležité všechny zmíněné postoje a postoj estetický není výjimkou. Estetično *není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění* (ibid., s. 59).

U postoje praktického je přední objekt, s nímž subjekt nakládá pomocí znaků, u postoje poznávacího subjekt, jenž poznává skutečnost, tedy objekty reprezentované znaky. Funkce symbolická (tedy postoj náboženský) klade důraz na vztah mezi symbolizovaným objektem a jeho symbolickou znakovou reprezentací. Nakonec u estetické funkce je v popředí subjekt, ale tento sklon k subjektu se od teoretického postoje liší v tom, že *při funkci teoretické upíná se pozornost soustředěna na skutečnost, která je mimo znak (proto je znak ve funkci teoretické podrobován kontrole vzhledem k své shodě s touto skutečností), při funkci estetické upíná se pozornost ke znaku samému, jenž v sobě skutečnost jako celek zrcadlí – kontrola znaku skutečností tu nemá smyslu, proto i znak, i skutečnost jsou objektem a stojí proti sobě jako nezávislé celky […] teoretická funkce usiluje o jednotící obraz skutečnosti pořízený pomocí znaků a jejich významů, jimž při tom připadá úloha nástroje; estetická funkce promítá do skutečnosti jako jednotící princip postoj, který subjekt ke skutečnosti zaujímá. Tento postoj může však být do skutečnosti promítnut jenom tak, že na své cestě k ní prochází objektivizací, které se mu dostává v estetickém znaku.* (ibid., s. 72).

Estetické dílo je objektivizováno v estetickém znaku, jenž je jeho fyzickým nositelem. Estetické dílo nelze tedy identifikovat s duševním stavem jeho původce ani jeho příjemce, jak koná někdy psychologická estetika. Dílo však není ani daná konkrétní věc, daný konkrétní výtisk Paní Bovaryové, existuje totiž nejen více překladů v čase (vícero českých vydání v různých překladech), ale též i různé překlady v jednom času ale v různých prostorech (překlady v různých jazykových mutacích). Mukařovský (1966, s. 85) tak odděluje dílo-věc od estetického předmětu, jenž je dílem-věcí nošen:

Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme „estetický předmět“) daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity.

Máme tedy dílo-věc, jeho smysl, ale chybí nám pořád něco, k čemu daný smysl referuje. Estetický znak totiž referuje sám k sobě, znamená to však, že je jeho reference prázdná? Nikoliv. Estetický znak jakožto znak autonomní totiž odkazuje k celkovému kontextu *zjevů takzvaných sociálních, například filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou „epochu“* (ibid., s. 86).

Tato reference k celkovému kontextu však není pasivní reflexí, jakýmsi přímým svědectvím reality, jak by se mohli domnívat někteří naivní mimetici, nýbrž umění jakožto sémiologický fakt *jako každý znak může mít k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, například vztah metaforický nebo jinak kosý, aniž proto přestává k této věci směřovat* (ibid., s. 86). Umění se tedy skládá z:

1. **Díla-věci**, jež je smysly vnímatelná věc vytvořená umělcem;
2. **Estetického předmětu**, který je umístěn v kolektivním vědomí, význam díla nelze upravovat zvůlí jedince;
3. **Reference** k celkovému kontextu společenských zjevů;

Umění syžetová pak mají nejen sémiologický význam autonomní, ale též je v něm i silně zastoupena komunikativní funkce, tedy přenos sdělení o skutečnosti. Tento přenos informací o realitě je více či méně modifikován a je tedy potřeba brát na zřetel vztah mezi uměním a realitou:

Modifikace vztahu k realitě hrají tedy důležitou úlohu v struktuře každého umění, které pracuje se syžetem, ale teoretický výzkum těchto umění nemá nikdy ztrácet ze zřetele pravou podstatu syžetu, která spočívá v tom, že je jednotou smyslu, a nikoli pasívní kopií reality, a to ani tenkrát, běží-li o „realistické“ nebo „naturalistické“ dílo (Mukařovský, 1966, s. 87).

3.7 Definice umělecké literatury

Definujeme tedy umění dle Mukařovského jako *odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické* (Mukařovský, 1966, s. 127). Umělecká literatura je ta součást písemnictví, u něhož je převažující funkce estetická. Proto, abychom tuto definici ještě zpevnili, uvedeme, že umělecká literatura referuje ke skutečnosti nepřímo skrze referenci k fikčním světům. Fikční světy jsou koncept budovaný v literární teorii již nějakou dobu (přibližně 60 let). Českým představitelem teorie fikčních světů je Lubomír Doležal (2003). Máme za to, že fikční světy jsou právě tím, k čemu umění odkazuje. Fikční světy jsou oním, perspektivou Mukařovského, celkovým kontextem zjevů sociálních (Mukařovský, 1966). Fikční světy lze pojímat jako jakousi zhuštěnou koncentraci světa našeho. Taková zhuštěná koncentrace je nutně, jak tvrdí Umberto Eco, parazitem aktuálního světa:

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 díle být. Existuje tu velká pestrost – takový útvar 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 (Eco, 1997, s. 111).

Spojitost mezi teorií fikčních světů a Pražským lingvistickým kroužkem též vysledoval jiný český teoretik fikčních světů Bohumil Fořt (2008, s. 119-127). Tím, že estetické znaky odkazují samy na sebe, utvářejí svébytný svět. Pomocí této konstrukce můžeme odlišit silně estetický milostný dopis jakožto neuměleckou literaturu právě proto, že ony znaky, ať sebeestetičtější, nekonstruují svět fikční, svět svébytný, proto máme za to, že definice umělecké literatury se nemůže opírat jen o estetickou funkci jako takovou, ale též i o konstrukt, který tato funkce vytváří. Umělecká literatura není tedy jen literatura

s převažující estetickou funkcí, ježto taková funkce může převažovat i v jiných písemnostech, ale důležitou podmínkou je též, že pomocí estetické funkce je budován fikční svět, jenž je umožněn specifikou fikční referencí estetických znaků.

V tomto násilném oddělení může se zdát problematické to, že přece estetický znak nutně musí budovat fikční svět tím, že je zaměřen sám na sebe, a ne na skutečnost za sebou. Avšak máme za to, že estetický znak může být „zneužit“ právě ve faktuálních narativech, jimiž je milostný dopis, pak je třeba zkoumat, jak referuje ke skutečnosti, ježto je záležitostí estetického znaku právě reference mezi tím, čím je znak sám o sobě, a tím, čím vzhledem ke skutečnosti, přičemž tato reference je v milostném dopise přímá, v umělecké literatuře reference skrze fikční svět.

Zároveň fikční reference jako taková musí být uskutečněna skrze estetickou funkci, tak oddělíme tu část písemnictví, jež sice využívá fiktivní narativ (jako myšlenkové experimenty v oblasti filosofie), ale když tento narativ není produktem převažující estetické funkce, pak se nejedná o narativ v rámci umělecké literatury. Tím se vyhneme problémům distinkce mezi fiktivním a faktuálním narativem, ježto taková distinkce samotná je problematická, jak jsme již dříve vysvětlili.

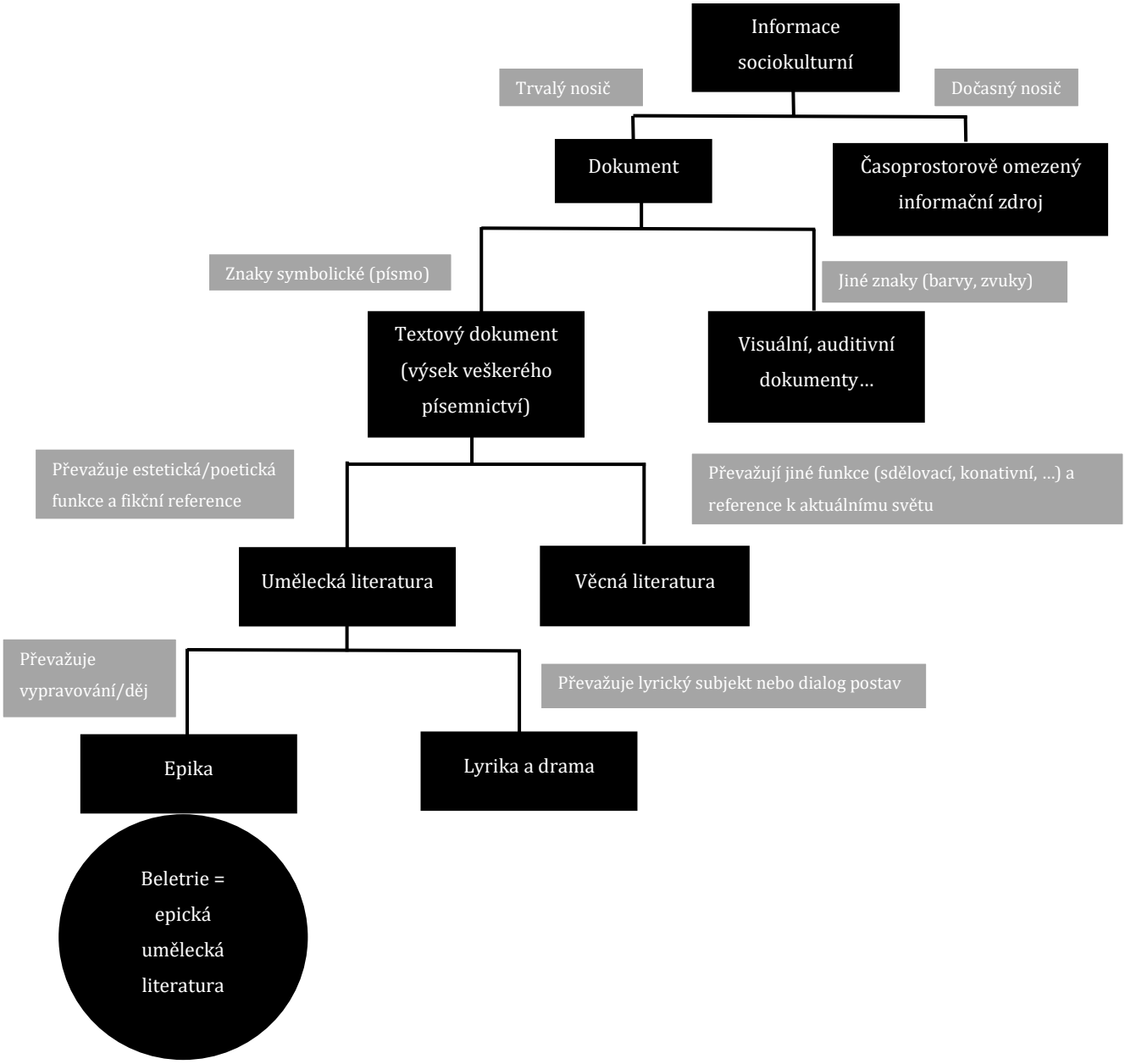
Tedy umělecká literatura je taková literatura, kde převažuje estetická funkce a fikční reference. Beletrii poté definujeme jako uměleckou literaturu s převažující vyprávěcí formou. Tedy pro nás bude beletrie epickou uměleckou literaturou. Činíme tak proto, že při uvažování o konceptuálním modelu beletristické literatury, je vzhledem k fikčním světům vhodnější použít takovou část umělecké literatury, jež nejpokročileji rozvíjí fikční světy. Dle Doležala je takovou uměleckou literaturou právě epická literatura, ježto právě v ní se nejbohatěji projevuje strukturace fikčního světa, a to díky jak důrazu na vyprávěcí rovinu, tak také na struktury, které tato rovina vytváří, totiž narativní světy s jednou osobou či v rozvinutějších případech s více osobami (Doležal, 2003, s. 46).

Přiznáme se, že toto zúžení pojmu beletrie činíme proto, že máme za to, že naše práce jakožto v celku originální a nový přístup k popisu beletrie, je složitou

konstrukcí, a ježto je náš cíl uvést tuto problematiku do kontextu českého knihovnictví, považujeme za důležité předvést model v jeho pokud možno nejsrozumitelnějším stavu a myslíme, že právě model epických útvarů (románu, novely, povídky či bajky aj.) bude správným krokem k seznámení českého knihovnictví s naším hlavním záměrem. Zároveň podotýkáme, že využití našeho modelu bude možné po větším či menším počtu modifikací i pro popis specifických fikčních světů lyriky a dramatu. Ježto se však obé odlišují od epiky, v prvém případě v důrazu na lyrický subjekt a jeho city, v druhém na dialog postav, máme za to, že i strukturace těchto světů je odlišná právě proto, že narativní složka je v těchto útvarech značně odlišná od narativu epického vyprávění.

3.8 Shrnutí třetí kapitoly

Jelikož jsme již dosti stran popsali, předkládáme jako shrnutí druhé kapitoly diagram naší klasifikace od informace sociokulturní k beletrii. Zdůrazněme pouze, že vnější strukturní informace vzniklá abstraktním poznáním (tedy lidským úsilím) vázaná na trvalý nosič jest dokumentem/sociokulturní informací. Textový dokument je písemným druhem dokumentů. Umělecká literatura je písemným dokumentem s převažující estetickou funkcí a fikční referencí, přičemž samy o sobě jsou tyto funkce podmínkami nutnými, společně pak podmínkami nutnými a postačujícími. Beletrie je uměleckou literaturou s převažující vyprávěcí rovinou, tedy zjednodušeně řečeno epickou uměleckou literaturou.



Obrázek 6 – Klasifikace od informace k beletrii

4 Teorie fikčních světů

Mne květy, láska v háji stinném
a ves a klid vždy vábily.
Vždy mezi mnou a Oněginem
rád zdůraznil bych rozdíly,
by jednou čtenář posměvačný,
či popletených klevet lačný
původce, luště po letech,
co divného v mým verších těch,
bezbožně nemoh opakovat,
že portrét jsem si načmáral
jak Byron, pyšný lyry král,
jako by básník nemoh snovat
verš o pracizí podobě
a nepsat jenom o sobě.
A. S. Puškin
(1975, s. 42)

4.1 Úvodní slovo

V předchozích kapitolách jsme vyjasnili pojem informace a pojem beletrie. Beletrii jsme zařadili pod rod umělecké literatury, kterou jsme oddělili od literatury věcné pomocí dvou hlavních rysů: krásna a imaginace. Imaginaci jsme rozlišili od fantazie. Krásný text vytváří za určitých podmínek, totiž obratu ke znaku a imaginativnímu úsilí, fikční svět. O fikčních světech prozatím toho však moc napsáno nebylo, proto bude naším cílem v této kapitole tento pojem objasnit, ježto je základním pojmem celé naší práce.

4.2 Možné světy

Pojem možných světů lze zaznamenat v práci filosofa Leibnize. Leibniz ve své Teodicei objasňuje původ zla a Boží schopnost vybrat vždy takový možný svět ze všech možných, jenž bude ve výsledku nejlepším z možných světů, přesněji nejméně špatnou konstelací věcí. Zlo pochází od svobody lidských bytostí, a proto je nevyhnutelně přítomno ve světě, ale Bůh má možnost zvolit takový následný svět, který nejlépe bude odpovídat na dané zlo, totiž vybere takovou následnou konstelaci věcí, jež povede k vyššímu dobru.

Pokud existuje zlý člověk, Bůh musel najít v oblasti možných myšlenek takovou myšlenku, v níž takový člověk bude součástí takového sledu věcí, jež byly vybrány v souladu s největší dokonalostí vesmíru, a v níž jsou chyby a hříchy nejen potrestány, ale dokonce napraveny takovým způsobem, aby přispěly k největšímu dobru. (Leibniz, 1985, odst. 350, s. 335)

Katastrofa se nám potom jeví jako zbytečné zlo, jelikož nejsme schopni vidět do Božích plánů, jak píše Reiner Ruffing (2012, s. 92):

Pouze omezenost našeho rozumu způsobuje, že se nám ta či ona událost jeví jako neštěstí; zpravidla nejsme schopní si uvědomit, že kdyby se toto „neštěstí“ nestalo, mohlo dojít k mnohem větší katastrofě. Bůh stvořil svět nejlepším možným způsobem.

Ne náhodou je Leibniz označován často jako filosof optimismu. Myšlenka Božího výběru nejlepšího z možných světů je myšlenkou, kterou se zabývá teologie, případně některé formy metafyziky, a jelikož nejsme přívrženci ultrarealistické logiky, jejímž zástupcem je David Lewis, budeme možné světy považovat za světy námi konstruované, jež nejsou skutečnými variantami našeho světa, nýbrž jsou technickým prostředkem, jak zkoumat náš svět aktuální (Stalnaker, 1976).

Využití možných světů v jejich světštější podobě můžeme nalézt v oblasti modální logiky. Modální logika je teoretický nástroj používaný ke studování modalit. Kromě klasické interpretační sémantiky, tj. predikátové logiky, jež se tradičně vyznačuje zkoumáním věcí vzhledem k jejich aktuálnímu stavu, existuje tzv. sémantika reprezentační, jež stanovuje nějaké možné nebo nutné stavy věcí,

a výroky v této logice jsou poté studovány vzhledem k daným možnostem a nutnostem (Hronek, 2005).

Modální logika je někdy chápána šířeji, kde kromě modalit možnosti a nutnosti přibývají též modality deontické jako „je povinné“, „je zakázáno“ či „je povoleno“; modality temporální či doxastické. Každá z těchto logik má poté své symboly pro dané modality a sadu axiomů.

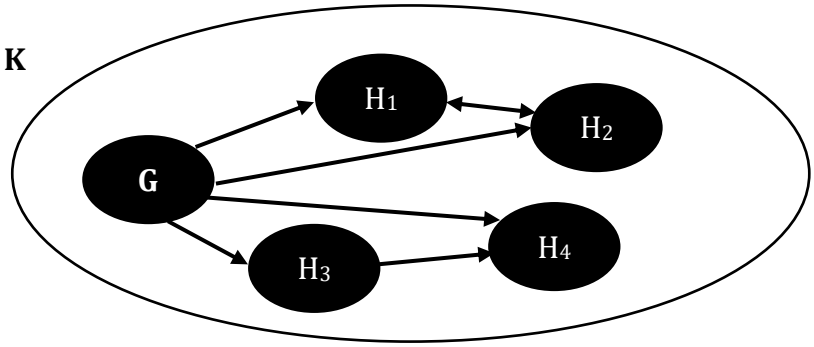
Logika	Symboly	Výraz symbolizuje
Modální logika	■	Je nutné, že …
	◊	Je možné, že …
Deontická logika	O	Je povinné, že …
	P	Je povoleno, že …
	F	Je zakázáno, že …
Temporální logika	G	Vždy to bude tak, že …
	F	Bude to v případě, že …
	H	Bylo to vždy tak, že …
Doxastická logika	B_x	x věří, že …

Obrázek 7 – Tabulka modálních logik; Zpracováno a přeloženo dle (Garson, 2018)

Základním článkem pro modální logiku a možné světy je příspěvek Saula Kripkeho (1963). Saul Kripke byl mezi prvními modálními logiky, jež začali využívat koncept modalit ke stanovování možných světů. Kripkeho modální logika sestává z trojice G, K a R, kde K je množina všech „možných světů“, G je „reálný aktuální svět“ a R jsou vztahy mezi danými „světy“. Kripke si byl samozřejmě vědom, že mu modální logika a světy jí předkládané slouží jako technický prostředek k logickému uvažování nad alternativními stavy věcí, ve svém článku ani nijak neodkazuje na metafyzické pojetí možných světů Gottfrieda Leibnize.

R vztahy poté mohou být různé povahy, např. reflexivní (světy jsou si navzájem přístupné), transitivní (pokud svět A je přístupný ze světa B a ze světa C, je pravděpodobné, že i svět B a C si budou navzájem přístupné) či asymetrický

(jeden svět A má přístup do B, ale ne naopak) atd. Velmi zjednodušeně lze Kripkeho M-model reprezentovat následujícím obrázkem.



Obrázek 8 – M-model Saula Kripkeho; Zpracováno volně dle textu (Kripke, 1963)

K – celá množina všech světů

G – aktuální svět

H_i – možné světy

Šipky – vztahy mezi světy

Každý svět v K má k sobě vázanou určitou doménu individuí, v možném světě H_4 pak může doména obsahovat např. Pegase, draka nebo vodníka. S logikou možných světů pracuje ve svém díle i Thomas Pavel. O vztazích v rámci Kripkeho modelu píše následující:

Abychom ustavili vztah alternativnosti z jednoho světa do druhého, potřebujeme nějaké kritérium – například totožnost jedinců, kteří obývají tyto světy. Lze říci, že svět náležící množině K reprezentuje možnou alternativu nějakého jiného světa ze stejného systému, pakliže první svět zahrnuje týž inventář jedinců jako svět druhý, byť se některé vlastnosti těchto jedinců promění. Představme si svět H shodný se světem G, v němž žijeme, až na skutečnost, že v G někteří jedinci žijí v Montrealu, zatímco v H se přestěhovali do Toronta. Seznam jedinců náležících G je naprosto shodný se seznamem jedinců H; jediná změna se týká vlastností těchto jedinců. Takto definován vztah R zaručuje, že svět H je možnou alternativou G. Jelikož oba světy sestávají ze stejných jedinců, či obecněji jelikož si jsou světy alternativou, nazývá se vztah R reflexivní. (Pavel, s. 69-70)

Výroky pravdivé ve všech možných světech (přístupných z našeho aktuálního světa) jsou poté výroky nutně pravdivé, výroky pravdivé alespoň

v jednom možném světě přístupném z našeho světa, pravdami možnými (ibid., s. 70). Mohou tedy existovat v rámci modální logiky světy vysoce podobné našemu světu a které se liší jenom v nějakých nepodstatných rysech (například svět Balzakova (1963) románu *Ztracené iluze* se celkem velmi blíží skutečnému světu soudobé Francie) nebo světy více vzdálené našemu aktuálnímu světu (například svět, jejž ve svém románu *Levá ruka tmy* nabízí Ursula le Guin (1995), totiž svět s pohlavní fluiditou) či speciální typy světů nemožných, jež popírají samotné základy logiky (takové světy můžeme nalézt v postmoderní literatuře, typickým příkladem nemožného světa je svět francouzského nového románu *Dům milostných schůzek* od Robbe-Grilleta (2004)).

Tímto tedy již vytyčujeme propojení fikčních světů se světy možnými. Ježto se však od sebe značně liší, musíme teď poznamenat, že ač fikční světy vycházejí či si půjčují myšlenku možných světů, od samotné modální logiky se v lecčem diferencují. Koncept možných světů modální logiky je dle Petra Hronka (2005) leckdy přejímán naivně s nedostatečným zdůrazněním, že se jedná právě o inspiraci danou oblastí logiky, ne její přímou aplikací:

Je zcela zřejmé, že ať jsou tyto problémy pro metafyzika či teologa jakkoli zajímavé, jedná se zřejmě o problémy, které jsou velmi vzdáleny původním cílům modální logiky. Podobně se to má také s pokusy o fikcionalistickou teorii literatury, tj. teorii pracující s pojmem možných světů. (Docela jinou otázkou je to, zda je tato teorie přínosem pro literární vědu. Odpověď na tuto otázku samozřejmě musí přijít od literárního vědce, a nikoli od logika či filozofa.)

Můžeme odpovědět, že literární praxe posledních přibližně 50 let na tuto otázku podává kladnou odpověď (Ryanová, 1997). V literární vědě se koncept možných světů již delší dobu hojně užívá, je však potřeba zdůraznit, jakým způsobem je tento koncept přejat a jak se s ním pracuje v literární vědě. Toť bude předmětem následujícího textu.

4.3 Dvě námitky

Začněme tím, že uvedeme na správnou míru vztah mezi teoriemi mimése a teoriemi fikčních světů. Doležal, jakožto hlavní zástupce teorie fikčních světů a náš hlavní teoretický zdroj, již v předmluvě svého stěžejního díla *Heterocosmica: fikce a možné světy* (2003, s. 10) rázně odmítá mimetické výkladové teorie, jež pokládají literaturu za neproblematický přepis či odraz reality. Doležal se vyhraňuje silně vůči tendencím mimetického čtení:

Mimetická čtení, která praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna (ibid., s. 10).

Skutečně souhlasíme s tím, že literární díla nejsou přepisem reality 1:1, a proto nelze jednoduše mapovat každou postavu či každé místo na nějaký svůj reálný protějšek, protože mnohdy takový protějšek ve skutečnosti ani neexistuje, proto nazvěme takového mimetické pokusy za naivní mimetismus. Vedle naivní mimése však podle nás existuje též kritická mimése. Za takovou mimési považujeme právě takovou teorii napodobování, kterou ve své Poetice předložil Aristotelés (1962). Básník totiž nezobrazuje svět, jak je, nýbrž jak by být mohl, a to podle nutnosti či pravděpodobnosti. O tom, že Aristotelova teorie nápodoby, tedy mimése, je vlastně teorií možných světů píše i český literární teoretik Bohumil Fořt (2008):

Je nesporné, že o světech umění (tedy i literatury) se mluví dlouho před vznikem Pražské školy, a to jak v kontextu světovém, tak i domácím – jenom v rychlosti si připomeňme, že už Aristotelés ve své Poetice mluví o tom, že tragédie ukazuje, jaké děje a postavy jsou, nebo jaké by být mohly…

Budeme-li tedy nadále pracovat s teorií fikčních světů Lubomíra Doležala, mějme na paměti, že Doležalova kritika mimetických teorií je ve skutečnosti kritikou mimése naivní, ne však kritické mimése, jejímž zástupcem volíme právě Aristotela. Aristotelovo pojetí básnického díla není přece jenom naivní pojetí, nakonec právě Aristotelés sám uvádí, že básník nezobrazuje na rozdíl od historika svět, jak je aktuálně, ale naopak jak je ve své možnosti (1962, s. 44-45). Básník se dokonce může dopustit i nepřesnosti vůči skutečnosti, avšak není to

jeho chybou. Naopak je dle Aristotela žádoucí upřednostnit potřeby poezie před mechanickým zobrazováním skutečnosti:

Celkově vzato, „nemožnost" v básni je třeba vysvětlovat buďto potřebami poezie, nebo snahou o to dokonalejší, nebo vlivem obecného mínění. Vždyť co se tkne básnictví, je žádoucnější věc nemožná, jeli přesvědčivá než věc možná, ale nepřesvědčivá; třeba nemohou existovat takoví lidé, jaké maloval Zeuxis, ale je to tak lepší. Vzor má přece předčit skutečnost (Aristotelés, 1962, s. 69).

S Aristotelovou teorií nápodoby budeme ještě pracovat podrobněji v kapitole 5 Hodnota beletrie pro poznání. Považovali jsme zde za vhodné upozornit na to, že i když jsme zastánci teorie fikčních světů, jak ji zastává Doležal, nehodláme se ani vzdát Aristotelovy mimése. To, jakým způsobem je skutečnost zobrazována v literatuře, a že to není neproblematické, si uvědomujeme, proto jakékoliv zjednodušení výkladu literatury jako stoprocentního odrazu skutečnosti zavrhujeme, každopádně máme za to, že přesto všechno vztah mezi realitou a literaturou nelze přetrhnout zcela, jak ostatně píše i sám Doležal:

Popíráme-li mimetickou povahu fikce, neznamená to, že přetínáme silné svazky mezi fikcí a skutečností. Naopak, sémantika této knihy utvrzuje obousměrnou výměnu mezi nimi: v jednom směru, v konstrukci fikčních světů, básnická představivost pracuje s „materiálem" čerpaným ze skutečnosti; v opačném směru fikční výtvory hluboce ovlivňují naše obrazy a chápání skutečnosti. Tato výměna však může být náležitě pozorována a popsána jedině tehdy, jestliže trváme na tom, že je zásadní rozdíl mezi skutečným a fikčním. Tím, že vytyčíme pevné hranice, vyhneme se nedorozuměním, která hrozí, když nás naše estetické tužby nebo kognitivní záměry vybízejí k cestám mezi světy (Doležal, 2003. s. 10).

Druhou námitku, jež tentokráte kritizuje samotnou teorii fikčních světů, vznesl Petr Koťátko. Je tedy potřeba se s ní vypořádat. Koťátko (2020) tvrdí, že teorie fikčních světů, jež vytváří autonomní fikční světy stojící jaksi vedle našeho aktuálního světa, je ve své podstatě kreacionistická teorie. Dle Koťátka jsou fikční světy vždy jen modifikací aktuálního světa a nemají svoji autonomní existenci. Spisovatel netvoří světy nové, jak by se mohlo zdát, nýbrž jenom poupravuje náš aktuální svět. Koťátko vychází z konceptu tzv. závazku k realitě, jenž říká, že fikční svět je ve všech nepřímo řečených věcech stejný jako svět náš a že ho

přijímáme jako by byl reálný právě proto, že vše, co není řečeno v textu přímo, doplňujeme sami ze své zkušenosti s realitou. Jedná se o podobný pojem, jaký zavádí v teorii fikčních světů Marie-Laure Ryanová, a to totiž pojem principu minimální odchylky:

Tento princip může být formulován následovně: při rekonstrukci fikčního světa vyplň prázdná místa textu na základě předpokladu, že tento fikční svět se podobá světu skutečnému. Neuchyluj se k libovolným změnám - jediné, co smí převážit nad tvou zkušeností s realitou je autorita textu (Ryanová, 1997).

Ke Koťátkově kritice je třeba tedy dodat, že máme stejně jako on za to, že fikční světy jsou parazity[4] světa našeho aktuálního. To ostatně potvrzuje i Umberto Eco (1997, s. 111). Nakonec i Doležal přiznává, že fikční světy jsou tvořeny z nějaké autorovy zkušenosti, že totiž spisovatel čerpá materiál ze skutečnosti (Doležal, 2003, s. 10). Koťátkovu kritiku je třeba brát vážně, každopádně vzhledem k tomu, že i sami teoretici fikčních světů popírají uvnitř své teorie kreacionistické akty, máme za to, že tvorba fikčních světů není kreacionismem, neboť Eco mluví o parazitním vztahu a Doležal o vztahu vzájemné výměny mezi světy. Fikční světy využívají konceptu možných světů v jeho jaksi technickém přínosu, stejně jako Kripke (1963) si byl vědom metafyzické problematiky možných světů, a proto využíval možné světy v logice pouze jako technickou pomůcku, můžeme i my považovat fikční světy v literatuře za jakýsi způsob, jak nahlížet specifickým pohledem na vztah mezi realitou a fikcí. Tento vztah nahlížen kritickým pohledem, tedy s vědomím jeho komplexnosti, musí popírat jednoduché mapování reality literaturou v poměru 1:1, zároveň literatura není odtržena úplně od reality, jejím autorem je nakonec skutečný člověk a jeho vztah k realitě je nutností, jež nelze popřít.[5] Na druhou stranu, umělec je osobou, jež dokáže svět vidět specifickým pohledem a má schopnost využívat své imaginace, kterou jsme již dříve zavedli jako specifickou myšlenkovou činnost, která umožňuje tvořit intencionální věci, tedy věci existující právě jenom v mysli. Básnická imaginace umožňuje nejen vidět realitu

[4] Parazity však ve smyslu pozitivním. Fikční světy jsou paraziti, kteří sice pasou na základech našeho světa, ale tato pastva, jelikož není v nějakém způsobu škodlivá, ba právě naopak, je pro náš aktuální svět obohacující, o čemž nakonec svědčí naše zaujetí pro umělecká díla.

[5] Opomeňme zde prosím námitky, které by mohl někdo klást vzhledem k umělé inteligenci a její schopnosti tvořit umění, osobně máme za to, že umění je výlučně lidskou činností.

ozvláštněnou, ale též i věci, které v realitě jako takové vůbec nenacházíme. Takové věci však nejsou následkem kreacionistického aktu, ony nevznikají aktuálně, ale jsou intencionálně drženy a existence nabývají prostřednictvím fikčního textu, taková existence je však existencí fikční. Uvádění fikčních věcí do fikční existence však nepovažujeme za kreacionistický akt. Je to akt umělecké tvorby. Fikční světy se poměrně dost liší od světů možných používaných v logice, proto se budeme snažit jejich vztah vyjasnit v následující kapitole.

4.4 Možné světy logiky a fikční světy literatury

V předchozím textu jsme používali pojmy možný svět a fikční svět, jelikož se však v mnoha ohledech tyto pojmy rozchází je třeba je lépe vysvětlit. Lubomír Doležal (2003, s. 17-41) při stanovování své teorie fikčních světů prvně odmítá přístupy, jež pracují v rámci jednoho světa. Takovými přístupy je Russellův realismus, jenž fikční věci považuje za prázdné výrazy, jelikož postrádají denotáty v realitě. Jedná se o krajní pozici, jež fikční výrazy považuje za prázdné a nepravdivé. Stejně jako Russellův důsledný realismus odmítá Doležal též Fregeho čistý smysl, kde fikční sémantika sice má smysl (Sinn) a právě jen smysl, ale význam (Bedeutung) postrádá. Reference mizí i v Saussurově pojetí označovaného/označujícího, kde právě sémantika fikčnosti opět postrádá složku reference, protože fikční výroky jsou sebereferenční, totiž označující se obrací opět k označujícímu. Mimetismus Doležal odmítá, jak jsme psali již výše. Doležalova kritika však směřuje k naivnímu mimetizmu, ten má následující tři podoby (ibid., 21-23):

1. *Fikční jednotlivina J(f) zobrazuje skutečnou jednotlivinu J(s)*
2. *Fikční jednotlivina J(f) zobrazuje skutečnou obecninu O(s)*
3. *Skutečný zdroj Z(s) zobrazuje („poskytuje zobrazení“) fikční jednotliviny J(f)*

Bod 1) je odmítnut proto, že nelze zkrátka najít pro všechny fikční jednotliviny jejich skutečný protějšek. Bod 2) je přístup, který razil Auerbach (1998) ve svém díle *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Doležal píše o tzv. univerzální mimetické interpretaci, kdy mizí fikční jednotlivina ve skutečné obecné kategorii, čímž však dle Doležala dochází k oslabení teorie fikce. Bod 3) Doležal nazývá pseudomimetickou interpretací, jež jaksi místo skutečných protějšků klade jako zdroj fikčních jednotlivin namísto reality jejich tvůrce. Jak je patrné, jedná se pouze o posunutí zdroje z okolí spisovatele na spisovatele samotného. Nakonec odmítá Doležal též pragmatické teorie fikce, jakou například reprezentuje Waltonova předstíraná víra, kde umění je bráno jako jakési pokračování dětských her do dospělosti. Ačkoli je dle Doležala pragmatická stránka fikce důležitá, nemůže přesto zakládat fikčnost samu. Zde je patrně potřeba zdůraznit, že Doležal odmítá všechny tyto přístupy vzhledem

k jejich lpění na rámci jednoho světa, ne proto, že by v určitých aspektech nebylo možné jejich využití při uvažování nad literární fikcí. Doležal však pokládá za důležité obrátit svou pozornost k rámci možných světů.

V tomto rámci můžeme zastávat dvě pozice: aktualismus nebo posibilismus. Posibilistická pozice tvrdí, že aktuální svět (náš žitý reálný svět) má stejný ontologický status jako ostatní možné světy. Aktuální svět je poté buď možné rozeznat od ostatních možných světů, anebo není možné aktuální svět odlišit od možných světů. Aktualistická pozice se zakládá na výhradním ontologickém postavení aktuálního světa vůči světům možným. Možné světy jsou v tomto náhledu umístěny pouze v konceptuálním či logickém prostoru a na rozdíl od posibilismu neexistují v nějakém jiném fyzickém časoprostoru (Fořt, 2005).

Je zřejmé, že právě Kripkeho M-model je aktualistickým přístupem právě proto, že aktuálnímu světu (G svět) je vyčleněna výhradní pozice v rámci množiny K světů (Doležal, 2003, s. 28). Zatímco Leibnizovy možné světy jsou možné světy sídlící ve vševědoucí božské mysli a mocný intelekt by je mohl za určitých, až božských schopností objevit, jsou oproti tomu světy logické konstruovány, nikoliv objevovány. Tímto zbavením se metafyzické zátěže je dle Doležala možné světy používat jako *potencionální nástroj empirického teoretizování* (ibid., s. 29).

Odmítnutí metafyzické povahy možných světů je prvním krokem k fikčním světům. Druhou úpravou jsou dva heuristické kroky:

1) *zvol jako své univerzum diskurzu zvládnutelnou podmnožinu možných světů, která se týká tvého problému*

2) navrhni malé světy („minisvěty"), které obsahují konečné množství prvků a vyznačují se omezeným množstvím parametrů (ibid., s. 29)

Onen odkaz na malé světy evokuje pojem, který používá Umberto Eco ve své práci *The Limits of Interpretation* (1994). Umberto Eco píše o malém světu, který je vlastně světem hendikepovaným. Takový hendikepovaný svět je nutně nekompletní a nemaximální. Fikční svět jako svět hendikepovaný je proto parazitem našeho aktuálního světa (rozuměj toho světa, jejž považujeme sami za reálný ve větší či menší míře, což se zakládá na naší vlastní pozici, my jakožto realisté nepochybujeme o skutečnosti, která nás obklopuje, samozřejmě však se

zřetelem možného stupně zkreslení, protože naše smysly nás mohou klamat, ale na druhou stranu si můžeme být vědomi klamu a zaujmout odstup a tím pádem si realitu zprostředkovat i s vědomím našeho nedokonalého vnímání), protože vše, co není řečeno v daném fikčním textu, doplňujeme našimi poznatky o realitě (Eco, 1994, s. 64-82).

Dané dva heuristické body nám tedy předkládají fikční světy jako *makrostruktury („mereologické soubory") tvořené konečným počtem možných jednotlivin* (Doležal, 2003, s. 30). Takový fikční svět je zprostředkován fikčním textem, proto jsou literární fikční světy souborem znaků. Doležal (ibid., s. 30) fikční světy definuje následovně:

Fikční světy literatury [...] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů.

Fikční světy tedy můžeme chápat jako jakousi aplikaci teorie možných světů, kdy jsou tyto světy ohraničeny právě textovým podkladem, což s sebou dle Doležala (ibid., s. 31-37) nese následující teze:

1) Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí (mají svůj ontologický status, Doležal píše o statusu neaktualizovaných možností).
2) Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá (fikční světy nejsou omezeny zpodobňováním našeho aktuálního světa, ale mohou se vytvářet i světy značně odlišného charakteru).
3) Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály (tato teze říká, že fikční svět je přístupný čtenáři pomocí rekonstrukce v aktu čtení, zatímco autor text konstruuje prvně jakožto mentální entitu, poté jakožto soubor znaků, proto je čtenáři skrze médium textu tento zprvu myšlenkový konstrukt přístupný a sám se stává v aktu rekonstrukce znovu myšlenkovou entitou tentokráte v mysli čtenáře).
4) Fikční světy literatury jsou neúplné (co v textu není řečeno explicitně a nelze vyvodit ani implicitně, zůstává navždy nezodpovězené, klasickým příkladem je otázka po počtu dětí Lady Macbethové, nelze na ni odpovědět, a tedy svět je neúplný[6]).

[6] Oproti našemu aktuálnímu světu, kde sice máme pořád dosti nezodpovězených otázek, každopádně můžeme předpokládat, že je možné je v budoucím horizontu někdy zodpovědět, co ve fikčním textu jednou zůstává nezodpovězeno, již nikdy nebude moci být doplněno.

5) Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá (fikční světy mají určitá globální omezení, např. platnost fyzikálních zákonů, přesto však mohou existovat světy dvojdomé, kde tyto zákony mohou být někdy porušeny, a tedy koexistovat může vícero globálních podmínek, takovým světem je např. svět povídky *Proměna* Franze Kafky (1964)).
6) Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností (fikční svět vzniká sice zprvu v mysli spisovatelově, každopádně jako objektivní předmět vzniká až s textotvornou činností, kdy se svět skrze text stává přístupný ostatním čtenářům. O vzniku fikčního světa lze též mluvit u ústního podání světa, tak můžeme například mluvit o fikčním světě Ezopových bajek, jež se zachovaly právě jen díky ústní tradici a své úspornosti (Clayton, 2020)).

Přehled stejných a rozdílných vlastností mezi aktuálním světem, světem možným a fikčním podává přehledně ve své práci Bohumil Fořt (2005, s. 71):

Druh světa	Možný	Fikční	Aktuální
Status existence	Logický	Fikční	Aktuální
Nekonečnost entit	Ano	Ne	Ano
Úplnost	Ano	Ne	Ano
Počet světů	Nekonečný	Nekonečný	Jediný

Obrázek 9 – Přehled světů; Adaptováno dle (Fořt, 2005, s. 71)

Fikční text můžeme chápat jako tzv. K-text, což je konstruující text. V aktualistické pozici kromě K-textů máme ještě Z-texty, což jsou texty vztahující se ke skutečnosti, tzv. zobrazující texty. Takovým Z-textem je např. vědecká práce, encyklopedie či novinový článek. Fikční text je, jak bylo již řečeno, zvláštní kategorií K-textů. Oproti Z-textům, jež jsou vyhodnocovány co do pravdivosti, tzn. korespondují-li s realitou, jsou K-texty a jejich pravdivost otázkou komplikovanou, protože pravdu nelze v těchto textech hodnotit přímo, jelikož takové texty nedetonují realitu jako takovou, ale její zvláštní alternativní verze.

Co však lze přímo hodnotit, jsou tzv. Z-odbočky. Z-odbočky jsou takové pasáže fikčního textu, které přímo nějakým způsobem odkazují k aktuálnímu světu (Doležal, 2003, s. 40). V Balzakových (1963) románech takovými odbočkami jsou například pasáže, které se zaobírají fungováním tiskařského řemesla či praktik pařížských novinářů a nakladatelů. Zde zcela jistě šlo Balzakovi o znázornění věcí, jak byly ve skutečnosti, a ty části textů, které se tohoto dotýkají, lze brát za zobrazující odbočky.

V následujícím textu se podíváme na struktury fikčního světa, které v rámci Doležalovy teorie jsou rozděleny na dvě hlavní kategorie: extensionální a intensionální.

4.5 Fikční světy Lubomíra Doležala

Následující text bude snahou přiblížit teorii fikčních světů Lubomíra Doležala. Vzhledem k účelům a rozsahu naší práce se budeme snažit teorii, pokud možno, podat ve stručnější podobě. Nakonec, budeme se k ní vracet při tvorbě modelu popisu beletrie, proto ještě mnohé pasáže budou opakovány i více rozebírány později.

Doležal staví do popředí narativní fikce namísto příběhu, který lze charakterizovat jako *více či méně složitý řetězec událostí* (Doležal, 2003, s. 45), narativní svět. Narativní svět je ta složka fikční sémantiky, která staví do popředí makrostrukturní podmínky, v nichž se příběh utváří. Narativní svět se může skládat z různých složek, a to například pouze ze statických předmětů s neměnnými fyzikální vlastnostmi a fixovanými stavy, pak je takový svět světem stavů S(St). O takovém světě lze mluvit jako o universu klasické logiky či *parmenidovské říši nehybnosti a mlčení, kde se nic nemění, nic se neděje* (ibid., s. 45). Přibude-li nová entita Přírodní síla, vznikají tzv. přírodní události (P-události). Máme daný svět jako model skutečné přírody, jež je univerzem přírodních věd či např. poezie s přírodní tématikou. Takový svět lze vyjádřit zápisem S(PS, St), kde ke statickým stavům přibydou přírodní stavy, jež už lze pokládat za dynamické události, tedy změny v rámci daného světa. O skutečně rozvinutém fikčním světě však mluvíme, až když nám do daného univerza vkročí kategorie osob, ježto právě ony jsou hlavními aktéry událostí, jejich iniciátoři a konatelé. Takový svět poté může být světem s jednou či více osobami. Zapsat lze takový svět jako S(O, PS, St). Svět s jednou osobou obsahuje tedy již prvek duševní činnosti, tedy nějaké intence dané postavy a jejího následujícího ne/konání, které může vyústit např. ve tvorbě uměleckého artefaktu, když je danou osobou básník, avšak teprve s vícero osobami přibývají vzájemné interakce, které jsou ponejvíce kořením příběhů (ibid., s. 85).

Ve světech můžeme vysledovat motivy. Motiv je termín, který *označuje elementární jednotku tematického materiálu, kterou nelze dále rozkládat* (ibid., s. 46). Doležal mluví o motivech též jako o tzv. mikrostrukturách. Motivy lze rozdělit na statické a dynamické, viz tabulka:

Statické motivy	Dynamické motivy
Stav (Předmět): Kámen je těžký. Vztah (Předmět, Předmět): Kostel je blízko školy.	P-událost (PS): Bouře přešla. P-událost (PS, předmět): Vítr uhasil oheň. P-událost (PS, osoba): Zemětřesení zabilo dvacet lidí.
Fyzikální stav (Osoba): Martin je tlustý. Marie je v zahradě. Fyzikální vztah ($Osoba_1$, $Osoba_2$): Štěpán žije daleko od Terezy.	Fyzikální akt (Osoba): Pavel utekl. Fyzikální akt (Osoba, Předmět): Nancy zasadil strom. Fyzikální interakce (Osoba1, Osoba2): Kašpar udeřil Jana.
Duševní stav (Osoba): Líza je rozzlobená. Duševní vztah ($Osoba_1$, $Osoba_2$): Marie miluje Pavla.	Duševní akt (Osoba): Petr přemýšlí. Duševní akt (Osoba, Předmět): Lucie vypočítala rychlost světla.
	Řečový akt (Osoba): Richard vykřikl. Řečový akt (Osoba, Předmět): Alice napsala báseň. Řečový akt (Osoba1, Osoba2): Robert se zeptal Michala

Obrázek 10 – Motivy; adaptována dle (Doležal, 2003, s. 48)

Jak je patrné z tabulky, zakládá Doležal svou teorie fikčních světů na prvcích akce a motivace (ibid., s. 67-84). Akce se skládají z událostí, jež jsou činností změny nějakého počátečního stavu na stav koncový. Tuto činnost vykonává osoba, tj. konatel. Osoba-konatel se může leckdy rozhodovat mezi vícero možnostmi dalšího postupu. Akce mohou být intransitivní (působí změny uvnitř jednající osoby) či transitivní (osoba nakládá s okolním světem), symetrické (dvě osoby se sebou bojují) nebo asymetrické (osoba kopne do míče), prosté (osoba nepoužívá žádný předmět) nebo instrumentální (osoba kácí strom

pomocí sekery), okamžité (postava skáče přes propast) nebo složité (postava staví dům).

Intencionalita je duševní činnost osoby, která vede k nějaké akci. *Intence k akci orientuje konatele k budoucnosti, vede ho k tomu, aby postoupil z daného počátečního stavu k předjímanému stavu koncovému. Protože je intencionalita zaměřena k budoucnosti, orientuje konání k účelu (činí je účelovým)* (ibid., s. 69).

Intencionalita je výlučně lidskou duševní činností, avšak v oprávněných případech, jako jsou např. bajky, lze o intenci mluvit i u zvířat (ibid., s. 70).

V narativních světech se vyskytují i neintencionální události, to jsou takové události, které jsou způsobené např. přírodní sílou (P-síla). V takovém případě se jedná o asymetrický vztah mezi přírodou a člověkem, kdy člověk není schopen svou intencí poručit „větru a dešti". Další neintencionální událostí jsou tzv. akcidenty, kdy sice je přítomna intence osoby, ale dochází k nezamýšlenému koncovému stavu, ten může být nad očekávání šťastný, nebo naopak nešťastný. Zvláštní kategorií konání jsou tzv. negativní akce, jež jsou záměrným pozdržením nějaké akce konatelem. Intence je nutná, ne však postačující pro vykonání nějaké akce, Doležal proto zavádí motivaci, jež je termínem, který určuje volbu, intenzitu a naléhavost určité činnosti (ibid., s. 74). Osoba disponuje různými motivačními systémy:

- Pudové;
- Kognitivní
- a Emocionální faktory;
- Kombinace předchozích třech faktorů tzv. motivační trsy.

Na základě těchto motivačních systémů můžeme dělit různé akční způsoby, a to na racionální (kognitivní motivace), impulsivní (pudové motivace), akratické (osoba si je vědoma racionální cesty, ale přesto se její konání racionalitě vymyká působením pudu či vášně) a iracionální konání (jsou potlačeny kognitivní faktory a praktické uvažování je minimální). Trvalé iracionální chování může vést až ke konání patologickému.

Z předchozího vyplývá, že až světy s více osobami jsou schopné rozvíjet ty nejbohatší interakce s tím, jak dochází ke konfliktům zájmů (intencí) různých osob či skupiny osob (ibid., s. 105). V rámci světů můžeme mluvit o tzv. sestavě

konatelů, jež lze hierarchicky dělit na hlavní konatele (protagonisty), druhotné a vedlejší postavy. Různé skupiny konatelů mohou být uspořádány symetricky, což znamená, že se potkávají v rámci světa nebo paralelně, pak existují v rámci světa, aniž by se vzájemně potkaly (ibid., s. 109). O sestavě konatelů lze také mluvit jako o části domény daného světa. Tento pojem zavádí ve své práci Thomas Pavel (2012, s. 70). Doména je však širší, protože zahrnuje všechny jednotlivy daného světa, tedy i neživé věci jako jsou katedrály či vodní toky atd. Pavel (ibid., s. 51) ve své práci zmiňuje Parsonsovo členění těchto jednotlivin domény do třech skupin:

1. Původní předměty (takovým předmětem je např. osoba Raskolnikova či Macbetha, jedná se o čistě fikční osoby či předměty).
2. Přesídlenci do daného textu (jsou to takové osoby či předměty, které pochází z jiného světa, a to jak reálného, tak fikčního, které se však v rámci daného světa nijak radikálně nemodifikují).
3. Zástupné předměty (fikční protějšky skutečných osob či předmětů, které text již radikálně modifikují. V takovém případě je otázkou, zdali je Balzakova Paříž přesídlencem či zástupným předmětem. Budeme-li považovat Balzakovu Paříž za pravdivé vylíčení soudobé Paříže, stává se přesídlencem, pokud ji budeme považovat za silně změněnou, bude zástupným předmětem).

Vrátíme-li se k Doležalově sestavě konatelů, můžeme mezi nimi stanovovat interakce, jejichž speciálním typem je komunikace. Komunikace je výměnou sémiotických aktů a lze ji považovat za duševní akt. Stejně jako u fyzických aktů, může být tato výměna symetrická či asymetrická (Doležal, 2003, s. 106). Fikční sémantika se tedy skládá ze dvou prostorů výměny – fyzického a sémiotického. Interakční akcident vzniká při nezamýšleném důsledku vzájemné interakce. Můžeme uvést příklad, kdy si dvě osoby předávají tajnou zprávu, která je vyslechnuta třetí osobou-špehem. Původní záměr výměny tajné zprávy nebylo její vyzrazení třetí osobě (ibid., s. 108).

Interakce podléhají již výše zmíněným motivační faktorům. V meziosobních vztazích figurují především kognitivní (znalosti o jiných osobách

daného světa) či emociální faktory (citové spojení mezi konateli). Další motivační silou jsou společenské reprezentace, kdy je intence jedince ovlivňována intencí kolektivu. Dalším jedinečným motivačním prvkem ve světě s více osobami je moc. *Moc je prostředek, jímž jedna osoba – držitel moci – kontroluje intence a konání jiné osoby – podřízeného* (ibid., s. 111). Dalším silným motivačním faktorem je erotika, již lze považovat za motivační trs, ježto se skládá z různých partikulárních motivací. Doležal v případě erotiky píše o kvintesenci interakcí (ibid. s., 112).

Interakce mohou nabývat různých způsobů. Když konatelé jednají ke společnému cíli, jedná se o spolupráci, je-li jeden z konatelů podřízen druhému, jedná se o autoritářskou interakci. Brání-li se však osoba, jíž je ukládána činnost navzdory její vlastní intenci, jedná se o konflikt. Konflikt samotný může nabývat povahy emocionální (zášť či odpor), kognitivní (hry a debaty) či povahy sváru (jedná-li se o dlouhodobý konflikt). Zvláštním druhem interního konfliktu osoby je konflikt duše, v němž dochází k boji protikladných intencí v rámci jediné osoby. Interakce se také koná mezi skupinami navzájem či jedincem a skupinou.

Základními prvky fikčních světů jsou tedy kategorie osob, přírodních sil, stavů, událostí, akcí, interakcí či duševního života. Tyto všechny prvky se podřizují světové makrostruktuře, tj. globálním omezením. Globální omezení určují, co do světa bude vpuštěno a co nikoliv. Makrostrukturu světa stanovuje volba modalit z modálních systémů, viz tabulka níže:

	Operátory			
Kvantifikátory	**Aletické**	**Deontické**	**Axiologické**	**Epistemické**
E existenční	M možný	D dovolený	A hodnotný	K známý
~E negativní	~M nemožný	~D nedovolený	~A nehodnotný	~K neznámý
~E~ obecný	~M~ nutný	~D~ povinný	~A~ indiferentní	Ko věřený

Obrázek 11 – Tabulka modální systému; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 122)

Na této tabulce můžeme vypozorovat inspiraci modální logikou, již jsme zmiňovali v podkapitole 4.2 Možné světy. Autor fikčního světa při jeho konstrukci vybírá určité operátory a jejich odpovídající kvantifikátory. Aletická omezení (M-operátor) stanovují základní podmínky fikčního světa především časové a prostorové parametry, schopnosti osob či platnosti fyzikální zákonů apod. Tato

omezení určují, zdali je daný svět přirozený (dodržuje přírodní zákony aktuálního světa), či nadpřirozený (postavy například mohou létat či jsou nesmrtelné, zvířata mluví atd.). Nadpřirozený svět je však pořád logicky možný svět, protože si udržuje vnitřní konzistenci. Logicky nemožný svět je takovým světem, který sám o sobě je vnitřně rozporný. Celkové aletické vybavení světa nazývá Doležal kodexovými aletickými modalitami. Aletické vybavení však funguje i na úrovni jedince, je to souhrn jeho fyzických, nástrojových a duševních schopností. V rámci platnosti globálních aletických podmínek např. platí, že lidé mají zrak. Je-li pak určitá postava o toto normalizované vybavení připravena, mluví se o tzv. aletickém cizinci. *Aletický cizinec je fikční osoba, jejíž aletické vybavení se odchyluje v nějakém základním rysu od standardu světa* (Doležal, 2003, s. 126).

Podobně jako aletická omezení, stanovuje Doležal deontická omezení (D-operátor), jež určují platné normy, tedy co je v rámci daného světa zakázané, povinné nebo dovolené. Normy jsou buď konvenční, či explicitně dané nařízeními či zákony. Deontické normy jsou pokladnicemi příběhů, ježto právě jejich porušení vytvářejí konflikty mezi osobami a společností, která dané normy posvěcuje. Opět jako u aletických omezeních, máme kodexové deontické normy a subjektivní normy, přičemž rozpor mezi subjektivní a společenskou normou vytvářejí deontického cizince.

Axiologická omezení (A-operátor) stanovují hodnoty a nehodnoty daného společenství. Valorizace světa vytváří axiologické kodexy, kde opět osoba, jež uznává jiné hodnoty či nehodnoty, je axiologickým cizincem. Doležal uvádí příklad nihilisty, jenž popírá jakékoliv hodnoty, jeho svět je světem bez hodnot i nehodnot (protože i nemít žádné hodnoty, je hodnotovou pozicí), a příklad axiologického rebela, ten si vytváří vlastní subjektivní axiologický žebříček odlišný od normované valorizace. Typickým využitím axiologické strukturace světa je jeho použití při tzv. hledání hodnot, kdy se protagonista příběhu snaží nalézt hodnotu svého života, což slouží jako základní generátor dějů (ibid., s. 130).

Epistémická omezení (K-operátor) ukládají na svět určitý epistémický řád. Epistémický řád se skládá z daného vědeckého poznání, ideologie, náboženství a

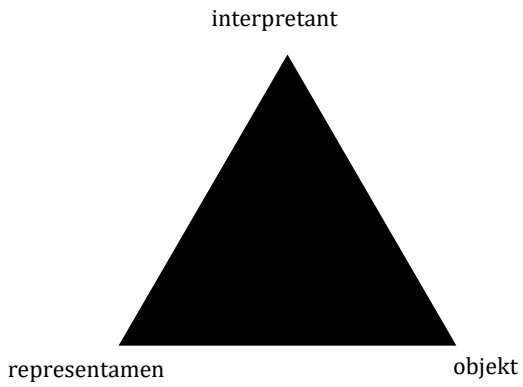
kulturních mýtů. Osoby často internalizují společenské vědění a mínění, zároveň má každá osoba fikčního světa svoji epistemickou perspektivu, totiž že něco ví a jiné ne, podobně se může lišit její víra o světě. Nerovnoměrné vědění postav vytváří základní epistémický narativ uplatňovaný v detektivních příbězích či psychologických románech. Transformací stavu nevědění ve vědění dané postavy se zabývá oblast literatury nazývaná bildungsrománem. Opět i zde lze najít epistémické cizince, totiž takové postavy, jejichž vědění se odmítá podrobit vědění společnosti (v aktuálním světě byli takovými cizinci například Jan Hus či Giordano Bruno, ve fikčních světech je typickým příkladem Don Quijote).

Světy mohou být tvarovány homogenně, což znamená, že při jejich utváření hraje hlavní roli pouze jeden modální operátor. Často se však využívají různé kombinace modálních systémů a operátorů, tak může například vzniknout svět, jenž bude nadpřirozený (v němž budou například vodníci a mořské panny), ale zároveň zde budou platné mezipohlavní konvence, takže např. vodník přinese mořské panně kytici, aby si ji naklonil. Existují pak světy, kde jsou tyto konvence silně narušeny jako například v románu Ursuly le Guin (1995) *Levá ruka tmy*, kde pohlavní fluidita tyto konvence mění, a jsou zde platná jiná deontická kodexová omezení. Takové světy nazývá Doležal modálně heterogenními světy.

Tato typologie světů je extensionální strukturou, kromě této struktury však světy mají i své intensionální složky. O rozdílu těchto dvou struktur a o intensionálních funkcích podrobněji pojednáme teď.

4.6 Extense a intense fikčních světů

Jazykový výraz se tradičně skládá ze své extense a intense. Zobrazit tyto jeho složky lze na tzv. sémiotickém trojúhelníku. Takovým trojúhelníkem je i Piercův triadický model.



Obrázek 12 – sémantický trojúhelník; Zpracováno dle (Gvoždiak, 2015, s. 65)

Slovo pes je representamen pojmu neboli interpretantantu „pes“, tedy myšlenkově obecně pojímanému objektu psa jako zvířete. Extense je množina všech psů, jež můžeme pod obecný pojem psa shromáždit. *Jinými slovy, extense je ta významová složka jazykového znaku, která orientuje znak směrem ke světu* (Doležal, 2003, s. 141). V literatuře je extensionálním metajazykem parafráze, totiž nějaké obecné shrnutí toho, co je obsahem daného díla. Stejně jako je zobecnění individuálního psa pojem „pes“, který abstrahuje detaily, a je tedy jakýmsi metajazykem vůči každému individuu-psovi. Pokročilým extensionálním jazykem pro narativ pohádek jsou například Proppovy funkce (Propp, 1999). Jazykový výraz má kromě extensionálního významu i svůj význam intensionální. Ten je v literatuře klíčový, ježto extensionální význam je esteticky neutrální, zatímco intensionální význam je to, co dělá daný text krásným. Intensionální význam je určen texturou neboli tím, jaká slova a jejich kombinace jsou voleny, čímž textura nabývá konkrétního významu, který je neodlučně spjat právě se svou formou či strukturací a je neparafrázovatelný. Můžeme tvrdit, že poezie směřuje k maximálnímu užití zdroje intensionality v jazyce, zatímco ve vědecké komunikaci naopak dochází k jejímu potlačení (Doležal, 2003, s. 143). Ve vědecké

komunikaci chceme, aby daný výraz měl, pokud možno, co nejjednoznačnější intensionální význam, tak aby se vztahoval ke konkrétním objektům. V básnickém jazyku je však vícevýznamovost naopak vítána. Jako příklad můžeme uvést využití Jitřenky a Večernice v básni, jakožto prostředku pro naznačení odlišné doby, kdy básník pěje svůj žal. Ve vědecké komunikaci však by takové odlišné použití názvu pro stejný objekt, totiž Venuši, byl spíše kontraproduktivní.

Extense je v umělecké literatuře funkce, jež směřuje od textury ke fikčnímu světu. Bavíme-li se o makrostrukturních omezeních, jak jsme činili v předchozí kapitole, mluvíme o extensionálních strukturách. Intense je naopak funkce od světa do textury, tedy od extensí do intensí. Je to konkrétní jedinečný způsob, jak jsou dané děje a struktury díla popsány, strukturovány jazykovou formou. Taková forma jazyka pak může vytvářet určité významy právě tím, jaké formy je užito (ibid., 143).

Když autor začíná přemýšlet nad tím, co napíše, začíná tvořit extensionální struktury. Přemýšlí například o tom, zdali jeho svět bude dodržovat přírodní zákony, bude-li v něm platný hodnotový žebříček naší společnosti a hlavní hrdina bude např. axiologickým cizincem atd.[7] Dílo vzniká však na vnímatelné úrovni až tehdy, když autor začíná konkrétní extensionální struktury přenášet do textury, tj. konstruuje literární text (v umělecké literatuře tzv. fikční text). Přesně opačný postup je na straně čtenáře, který se prvně setkává s intensionální strukturou díla, tedy její texturou na základě níž rekonstruuje extensionální složky díla. O těchto složkách poté může mluvit, psát i přemýšlet (ibid., 147-148).

Jelikož nelze intensi studovat přímo, přichází Doležal s tím, že ji lze studovat pomocí tzv. intensionálních funkcí. Intensionální funkce je funkce od textury fikčního světa k fikčnímu světu. Jedná se o *globální pravidelnost textury, která určuje strukturaci fikčního světa. Pravidelnosti textury vytvářejí intensionální strukturaci fikčních světů, která nejen doplňuje jejich strukturaci extensionální, ale je pro jejich sémantiku neméně důležitá* (ibid., s. 145). Doležal přichází ke dvěma

[7] Netvrdíme, že autor uvažuje v rámci těchto pojmů, chceme jenom naznačit, že v procesu konstrukce díla dochází snad většinou prvně k myšlení nad daným dílem a teprve poté k jeho sepsání.

intensionálním funkcím: funkce ověření určuje, co ve fikčním světě existuje, a funkce nasycení, jež určuje, jak hustě je fikční svět obydlen (ibid., s. 148).

4.7 Funkce ověření a nasycení

Existuje-li něco aktuálně, není daná existence závislá na svém znakovém zobrazení, avšak fikčně existovat *znamená existovat jako možná entita konstruovaná sémiotickými prostředky* (Doležal, 2003, s. 149). Fikční světy obydlují entity, jež mají fikční existenci. Taková existence je umožněna konstruujícím textem a jeho performativní silou. Intensionální funkce ověření je procedurou, v níž je stanovována existence fikčních entit. *Ověřovací síla fikčního textu, jeho schopnost tvořit fikční světy, je speciální druh performativní síly. Jestliže literární performativ vyhovuje podmínkám úspěšnosti, mění možnou entitu ve fikční fakt. Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem* (ibid., s. 150).

Co je v daném světě existující stanovuje buď vševědoucí vypravěč či fikční postavy, případně vypravěč jako fikční osoba. Fikční existence se liší od aktuální tím, že má různé stupně existence. Aktuální existence se vymezuje dvěma řády, a to bytím a nebytím. V postmoderní literatuře se však často vyskytují i jiné řády bytí, vzpomeňme si například na existenci mrtvých předků v Marquézově (1986) románu *Sto roků samoty*.

Doležal se věnuje několika typům ověření. Dyadické ověření je ten způsob ověření, ke kterému dochází v textu s er-formou autoritního vypravěče. Takový vypravěč má naprostou kontrolu nad fikčními existencemi a my mu na základě konvencí jako čtenáři věříme. Doležal rozlišuje mezi fikčními fakty a virtuálními fakty. *Fikční fakty konstruované autoritativním vyprávěním vytvářejí faktovou oblast fikčního světa, neověřené možnosti zavedené v promluvách postav jsou jeho oblastí virtuální* (Doležal, 2003, s. 153). Virtuální fakty se mohou stát fikčními fakty, je-li daná fikční osoba věrohodná, další osoby fikčního světa mají o dané entitě všeobecně souhlasné mínění a není-li daný fakt vyvrácen autoritativním vypravěčem. Vznikají poté tři oblasti faktů:

1. Absolutně ověřené fikční fakty (posvěcené autoritou vypravěče);
2. Kolektivně ověřené fikční fakty (ověřené výpověďmi fikčních osob);
3. Virtuální fikční fakty (neověřené fakty osob, jejich soukromé názory či fantazie, také sem však patří události, které se mohly v rámci příběhu stát,

ale nestaly, a tzv. hypotetické fokalizace, to jsou fakty ověřené neexistujícím fikčních pozorovatelem ve smyslu výrazu „mohli být viděni z protějšího okna“).

Kromě dyadického ověření podle Doležala máme ještě ověření stupňovité. Ve stupňovitém ověření provádějí konstrukci světa samotné fikční postavy. Patří sem vyprávění v ich-formě a v subjektivizované er-formě. Subjektivizovaná er-forma je *narativní způsob vznikající tím, že do textury vyprávění ve třetí osobě pronikají v menší nebo větší míře rysy subjektivity* (ibid., s. 155).

Ověřovací síla ich-vypravěče je vůči autoritativnímu vševědoucímu vypravěči v takové opozici, že zatímco autoritativní vypravěč svoji ověřovací sílu získává konvencí jaksi zdarma, ich-vypravěč si musí autoritu ověřovatele fikčních faktů zasloužit. Může tak činit například tím, že přiznává určitou míru neznalosti světa, využívá zpráv svědků (tedy jiných postav), případně se volí taková forma ich-vypravěče, která mu propůjčuje určitou míru autenticity např. forma deníku, zápisků, pamětí, dopisů či rukopisů. V takovém případě se mluví o přirozené ich-formě. Nepřirozená ich-forma vypravěče se popírá omezením subjektivity, vítězí zde literární konvence nad pravděpodobností možnosti dané výpovědi. Typickým příkladem je vyprávění umírající postavy, jedná se o tzv. „posmrtný text“, příkladem budiž například Hrabalova novela *Ostře sledované vlaky* (2009).

Ověřovací funkce také však může být zneužita k anulování ověření. Performativní síla vyprávění, tedy stanovování fikčních faktů, může být úspěšná jen tehdy, věříme-li vypravěči (ať už tomu autoritativnímu či fikční postavě), že říká pravdu. Existují však takoví vypravěči, kteří záměrně znehodnocují svoji vlastní výpověď o fikčním světě. Doležal mluví o tzv. sebezrušení (ibid., s. 162). Sebezrušení se děje pomocí dvou způsobů:

1) Skazové vyprávění (vyznačuje se přecházením od jistého k nejistému vypravěči, střídáním ich-formy s er-formou, hovorového a spisovného stylu atd.);
2) Sebeodhalující vyprávění – metafikce (vyznačuje se tím, že je odhalena samotná konstrukční procedura utváření fikce, ukázkovým příkladem tohoto typu vyprávění je Fowlesova *Francouzova milenka* (1995));

Metafiktivní prvky jsou často používány v postmoderní literatuře, můžeme tvrdit, že jejich cílem není stanovovat ověřený fikční svět, ale odhalovat principy tvorby fikce, a jedná se tedy jaksi o literaturu o literatuře. Americký spisovatel Paul Auster (2010) ve svých *Toulkách spriktoriem* například zkoumá vztah literáta a jeho postav na invertovaném vztahu, kde postavy svého autora uvězní a podrobují ho výslechům, čímž ho ženou k přiznání jeho skutků aneb jak naložil ve svých předchozích dílech s osudy svých postav. Takové vyprávění nemá za cíl ustanovit přesvědčivý fikční svět, nýbrž stanovuje otázky po autorské tvorbě a svobodě literárních postav.

Zvláštní kategorií fikčních světů jsou nemožné fikční světy. Takové světy vznikají, když dochází k *navrstvení protikladných, nesmiřitelných alternativ; všechny jsou plně ověřeny, ale žádná z nich nemůže fikčně existovat* (Doležal, 2003, s. 165). Fikční nemožné světy nejsou světy, jež porušují např. fyzikální zákony našeho vesmíru, nýbrž světy, které narušují logické zákonitosti jako takové. Jinak řečeno, světy obsahující logické kontradikce. Stejně jako může být myšlena kvadratura kruhu, i když se pak dostáváme na samé hranice našich schopností myšlení, přesněji není myšlena v takové podobě, abychom si ji mohli zároveň i představit, stejně tak lze uvažovat o vnitřně rozporných světech, kde je vrah zároveň svojí obětí jako je tomu v Robbe-Grilletově románu (2004). Doležal píše: *Psaní nemožných světů je z hlediska sémantického krok zpátky v tvorbě fikce; anuluje transformaci neexistujících entit ve fikční entity, a tak odvolává celý projekt tvorby světů. Avšak literatura přetváří zmar svého vlastního podnikání v nový čin; tím, že projektuje nemožné světy, předkládá představivosti výzvu, která je neméně fascinující než kvadratura kruhu* (Doležal, 2003, s. 165).

Funkce ověření tedy stanovuje, co je v daném světě faktem. Druhou intensionální funkcí je funkce nasycení. Jelikož jsou fikční světy neúplné, můžeme stanovovat různé stupně jejich neúplnosti. Textura obsahuje nutně mezery, což jsou právě ta místa textu, jež jsou vynechána autorem a čekají na doplnění čtenářem. Mezery jsou tzv. nulovou texturou (ibid., s. 171). Je zde potřeba zmínit, že dané doplnění není libovolným aktem čtenáře, nýbrž čtenář dané místo musí doplnit tak, jak předpokládal autor při vynechání dané textury. V takovém případě se z čtenáře stává modelový čtenář, řečeno Ecovým slovníkem. Řídí-li

čtenář libovolně doplňování mezer jedině na základě své vlastní zkušenosti bez přihlédnutí k okolnímu kontextu mezery, stává se čtenář pouze čtenářem empirickým. Jak píše Eco, je rozdíl mezi interpretací textu, jež je úkolem modelového čtenáře, a jeho užitím empirickým čtenářem (Eco, 1997).[8]

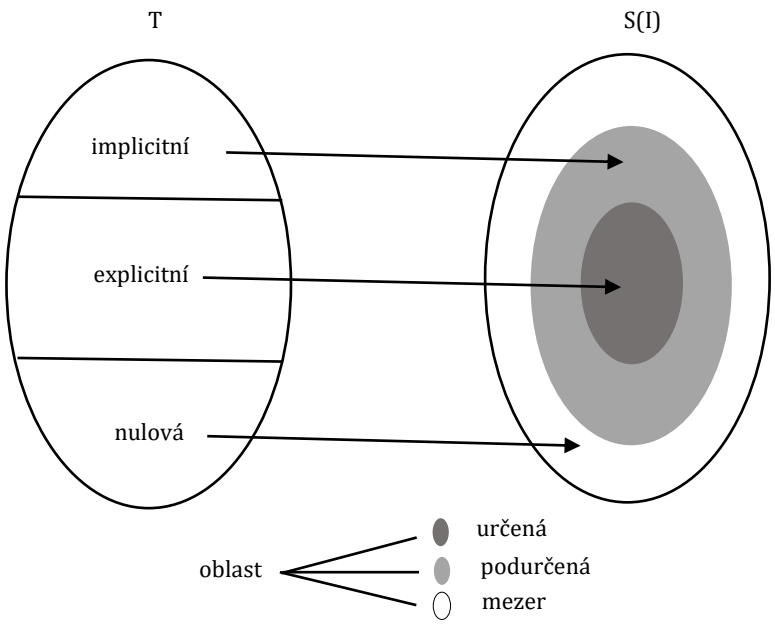
Kromě rozdílu mezi explicitní texturou a mezerou lze dle Doležala mluvit o implicitní textuře, protože význam *všech textů je souhrn zjevných a skrytých sémantických složek* (Doležal, 2003, s. 173). Implicitnost je v umělecké literatuře způsobem dosažení estetického účinku textu. Odkrývání implicitního významu by mělo být prováděno na základě explicitní textury a procedury vyvozování. Implicitní významy lze tak odkrývat na základě narážek, signálů či indicií, které jsou v explicitní textuře zaneseny. Vyvozování se děje s pomocí našich kognitivních schopností, které zahrnují použití tzv. encyklopedie aktuální a fikční. Doležal o aktuální a fikční encyklopedii píše:

Encyklopedie aktuálního světa je pouze jedna mezi velkým množstvím encyklopedií možných světů. Fikční encyklopedie je znalost možného světa zkonstruovaného fikčním světem. Fikční encyklopedie jsou mnohé a rozmanité, ale každá z nich se více či méně odchyluje od encyklopedie světa aktuálního (ibid., s. 178).

Čtenář tak kromě encyklopedie aktuálního světa získává a využívá i encyklopedii fikční, která mu pomáhá odkrývat místa nedourčenosti. Čtenářská encyklopedie se rozšiřuje s tím, jak čtenář nabývá čtenářských zkušeností. Čím větší je jeho čtenářská encyklopedie, tím je schopnější správně doplňovat mezery, tj. lakuny textu, a jeho implicitní významy jsou mu výzvou, na kterou je schopen reagovat, protože je vyzbrojen tímto kognitivním makrozdrojem (ibid., s. 181).

Funkce nasycení *promítá hustotu textu na fikční svět a strukturuje jeho nasycení. Explicitní textura konstruuje oblast určenou, implicitní textura oblast podurčenou a nulová textura oblast mezer* (ibid., s. 182). Tyto vrstvy lze zobrazit následujícím obrázkem.

[8] Předpokladem modelového čtenáře je živý empirický čtenář, ten se modelovým čtenářem ale stává v tom momentě, snaží-li se text interpretovat, naopak zůstává čtenářem empirickým, nebere-li v potaz, že má číst dílo pokud možno objektivně, čímž myslíme, že významy vyvozuje z díla samotného a nepřidává si subjektivně dané jedinečné zkušenosti do daného díla.



Obrázek 13 – funkce nasycení; Zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 182)

T – textura

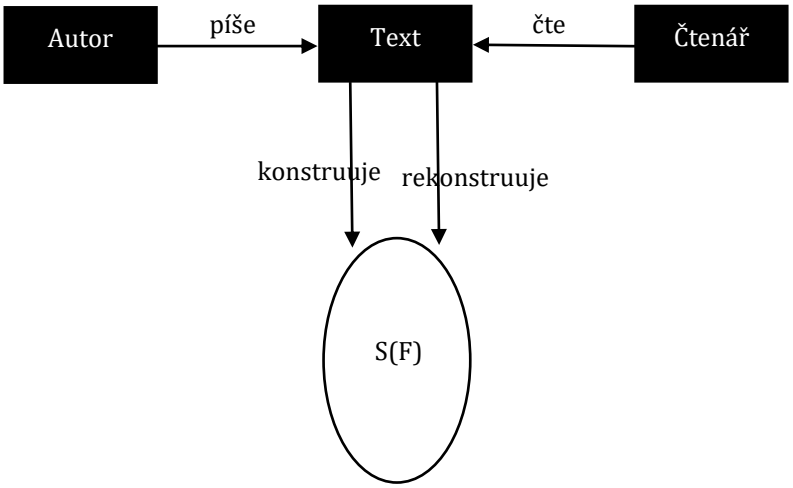
S(I) – fikční svět S, funkce intensionální I

Obrázek ukazuje, jak intensionální funkce nasycení převádí strukturaci textury do strukturace fikčního světa, který jelikož je na textuře založen, je jí i zároveň strukturován. Autor může záměrně využívat mezerovitosti k vytváření zón dvojznačnosti (ibid., s. 183) či implicitní podurčenou oblastí vybízet čtenáře k deduktivním procházkách v lesech. Les jakožto metaforu pro fikční svět používá Eco (1997).

4.8 Literární transdukce

V závěrečné části své práce se Lubomír Doležal věnuje tzv. literární transdukci. Teorie fikčních světů totiž počítá nejen s intensionální intertextualitou, jež je na úrovni textury (např. využití cizí fráze, citátu či klišé), ale též s intertextualitou na úrovni extensionální. Provázanost na extensionální úrovni se zaobírá vzájemným propojením fikčních světů. Jelikož může být s fikčními světy nakládáno vně své textury, stávají se předměty figurujícími v paměti čtenáře, a pokud je dílo úspěšné, pak můžeme mluvit i o paměti kolektivu, kdy se samotné dílo vyskytuje v myslích lidí, kteří se ani nikdy nemuseli setkat s texturou samotnou. Proto spousta lidí může znát Quijota a jeho boj s větrnými mlýny, aniž by Cervantesovu (1966) knihu četli.

Doležal zavádí pojem literární transdukce, který v sobě zahrnuje jak intensionální, tak extensionální intertextualitu. Literární komunikace je specifický druh komunikace, viz obrázek.

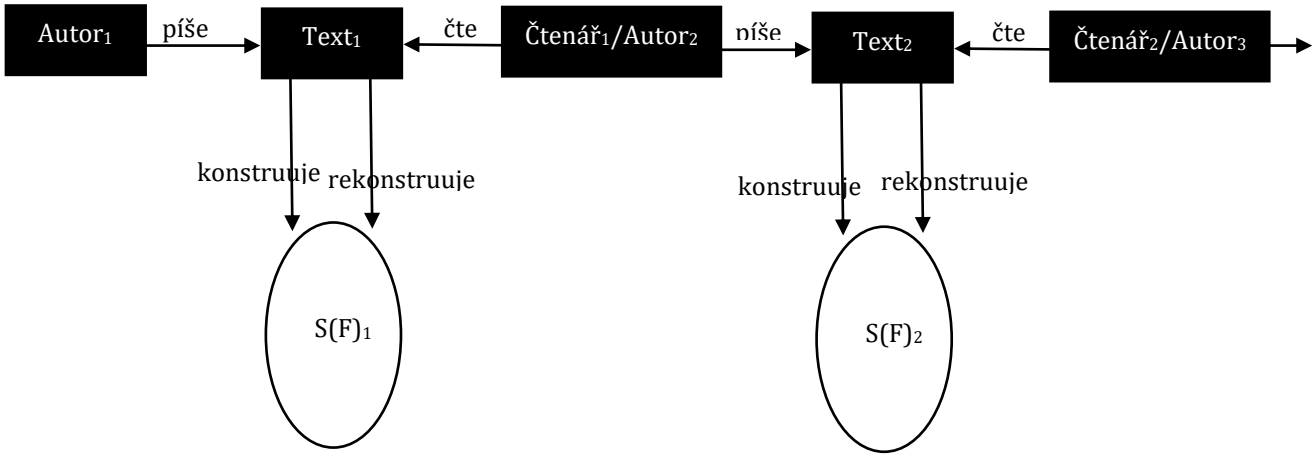


Obrázek 14 – literární komunikace; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 200)

Teorie fikčních světů je dílo-centrickou teorií. Dílo je považováno za nositele svého obsahu, který čtenář nevytváří, ale rekonstruuje. Rekonstrukce však není pasivní činností, nýbrž čtenář zaujímá aktivní roli, která je nezbytná pro úspěšnou rekonstrukci autorem zkonstruovaného světa S(F). Literární komunikace je ze své podstaty asymetrická, protože fikční text je něco jako

partitura v hudbě, v níž je zapsán fikční svět. Stejně jako u hudby, se musí její interpret řídit partiturou, aby ji úspěšně zahrál, stejně tak u literárního díla je fikční text nositelem významů, jež mají být rekonstruovány dle textu. Nikdo samozřejmě nemůže čtenáři zakázat, aby se řídil i jinými hledisky, avšak takové čtení nebude možno být považováno za úspěšnou rekonstrukci fikčního světa (ibid., s. 201).

Při návrhu modelu literární transdukce vycházel Lubomír Doležal ze schématu překladu, který navrhl Jiří Levý. U překladu totiž dochází k přenosu fikčního světa z jednoho fikčního textu do druhého, přičemž je potřeba zachovat extensionální strukturu fikčního světa a pokud možno se co nejvíce přiblížit originální jazykové intensionální struktuře. Model literární transdukce zachycuje přenosy mezi fikčními světy, kdy se čtenář stává zároveň i autorem nového textu, přičemž přebírá ve větší či menší míře struktury již existujícího fikčního světa.



Obrázek 15 – Literární transdukce; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 201)

Literární transdukce je literární komunikací, v níž se příjemce fikčního textu stává zároveň autorem nového fikčního světa, který nějakým způsobem zpracovává fikční svět $S(F)_1$ do nového fikčního světa $S(F)_2$. Doležal (2003, s. 2003) píše o tzv. přepisech a ty mohou být trojího druhu:

1) Transpozice – je zachován tvar a hlavní příběh původního světa, svět je však transponován vystavením se do jiného prostředí či doby.
2) Rozšíření – původní svět je zvětšován, jsou zaplňovány mezery původního světa či je přidávaná prehistorie či posthistorie událostí původního světa.

3) Mutace – konstruuje podstatně novou verzi původního světa, předělává se jak originální strukturace světa, tak příběh. Nejradikálnějšími postmoderními přepisy jsou tzv. polemické světy, které značně zpochybňují původní kanonický svět.

Aby mohly být světy spojeny, je nutno pečlivé analýzy, která zahrnuje kupříkladu srovnávání texturálních a strukturálních znaků, citací, intertextuálních aluzí, podobnosti struktur fikčních světů, homologií konatelských sestav, paralelismu příběhů aj. Teprve po takovéto analýze je možno narýsovat linii mezisvětové totožnosti (ibid., s. 220). V menším měřítku lze vysledovat i mezisvětové totožnosti postav. Ty vznikají při „půjčování“ postav mezi různými autory. Každopádně mezisvětová totožnost je totožností ve smyslu makroúrovně. Doležal jako příklad mutačního přepisu uvádí Coetzeeho (2011) verzi Robinsona Crusoa.

4.9 Shrnutí čtvrté kapitoly

Na závěr této kapitoly nám zbývá zdůvodnit, proč jsme si tuto teorii fikčních světů vlastně vybrali, a splňuje-li naše nároky vzhledem k naší přiznané náklonnosti vůči kritickému realismu. Prvně musíme zmínit, že na výběr této teorie pro naši práci měl zásadní vliv prvotní impuls, jenž k využití této teorie pro knihovnickou ontologie zadal svým článkem Jiří Stodola (2020). Jiří Stodola, pokud je nám známo, je prvním knihovníkem, jehož napadlo využít teorii fikčních světů pro rozvíjení bibliografického univerza. My jsme tuto myšlenku přejali a důvody, které nás k tomu vedly, jsou následující:

1. Teorie fikčních světů je teorií realistickou, ježto tvrdí, že jsme schopni rozeznat fikční text od nefikčního textu (máme schopnost svébytného myšlení a poznávání reality), zároveň klade důraz na text samotný (jako reality nezávislé na subjektu, nestrukturované vnímatelem), tedy vyvažuje roli čtenáře a autora (subjektů) a textu díla (objektu). Jakmile je jednou text daný, nemohou ho subjekty svévolně přetvářet, aniž by tím nezměnily fikční svět (z reality odečítáme, netvoříme ji). I když teorie fikčních světů odmítá naivní mimési, přesto zkoumá vztahy mezi aktuálním světem a světy fikčními, tedy neodmítá roli skutečnosti v procesu geneze a recepce díla. Tento postoj je kritickým realistickým postojem, protože zkoumá to, jak subjekt realitu vnímá a jak na základě toho vytváří své dílo, případně rekonstruuje již daný umělecký objekt. Tuto pozici lze nazvat kritickou mimési.
2. Teorie fikčních světů, ježto historicky vychází ze strukturalistických pozic (Sládek, 2004), dbá na strukturní vlastnosti díla. Toto nám umožňuje tuto teorii použít pro návrh modelu popisu beletrie, protože, jak jsme uvedli ve svém krédu z 2. kapitoly našeho textu, jsme přesvědčeni, že lze beletrii popisovat, extrahovat z ní podstatné složky, a ty zanést do informačního systému. Jelikož je předmětem teorie fikčních světů jak extensionální struktura (tedy makropodmínky světa), tak intensionální struktura (funkce ověření a nasycení), můžeme tyto poznatky využít v katalogizační praxi.

5 Hodnota beletrie pro poznání

Při čtení románu, jakéhokoli románu, si musíme uvědomovat, že to celé je nesmysl, a zároveň po celou dobu čtení věřit každému slovu. A nakonec, když dočteme, možná zjistíme – je-li román dobrý –, že jsme trošku jiní, než jsme byli předtím, že nás to malinko změnilo, jako setkání s novou tváří, jako přechod přes ulici, přes kterou jsme nikdy nepřecházeli. Je však velmi těžké říci, co jsme se naučili, jak jsme se změnili.

Ursula le Guin (1995, s. 12)

5.1 Úvodní slovo

V předchozích kapitolách jsme se přihlásili ke kritickému realismu a vybrali odpovídající definici informace (Stodola, 2015). V navazujícím textu jsme objasnili distinkci mezi uměleckou literaturou a literaturou věcnou. Umělecká literatura se vyznačuje převažující funkcí estetickou a fikční referencí. Fikční referenci jsme následně uvedli do kontextu teorie fikčních světů Lubomíra Doležala, proto uměleckou literaturu považujeme za fikční literaturu[9] (Doležal, 2003). Druhem umělecké literatury je epická literatura, která se vyznačuje převažující vyprávěcí rovinou, která může být podána různými typy vypravěčů a tak se odlišuje od lyriky (převažuje spíše citová exprese lyrického subjektu) či dramatu (děj je zprostředkován dialogem postav). Pojem beletrie používáme synonymně s pojmem epiky. O epice se dočteme ve Vlašínově *Slovníku literární teorie* následující (1984, s. 94):

Hlavními prostředky, jimiž autor strukturuje a komponuje epické dílo, jsou: a) fabule jako vyprávěná událost, příběh; b) syžet jako konstrukce postav, děje, času a prostoru; c) vypravěč jako fiktivní ústřední subjekt díla, který prostředkuje posluchači nebo čtenáři vyprávěné; v tom smyslu bývá epika charakterizována též jako distancované, prostředkované představování skutečnosti v literatuře.

[9] Nebo také literární fikci.

V této kapitole se zaměříme právě na ono *distancované, prostředkované představování skutečnosti v literatuře.* Již jsme dříve v textu zmínili, že epická literatura je považována za takovou část umělecké literatury, jež se vyznačuje kromě převládající estetické funkce též silným zastoupením funkce sdělovací. Mukařovský (1966, s. 22) o prozaických epických útvarech píše následující:
Ostatně i předěl mezi veršovanou poezií a uměleckou prózou je do značné míry dán větším účastenstvím funkce sdělovací, tedy mimoestetické, v próze při srovnání s veršovanou poezií.

Postoj, že umění něco sděluje, má tedy svůj obsah a tento jeho obsah je důležitým zdrojem poznání pravdy, ve svém paradoxním tvrzení zastával též slavný malíř Pablo Picasso (Chipp, Selz a Taylor, 1968, s. 264):
Všichni víme, že Umění není pravda. Umění je lež, která nás donutí si uvědomovat pravdu, alespoň takovou pravdu, kterou je nám dáno pochopit. Umělec musí znát způsoby, jak přesvědčit ostatní o pravdivosti svých lží. Pokud pouze ukáže ve svém díle, že dělal výzkum, a další výzkum, aby se dostal nad lži, nikdy ničeho nedosáhne.

Jak je patrno z dané citace, je umění nositelem pravdy, avšak nemůže být její pravdivostní hodnota postupována stejným způsobem verifikace jako vědecká práce či novinový článek. Ve vědeckém článku se můžeme dívat na paradigma, které autor zastává, na metodologii, kterou používá a jak správně ji používá, na konsensus s jinými vědeckými pracemi atd. Takovýto postup však u umění uplatnit nelze. Než však budeme pokračovat dále, musíme ještě zmínit, co můžeme považovat za pravdu, a jaký postoj k pravdě a jejímu uchopení zastáváme.

Zastáváme korespondenční teorii pravdy, ta tvrdí, že existuje esenciální korespondence mezi jazykem a světem (Müller a Šidák, 2012, s. 276-277). Jazyk je chápán jako nástroj, který používáme jako komunikační prostředek pro sdělování faktů o světě. V tomto postoji není jazyk to, co by svět konstruovalo[10], nýbrž to, co jej popisuje. Opačným postojem může být tvrzení, že jelikož je jazyk nedokonalý nástroj poznání, nelze jazykem svět poznávat, tedy dosáhnout korespondence faktů a jejich jazykových reprezentací. Toto tvrzení je však

[10] Zde nemluvíme o fikčním světě, to je speciální případ použití jazyka. V něm je skutečně svět konstruován, ne však náš aktuální svět, ale svět fikční.

vnitřně rozporné, ježto samo sebe vyvrací. Je-li poznání skrze jazyk nemožné, pak i toto tvrzení je nemožné, protože je uskutečněno skrze jazyk.

Znalost definujeme klasicky jako opodstatněné pravdivé přesvědčení. Pravda je korespondence tvrzení a faktů světa. Aby někdo mohl mít znalost ve smyslu propozičním, musí naplňovat následující (McCormick, 1983):

1) Tvrzení jsou pravdivá.
2) Jsme přesvědčeni o jejich pravdivosti (jsem si toho vědomi).
3) A máme dobré důvody ke svému přesvědčení (opodstatnění).

Naše výchozí pozice kritického realismu nás zavazuje k tomu, že realita existuje nezávisle na subjektu, my ji nekonstruujeme, ale spíše z ní odečítáme, a to pomocí svébytné činnosti rozumu skrze něhož jsme schopni poznávat realitu, přičemž netvrdíme, že takové poznání nutně musí být dokonalé, ale případné odchylky od reality a její reprezentace v našem myšlení jsme schopni reflektovat a následně korigovat, tedy jsem schopni si být vědomi toho, že se v něčem naše myšlení odlišuje od faktů v realitě (Novák a Dvořák, 2007, s. 36).

Informace jsou data, která potencionálně či aktuálně vedou k vytváření znalostí (Stodola, 2015, s. 64). Podmínky, které musí něco splňovat, aby to bylo informací, jsou následující (ibid., s. 61-71): data, správně utvořená, smysluplná a nahodile pravdivá (objektivní informace), nová, relevantní a použitelná (subjektivní informace).

Vzhledem k beletrii můžeme tvrdit, že beletrie je nějaký soubor dat, která jsou správně utvořená a smysluplná. A pokud čtenář knihu nezná nazpaměť, pak se často dozvídá i z opakovaného čtení něco nového, relevantního a použitelného. Podmínka smysluplnosti sice může být vystavena kritice při uvažování o literatuře absurdna či avantgardního expresionismu, ale i v nesmyslnosti snu je nám podáván smysl nesmyslu. Stejně tak lze namítat vůči podmínce novosti následující: že totiž jsou knihy, které jsou schématické, např. typicky žánrově vyhraněné a předvídatelné detektivky. My však v našem případě mluvíme o literatuře seriózní, u které jsme přesvědčení, že má schopnost svého čtenáře překvapovat i při opakovaném čtení, ale o tomto ještě bude řeč dále. Podmínka relevantnosti je snad zřejmě naplněna, čteme, co nás zajímá a přitahuje, i když se v takovém případě vystavujeme riziku, že se můžeme stávat Ecovými

empirickými čtenáři (1997). Podmínka použitelnosti je stejně jako u teoretického poznání otázkou ne bezprostředního užití takových dat, ale zcela zřejmě je nám umění alespoň přinejmenším zdrojem sociálního a kulturního kapitálu. Použití lze vidět také v tom, že nám umění osvětluje naši realitu, ale to je již otázkou podmínky pravdivosti umění. Právě čtvrtá podmínka ze Stodolovy definice je klíčovou otázkou, kterou si v této kapitole klademe. Je umělecká literatura zdrojem pravdivého poznání? Nese tedy informační hodnotu?

Pravda v umělecké literatuře je záležitosí její reference. Jak jsme psali v předchozí kapitole, je umělecká literatura odlišena od diskurzu neuměleckého právě svojí referencí k fikčnímu světu, nikoliv tedy ke světu aktuálnímu. Jak nám pak můžou umělecké texty sdělovat něco o realitě aktuální? Dokonce lze u fikční reference mluvit o cirkularitě, jak tvrdí Miroslav Červenka, fikční text referuje k těm imaginárním entitám, které samy však jsou současně právě tímto textem založeny (Müller a Šidák, 2012, s. 430). Myslíme, že na otázku reference fikčních textů lze reagovat pomocí zavedení konceptu mimésis do teorie fikčních světů. Prvně však pojednáme o mimésis obecně a až poté se pokusíme o jeho zabudování do Doležalovy teorie fikčních světů.

5.2 Mimésis u Platóna a Aristotela a jejich následovníci

Začněme u Platóna. Platón se umění jako nápodoby dotýká především ve dvou knihách své *Ústavy.* V Knize třetí (Platón, 2001, s. 70-108) se filosof vyhraňuje vůči básníkům a básnictví vůbec, jako vůči něčemu nebezpečnému a nevhodnému pro správnou výchovu strážců státu. Básník haní život v Hádu, ukazuje *nářky a pláč vážených mužů* (ibid., s. 72) a smích jako lék nepatří do hájemství pisatelů komedií, nýbrž odborných lékařů. Básníci též píšou o hodech, a tak nabourávají uměřenost jinochů, jejich střídmost v pití a jídle. Správné básně dle Platóna by měly utužovat statečnost, nezobrazovat úplatnost, nespravedliví nemají získat štěstí a spravedliví neštěstí. Navíc Platón říká, že samo napodobování je špatné, protože se napodobující stává napodobovaným.

V Knize desáté Platón v kritice básnictví pokračuje. Jelikož se Platónův filosofický systém zakládá na idejích, viz Platónova jeskyně (ibid., Kniha sedmá, s. 213-217), je básnictví až třetí od pravdy. Ideje jsou prvé, věci vyrobené či aktuálně existující jsou druhé od pravdy a napodobení těchto věcí až ve třetí úrovni od pravdy.

Nejvhodnějším se mi zdá ten název, že jest napodobitelem toho, čeho tamti jsou výrobci.

Dobře děl jsem, tedy původce výrobku, který jest na třetím místě od prvotního jsoucna, jmenuješ napodobitelem?

Ovšemže.

Toto tedy bude i skladatel tragédií, jestliže jest napodobitel jaksi třetí od krále a pravdy, a tak i všichni ostatní napodobitelé.

Zdá se (ibid., s. 308).

Básník navíc klame, ježto napodobuje, že rozumí něčemu, přičemž zachycuje jen málo z toho, co se snaží napodobovat.

Nuže tedy, abychom měli za to, že počínaje do Homéra všichni básníci jsou napodobitelé pouhých obrazů zdatnosti a ostatních věcí, o kterých básní, pravdy však že nedosahují; avšak, jak jsme právě řekli, malíř, sám nerozumějící ševcovství, vytvoří, co se bude dáti ševcem těm, kteří tomu také nerozumějí a usuzují jen z pohledu na barvy a tvary.

Ovšemže.

A tak, tuším, řekneme i o básníku, že na svá slova a rčení nanáší jakési barvy z jednotlivých oborů, ač sám z nich neumí nic než napodobovati; tím však dosahuje, že druhým lidem, také tak neznalým a usuzujícím jen ze slov, se zdá, jestliže se přednáší například o ševcovství nebo o vojevůdcovství nebo o čemkoli jiném řečí vázanou metrem, rytmem a harmonií, že tj. velmi krásné líčení: tak veliké kouzlo mají do sebe tito činitelé. Neboť jsou-li slova básníků svlečena z těch músických barev a přednášena sama o sobě, víš, myslím, jak vyhlížejí. Vždyť jsi to jistě viděl (ibid., s. 311-312).

Toto vede Platóna k závěru, že umění není vážná věc, nevede k poznání, jeho předmětem je jakési hraní, a ne vážná práce. A *z básnictví jest přijmouti do obce jedině hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže. Pakli přijmeš tu líbivou Músu v písních nebo verších epických, budou ti v obci kralovati city slasti a strasti, a ne zákon a zásada, která by byla pokaždé obecně uznána za nejlepší* (ibid., s. 319-320).

Básník musí svoji tvorbu obhajovat, aby mohl být zachován v obci a nebyl vyhnán. Prokáže-li užitečnost své tvorby pro ústavní řád a lidské životy, teprve tehdy může v obci zůstat. Jinak má být básnictví zavrženo. Paradoxem je, že samotný Platón používá básnických metafor, ať již ve zmíněném popisu platónské jeskyně (ibid., s. 213-217) či hned na konci právě Desáté knihy při vypravování o pouti duše na onen svět, jak je vedena volba nového života atd.

Je zřejmé, že chceme-li umění přiznat poznávací roli, musíme Platónovu teorii nápodoby odmítnout. U Platóna lze mluvit o pojetí umění jako naivní nápodoby, prosté imitaci, v níž básník nemá žádné výjimečné imaginativní schopnosti, ale je pouhým napodobitelem napodobitelů, totiž při malování obrazu např. židle je malíř napodobitelem tesaře. Obraťme se nyní k teorii nápodoby, mimésis Aristotelově.

Aristoteles považuje umění za znázornění skutečnosti. Toto znázornění se v různých druzích umění liší v trojím směru (Aristotelés, 1962, s. 35): buď jakými prostředky se znázorňuje (což můžeme považovat za otázku média jako je např. písmo, zvuk atd), nebo jaké předměty (co je předmětem zobrazení, mohou to být přírodní scenérie v poezii, či lidské jednání v tragédii) a nakonec jakým

způsobem je předváděno (otázka týkající se např. použití přímé či nepřímé řeči, verše či prózy apod.).

To, co je zobrazováno, může být zveličeno či umenšeno, neboť představuje-li umělec špatné lidi, může je předvádět horší (komedie) či dobré lidi naopak lepší (tragédie) (ibid., s. 37). Toto zobrazování se děje napodobením skutečnosti. Aristoteles zastává určitou formu homo mimetica, člověk je pro něj nejlepším napodobitelem, neboť má od dětství sklon k napodobování, skrze nějž získává své první zkušenosti, nadto má i později právě z napodobování potěšení. Napodobování je v Aristotelově přístupu způsob učení se a jak víme z jeho Metafyziky:

Všichni lidé přirozeným pudem prahnou po vědomostech. O tom svědčí rozkoš, kterou nám skýtá pozorování (Aristotelés, 1927, s. 1).

A umění je právě vedle vědy dalším zřídlem zobecněné zkušenosti:

Věda i umění lidské mají své zřídlo ve zkušenosti; zkušenost, jak praví správně Pólos, vytvořila umění, nedostatek zkušenosti skrývá se pak za tím, co se zve náhoda. Umění vzniká tehdy, jakmile z postřehů zkušenostních utvoří se shrnutím podobností jeden všeobecný poznatek (ibid., s. 1).

Nadto máme též i přirozený smysl pro melodii a rytmus, a tak nás básnictví přirozeně poutá k sobě. V tomto případě lze mluvit o oné Mukařovského antropologické konstantě, viz Mukařovský (1966, s. 29).

Aristoteles se dále věnuje rozdílu mezi tragédií a epopejí. Děj je dle Aristotela zobrazení jednání postav a ty jednají ze svého myšlení či povahy (1966, s. 41). Děj je tedy sestavením událostí, které nastávají po určitém konání či nekonání postav. Děj je pro Aristotela vůbec nejdůležitější složkou tragédie, která se také skládá z povah (tedy postav), mluvy, myšlení, výpravy a hudby (ibid., s. 41). Cílem tragédie není vystihovat povahy postav, nýbrž cílem je, aby ony byly vystiženy událostmi děje. Aristoteles navazuje pojednáním o odpovídajícím rozsahu děje, který má splňovat podmínky nutnosti či pravděpodobnosti vůči nastavení povah a událostí. Děj se má skládat jen z takových událostí, které nemohou být odebrány, aniž by na tom utrpěl celkový děj. Nápodoba je tedy selektivní, ježto básník nutně musí volit jen takové události, které jsou důležité

pro vývoj děje, a vše, co by jinak ve skutečnosti bylo, i když nezajímavé, musí být v uměleckém díle vypuštěno (ibid., s. 44).

Následuje klíčová pasáž pro pochopení Aristotelovy mimésis, a to totiž popsání rozdílu mezi básníkem a dějepiscem, proto ji zde celou uvedeme:
Z řečeného je patrno i to, že úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Dějepisec a básník se totiž neliší tím, že píše veršem nebo prózou; vždyť i dílo Hérodotovo by se dalo převést do veršů a v té veršované formě by zůstalo jakýmisi dějinami stejně dobře jako bez veršů. Oba se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly. Proto je poezie věc filosofičtější a vážnější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti. Obecně platné je to, co asi člověk za určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně hovoří či dělá; na to se zaměřuje poezie a dává postavám jména. Jednotlivosti myslím, co činil např. Alkibiades nebo co se mu stalo (ibid., s. 44-45).

Básník tedy není imitátor v platónském slova smyslu, viz výše, nýbrž je tvůrčím aktivním napodobitelem skutečnosti a jeho úkolem není přesné vyobrazení věcí, které se staly, nýbrž věcí, jež se stát mohly či stát mohou. Co je míněno onou obecností, která musí splňovat nároky nutnosti či pravděpodobnosti?

Aristoteles rozlišuje děje jednoduché a složité. Složité děje jsou takové, kde nastává změna buď pomocí anagnorise (rozpomenutí) či peripetie (nečekaného obratu událostí), a tyto dvě změny mají nastat dle nutnosti či pravděpodobnosti (ibid., 46). Aristoteles tedy nepíše o pravděpodobnosti a nutnosti vůči skutečnosti, ale vůči vnitřní konzistenci děje, aby děj byl, pokud možno úspěšný, musí se události vyvíjet tak, jak by se asi vyvíjely za daných podmínek ve skutečnosti, pokud se jedná o tragédii či epos realistický. Avšak i v dějích fantastických, jsou-li zde nastavena odlišná pravidla, se musí dodržovat konzistence v rámci daných pravidel. Mluví-li vlk v Červené karkulce, nemělo by nás překvapit, že pokud by se v dané pohádce objevila moudrá sova, tak i ona by mohla mít dar řeči. Dodržování nutnosti či pravděpodobnosti událostí a vývoje postav nám právě proto umožňuje vidět to lidské jednání, které pravděpodobně

či nutně pod určitými podmínkami nastává. V onom lze spatřovat onu obecnost uměleckého zobrazení.

Kromě anagnorise a peripetie může nastat v tragédii ještě tzv. drastika, což *je fakt záhubný nebo bolestný, jako např. úmrtí na jevišti, přílišné bolesti, zranění apod.* (ibid., s. 47). Tragédie se tak skládá z těchto třech složek a její kompozici lze považovat za složitou. Tyto složky mají v člověku vzbuzovat strach či soucit (ibid., s. 48). Aristotelés se dále věnuje povahám, tedy postavám tragédie. Ty musejí též splňovat kategorie nutnosti a pravděpodobnosti, totiž samy mají nějaké predispozice určitě jednat, a tak jednají dle své povahy a dle okolností děje. *Je tedy jasné, že rozuzlení děje musí plynout z děje samého, a ne z „boha na stroji" jako v Médeji, nebo jako to v Iliadě s tím odplutím* (ibid., s. 52).

Můžeme zde umístit krátké připomenutí, že možnými fikčními světy jsou i světy nemožné, jež právě onu logickou nutnost a pravděpodobnost záměrně porušují, proto pravděpodobně Doležal (2003) též mimési Aristotelovu odmítá, jenže Aristotelés nakonec bere v potaz i tuto možnost. Když totiž popisuje druhy anagnorise, vyjmenovává následující možnosti: poznání pomocí znamení, rozpomenutí, poznání z úsudku či událostí děje a nakonec anagnorise vyrobená básníkem. Básník si může svobodně zvolit právě tuto poslední anagnorisi, každopádně v tom případně je jeho mimetická snaha zdiskreditována, protože narušuje nutné a pravděpodobné (ibid., s. 53). Kromě této argumentace proti pravděpodobnosti a nutnosti Aristoteles zdůrazňuje též možnost toho, aby se stalo i nepravděpodobné, protože je pravděpodobné, že se může stát něco proti pravděpodobnosti (ibid., s. 56)

Tragédie jsou čtverého druhu: složité (obsahují peripetii i anagnorisi), drastické, charakterové a jednoduché. Epická skladba se na rozdíl od tragédie vyznačuje mnohostí dějů, právě pro tento prvek je epická skladba nejbohatší pro strukturaci fikčních světů (Doležal, 2003).

V další části Poetiky se Aristoteles věnuje jazykové a myšlenkové stránce tragédie, využití metafory a analogie atd. Pro naši práci je důležitá až další pasáž, kde je zdůrazněna jedna z vlastností epického básnictví, a totiž:

O básnictví epickém, užívajícím jediného verše, je jasné, že děje zde musí být sestavovány právě jako v tragédii, dramaticky, a točit se okolo jednoho jednání

celého a úplného, které má začátek i střed a konec, aby právě jako jediná celistvá bytost působilo požitek pro ně příznačný; (Aristoteles, 1962, s. 63).

Jedná se o onu jednotu v mnohosti. Skutečně můžeme říci, že umělecké dílo nám svět jaksi uzavírá do rámce, v němž se nám vyjevuje určitá organizovaná životní zkušenost, která je oproti realitě uspořádaná a není tolik chaotická a fragmentární. Mukařovský píše o celkovém kontextu *zjevů takzvaných sociálních, například filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou „epochu"* (1966, s. 86). Doležal zase o fikčních světech (2003). Máme za to, že je to právě tato schopnost umění, totiž jaksi zobrazovat v celkovosti a obecnostech určitou nashromážděnou lidskou zkušenost a tento celek vyjevující se v uměleckém díle má *řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání* (Mukařovský, 1966, s. 53).

Vraťme se ještě na závěr Poetiky. V závěru Aristoteles podává rozdíly mezi epopejí a tragédií, liší se totiž nejen rozsahem, ale i užitím veršů, navíc je v eposu možno zobrazovat více scén současně, zatímco v tragédii určené pro herce pouze jedna současně. Epos nabírá tedy na dějové bohatosti, přináší rozmanité epizody a děj je tak velkolepější (Aristoteles, 1962, s. 64).

K Aristotelově mimésis, jež není platónskou či doležalovskou naivní mimésis, lze ještě dodat, že sám Aristotelés v závěru svého poetického pojednání píše:

Vše udivující je vítáno; důkazem toho je, že každý vypravěč přidává, aby se zalíbil. […] Básník musí dávat přednost spíše věci nemožné, ale pravděpodobné, než možné a nepřesvědčivé. Vyprávění nemá sestavovat z věcí těžko myslitelných, nýbrž nejraději v něm nemá být nelogického nic, a když už, tedy mimo děj, jako když Oidipus neví, jak zemřel Láios. […] Když se však už básník tak rozhodne a zdá se mu rozumnější to připustit, může zbásnit i to absurdní. Vždyť i v Odysseji je to neuvěřitelné s tím vysazením, a jak je to vlastně nepřijatelné, to by se ukázalo, kdyby to zbásnil špatný básník; ve skutečnosti to však básník zakrývá jinými přednostmi, a tak tu nelogičnost oslabuje (ibid., s. 65-66).

Navíc, proviní-li se básník neznalostí nějaké oborové znalosti, není to chyba básnická a vůbec nelze básnictví dle Aristotela posuzovat stejně jako např.

řečnictví. *Mimoto správnost neznamená v básnictví totéž, co v řečnictví, ani v básnictví totéž co v jiném oboru* (ibid., s. 66) A je-li tak zbásněno něco nemožného, sice se stala chyba, ale dosahuje-li ji umělec nějakého svého cíle, totiž aby byla určitá pasáž textu o to působivější, jsou i nemožné prvky v básnictví vítány (ibid., s. 66).

Aristotelova mimésis není tedy nějakou naivní teorií nápodoby skutečnosti, nýbrž umělcem zobrazované se může od skutečnosti lišit a lze takové změny přijmout pro potřeby básnictví. Ty mohou být například v tom, že básník chce líčit lidi lepší, než jsou a dle Aristotela *je to tak lepší. Vzor má přece předčit skutečnost* (ibid., s. 69).

Jak je tedy patrno z předchozích řádků, Aristotelova mimésis je tvůrčí aktivitou básníka, který není pouhý lepší či horší imitátor skutečnosti. Skutečnost v básnictví není svým primitivním odrazem, je to odraz více či méně pokřivený, a to dle vůle básníka. Toto přiznané pokřivení však nebrání Aristotelovi bránit důležitost uměleckého prožívání skutečnosti v životě člověka. Oproti Platónově teorii imitace či nápodoby, Aristoteles *považuje umění za formu hlubšího poznání skutečnosti* (Vlašín, 1984, s. 99).

V Aristotelově pojetí umění způsobuje tzv. katarzi čili očištění nastávající přitom, jak člověk aktualizuje své chápání životních jevů, vyjasňuje si okolnosti svého života a získává tak nové poznání získané estetickou cestou (ibid., s. 168).

Smithson (1983) o Aristotelově mimésis píše následovně:

Poetika nezachází s literaturou didakticky; V Aristotelově zájmu o mimésis a o děj – tedy jak drama funguje – je evidentní, že Aristotelés, na rozdíl o Platóna, pochopil, že tragédie není jednoduše politický dokument, ale že je také něco produktivního ve svém jedinečném a hodnotném potěšení, které nevyhnutelně zahrnuje též morálku. Objekty imitace – děj, postavy, a také, v určitém rozsahu, myšlenky – mají pro Aristotela morální povahu. Emoce soucitu, strachu a katarze, které jsou podstoupeny obecenstvu této imitace, mají též morální implikace: Aristoteles se odlišuje od Platóna v tom, že tvrdí, že vášně a potěšení, které tragédie působí, jsou přínosné, a zároveň zachovává jejich hodnotnost v jejich morální povaze.

Je třeba zdůraznit, že Aristotelova mimésis je předmětem různých intepretací, ježto Poetika může vybízet k rozličným stanoviskům (Halliwell,

2012). Halliwell se snaží o aktuální pohled na Aristotelovu teorii mimése. Jak jsme již napsali výše, je tato teorie umění založena na předpokladu člověka coby homo mimetica. Umění však není dětskou hrou napodobování, umění je více nežli pouhá hra. Halliwell zdůrazňuje, že umění jako mimésis v pojetí Aristotelově se odlišuje rozdílnou oblastí diskurzu, než je diskurz řečnický či vědecký. Mimetismus je dle Halliwella totiž diskurzem fikčnosti. Aristotelés přímo vybízí k takové interpretaci, protože básník přece nezobrazuje svět, jak je, ale jak by mohl být. Základním předpokladem umění, je vzdát se přímé reference ke aktuálnímu světu. Co je tedy ten možný svět, jaký básník zobrazuje? Je to právě fikční svět. Nápodoba věcí je jejich transformace z aktuálního do fiktivního.

Dle Halliwella je umění biologicky zakořeněná lidská potřeba (2012). Lidé mají určité duševní kapacity. Jednou z kapacit je ona fantazie a ve své propracované rozumové formě imaginace. Je skutečností, že fantazie je něco na pomezí smyslové a myšlenkové činnosti, jak o ní píše Aristotelés (1914). V dětství začínáme budovat fantazii, avšak jak získáváme myšlenkové schopnosti, je i naše fantazie postupně přeměňována v imaginativní myšlenkovou schopnost. Fantazie nám mohou zůstat, ale pravým údělem umění je vzněcovat naši imaginaci. Jak pojímáme imaginaci jsme již vysvětlili v kapitole 3.5 Imaginace.

Dle Halliwella (2012) je tak mimése tvůrčí činností spjatou s lidskou přirozenosti:

Mimése se v tomto případě vyskytuje ne jako pseudo-ontologická kategorie (jak se někdy vyskytuje u Platóna), ale jako sada lidských praktik, ve kterých jsou imaginativní procesy zakořeněny, a tyto praktiky jsou zakódovány ve sdílené sociální zkušenosti.

O různých přístupech literárních vědců ke konceptu mimésis píše český literární vědec Ondřej Sládek (2007). Umění jako mimésis může být pokládáno za mimetickou iluzi, kdy je tento koncept vystaven předpokladu diskreditace vazby mezi realitou a jazykem. Nebo může být umění jako mimésis pokládáno za diegesis. V tomto pojetí mimésis není vůbec nápodoba věcí, nýbrž je jenom vyprávěním samotným (diegesis), jakákoliv snaha o spojování vyprávěného a reálna je pouhou iluzí, protože jediná nápodoba je jedině nedokonalá chybující nápodoba, která vlastně již vůbec nápodobou není. Nám nejbližším postojem je

třetí typ mimésis, jejž Sládek ve svém článku přibližuje. Je to mimésis jako poznání a v literární vědě je jejím zastáncem Paul Ricouer:

Mimesis je v tomto ohledu pochopena jako organizující aktivita, jako operace, která vytváří syntézu a uspořádání událostí (mise en intrigue), činů a faktů. Jinak řečeno: podílí se nakonfiguraci mythos, tedy konkrétního příběhu (Sládek, 2007).

Ricouerova mimésis se dělí na tři skupiny:

- Mimesis I – to, co předchází tvorbě, prefigurace (schopnost poznávat svět a předporozumění autora)
- Mimesis II – jakožto tvorba textu, spojuje Mimési I a Mimési III, konfigurace událostí (sféra fikce, uspořádání událostí v příběh, mimetická organizace, dílo ve funkci prostředníka mezi autorem a čtenářem)
- Mimesis III – recepce čtenáři, refigurace (čtenář rekonstruuje děj a čas vyprávění, doplňuje mezery atd.)

Jak poukazuje i toto novodobé pojetí mimésis, je Aristotelova teorie literatury plodným zdrojem pro uvažování nad její informační hodnotou. Ricouerova mimésis je poznáním sice světa díla, nikoliv světa aktuálního, ale i ono poznání fikčního světa nám ve výsledku přináší poznatky o naší realitě (Sládek, 2007).

Budiž teď pojednáno o sblížení zdánlivě rozdílného, totiž o kompromisu mezi Doležalovou proti-mimetickou teorií fikčních světů a právě Aristotelovou kritickou mimésí.

5.3 Kritická mimésis a teorie fikčních světů

Již jsme se v předchozí kapitole 4.3 Dvě námitky věnované fikčním světům pozastavili nad Doležalovou kritikou mimetických teorií. Poté, co jsme představili koncept fikčních světů (Doležal, 2003) a v této kapitole Aristotelův koncept mimésis (Aristoteles, 1962), můžeme konstatovat, že Doležalovo odmítnutí mimetických teorií je odmítnutím naivní mimése, ježto, jak jsme ukázali v předchozím textu, sám Aristotelés nepojímal mimésis jako pasivní nápodobu či primitivní imitaci věcí, nýbrž jako tvořivou činnost na straně básníka, který svět sice zobrazuje, ale jeho cílem není zobrazit svět aktuální, ale právě svět fikční. Svět, jak by mohl být za konkrétních nastavených podmínek, a to dle logické nutnosti či pravděpodobnosti. Aristotelovu mimési proto nazvěme kritickou mimésí. Kritická mimése má velmi blízko k teorii fikčních světů, protože je v důsledku sama teorií fikčnosti. Při osvojování teorie fikčních světů se nemáme vzdávat mimetičnosti literatury, jak píše i Alice Jedličková:

Fakt, že argumentace ve prospěch autonomie fikčního světa mne neodvrátila od mimetické konfrontace fikčního a aktuálního světa, jsem už přiznala. To není nějaké „slabé místo" teorie, nýbrž její úmyslné přehlédnutí sebeobranného antropologického mechanismu analogie. Jak se ho však zbavit, když nám umožňuje poznávat jevy tohoto světa, osvojovat si je, sžívat a smiřovat se s nimi? I s projevy lidské kreativity. A to i přesto, že Roland Barthes jej ve Světlé komoře důrazně vyhání za hranice moderního umění (když se nikdo nedívá, natáčím hlavu u abstraktního obrazu ke straně a šeptám si: takhle to vypadá docela jako žába...). Nevnucuji fikčnímu světu, že je otiskem aktuálního světa, přiznávám jeho potenciality oproti světu aktuálnímu: ale nedovedu abstrahovat od jeho „příbuznosti" s aktuálním světem (Jedličková, 2005).

O tom, že teorie fikčních světů je na mimési založena, píše Martina Kastnerová.

Konečně i teorie fikčních světů čerpá z dosti podobného předpokladu a připouští, ba přímo zdůrazňuje, pevný vztah mezi skutečností a fikcí (resp. Uměleckým dílem).

Koncepce, na první pohled rozporné, tak mohou být zkoumány ve společném rámci, tj. v souvislosti s problematikou znázornění skutečnosti. Tj. připustíme-li určitou formu vztahu mezi skutečností a fikcí, neznamená to nutně, že musíme přijmout doktrínu mimeze. A obráceně: kritizuje-li a popírá-li Doležel mimetickou povahu fikce, netvrdí, že neexistují svazky mezi fikcí a skutečností (Kastnerová, 2011).

Společně s Jedličkovou i Kastnerovou souhlasíme, opravdu si myslíme, že sama Doležalova teorie fikčních světů je založena na vzájemném vztahu skutečnosti a fikce. Skutečnost tedy v této teorii nemizí, ale je její zakládající složkou. Doležal však využívá technické pomůcky, totiž logiky možných světů, aby mohl nahlížet na fikčnost v autonomnější podobě. Logika možných světů, alespoň jak ji zavedl Saul Kripke (1963), je založena na předpokladu nějakého aktuálního světa s privilegovaným statusem vůči světům možným a když se budují logické systémy s jinými pravidly, ať již jsou to pravidla modální, deontická, temporální či doxastická, jsou tato pravidla odvozována od toho, co je možné, platné, povoleno atd. v našem aktuálním světě.

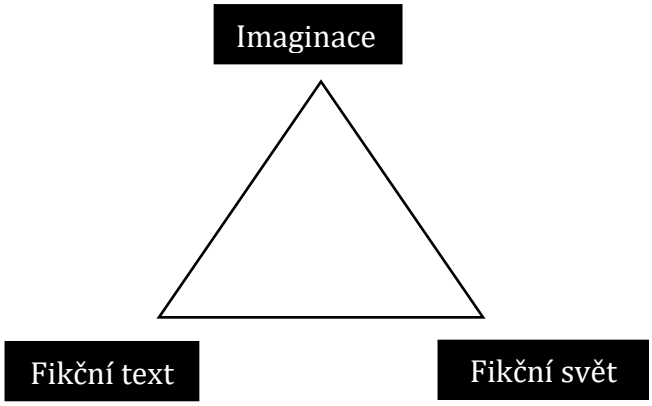
Podíváme-li se znovu na Doležalovu teorii fikčních světů, uvidíme, že jeho teorie je založena z poloviny na extensionální struktuře světa (2003, s. 121-138). Tato struktura je budována volením makrostrukturních omezení[11]. Tato omezení jsou přece jenom volena právě ke vztahu k našemu aktuálnímu světu a myslíme, že právě v této části své teorie se Doležal nemůže vyhnout mimési, když volíme fikční svět, kde lidé mohou létat a nemůžou mluvit, nutně se musíme obracet k našemu světu. Autor vůbec není omezen aktuálními věcmi, ale pokud buduje fantasijní světy, jsou fantasijní právě jen proto, že jsou postaveny vedle světa aktuálního, od kterého se záměrně odlišují a na kterém svoji odlišnost tak jako tak stavějí.

Další mimetický prvek uvnitř teorie fikčních světů shledáváme v části věnující se narativnímu světu, jenž se skládá z fyzikálních stavů, přírodních sil a osob (ibid., s. 45-50). Doležal totiž tvoří svoji teorii fikce na fikčních světech jako analogických světech ke světu aktuálnímu. Důkazem je Doležalův důraz na logiku akce, totiž na prvky motivů, akcí a motivací, interakcí, intencí atd. Teorie fikčních

[11] Tj. narativních modalit

světů tak při zkoumání fikčních světů vychází z toho, co by Aristotelés nazval nutností a pravděpodobností děje. Doležalovo využití poznatků logiky akce je tak přímým přiznáním mimetičnosti literatury, a to ne v tom, že by mimetické úsilí zobrazovalo aktuální jednotliviny jako fikční jednotliviny či že by fikční jednotliviny považovala za aktuální obecniny, ale v tom, že dodržuje obecné postupy logiky věcí dle nutností či pravděpodobností. Když Aristoteles píše o tom, že umění zobrazuje obecné, píše právě o této obecné logice věcí a jejich dějů. O tom, že postmoderní literatura tyto logické pořádky porušuje, jsme již psali a podali jsme vysvětlení, viz 4.2 Mimésis u Platóna a Aristotela a jejich následovníci.

Pro zobrazení vzájemného vztahu mimése a teorie fikčních světů využijeme modifikace sémantického trojúhelníku, viz Obrázek 12 – sémantický trojúhelník; Zpracováno dle (Gvoždiak, 2015, s. 65).

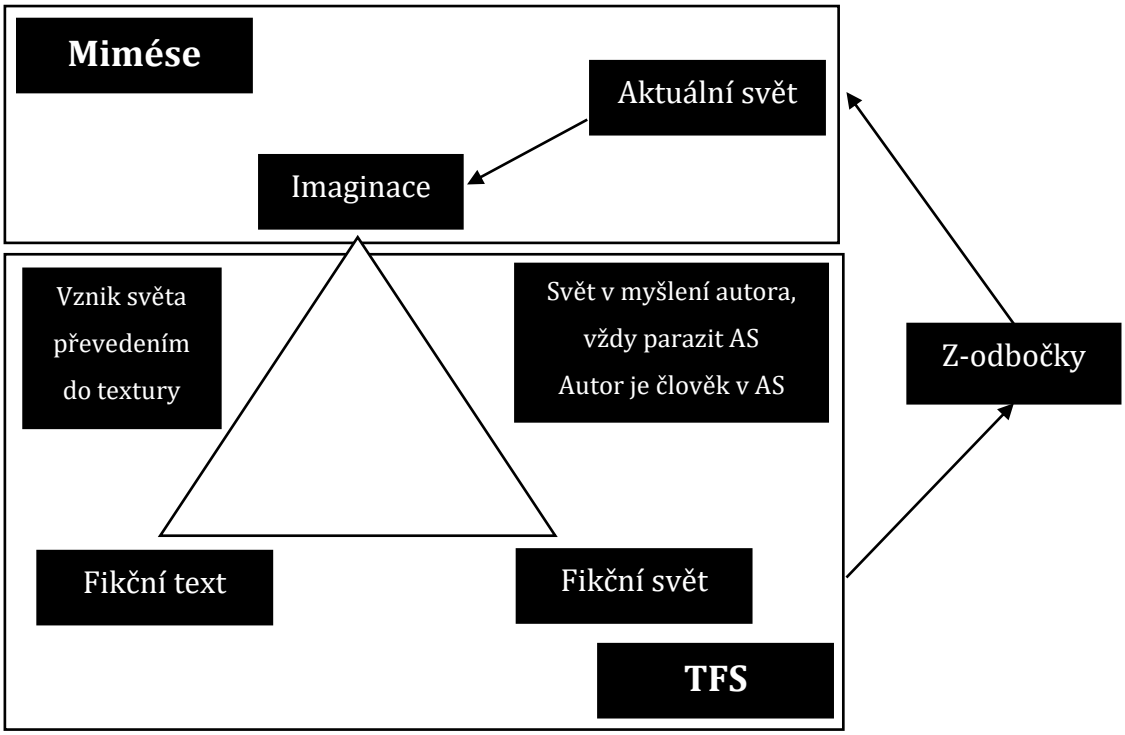


Obrázek 16 – modifikace sémantického trojúhelníku

Na straně myšlenek či pojmů máme imaginaci, tím chceme poukázat na fakt, že umělecké uchopování světa se děje skrze imaginativní pojmy, které vznikají specifikou imaginativní silou na straně autora fikčního světa. Takové imaginativní pojmy referují ke fikčnímu světu (v Doležalově slovníku k extensionální struktuře fikčního světa). Fikční svět nabývá své existence pomocí fikčního textu, tj. vnímatelného souboru znaků (v Doležalově slovníku jde o texturu). Textura má tedy svou extensionální strukturu (referent-fikční svět) a intensionální strukturu (interpretant-imaginace). Fikční svět sice může v nějaké

proto-podobě existovat již před fikčním textem, ale svoji autonomní existenci získává až uměleckou realizací, tedy převedením z extense do textury.

Na následujícím schématu zabudováváme koncept mimésis do teorie fikčních světů (TFS):



Obrázek 17 – teorie fikčních světů a mimése

Při utváření fikčního světa se mimése zbavit nelze, za 1) autor je člověkem v aktuálním světě (AS); 2) fikční svět tvoří na základě své zkušenosti přímé; 3) či nepřímé (autorova četba, získání poznatků o světě od jiných lidí); 4) fikční svět je parazitem AS; 5) ve fikčních světech jsou tzv. Z-odbočky, ty přímo vybízejí k mimetickému čtení. Mimése je tedy nezpochybnitelně součástí geneze díla a vstupuje do imaginativního úsilí, i když následně vznikající imaginativní entity nemusí mít svůj reálný protějšek, sdílejí alespoň nějaké jiné lidské obecné vlastnosti (případě nesdílejí jenom je, ale naopak mají i něco navíc, pak je ale taková entita a její zvláštní schopnosti budována ve vztahu k tomu, co je obvyklé v AS). Toto sdílení obecných vlastností však nemá za cíl univerzalistické mimetické čtení, fikční jednotlivina nemizí, ale stejně jako se v AS lidé liší svojí jedinečností, ale zároveň mají i obecné vlastnosti, tak i ve fikčním světě mají

entity postav své jedinečné individuální rysy přidané autorem, stejně tak jako obecné lidské rysy, kterým se nelze zcela vyhnout.

Při recepci díla čtenářem by ideálně nemělo docházet k apriori zapojení mimetického čtení, ale pouze v tom smyslu, že autoritou je text sám, a ne život čtenáře, a jako modelový čtenář máme vycházet primárně z textu samého. Každopádně i při rekonstrukci textu čtenářem dochází k rekonstrukci extensionálních struktur fikčního světa a ty pak nutně čtenář extrapoluje k AS. Opět můžeme uvést, že fikční světy nerealistických entit jsou vnímány jako nerealistické právě proto, že jako čtenáři víme, co je obvyklé v AS, a tedy opět se určité formě mimése v recepci díla nevyhneme.

5.4 Umění, pravda a brak

V předchozím textu jsme vysvětlili, že otázka po pravdivosti umělecké literatury je otázkou po její referenci. Jelikož v našem pojetí referuje umělecká literatura k fikčním světům, může se na první pohled zdát, že umění je něco, co je odtrženo od reality, a proto nám nemůže předávat žádné poznání. Jak jsme však dokázali, nelze se reference k našemu aktuálnímu světu zbavit, proto jsme zavedli v rámci teorie možných světů podoblasti, kam se vpíjí teorie umění jako mimésis. Umění není něco, co by bylo dostupné jenom ve výjimečných okamžicích našich životů, nýbrž je integrální součástí našeho prožívání světa, jak píše Mukařovský: *Estetično není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění* (1966, s. 59).

Vedle postoje praktického, teoretického a náboženského stojí se stejnou důležitostí i životní postoj estetický (ibid., s. 55-61). Naší vlastní výchozí pozicí vzhledem k umění je pozice tzv. estetického kognitivismu. Graham (2000) ve své publikaci *Filosofie umění* zkoumá, co utváří hodnotu umění, neb pro co si umění vážíme. Hodnotu můžeme definovat jako schopnost nějaké věci sloužit k dosažení cíle (Mukařovský, 1966, s. 27). Graham se tedy zabývá tím, co je cílem umění. Prvním z estetických směrů je směr, jenž umění považuje za požitek, jakousi libost vyvolanou krásou. Graham tento postoj zamítá s tím, že takové libosti z krásy poskytují i přírodní scenérie a umění by tímto nebylo nic výjimečného, pro co bychom si ho měli cenit. Dalším postojem může být vnímání umění jako hry. Graham však zamítá považovat umění za hru, ježto podle něj je hra bezobsažná. Po umění jako požitku a hry představuje Graham směr estetického expresivismu, tento směr tvrdí, že umění je ceněné pro emoce, jež svému příjemci působí. Graham nezamítá důležitost emocí, které umění vyvolává, ale je pro něj mnohem důležitější zastávat pozici, v níž nejsou důležité emoce jako primární účel umění, ale jako sekundární. Primárním účelem umění je dle Grahama pochopení těchto emocí. Estetický kognitivismus, který Graham zastává, považuje umění za zdroj rozšíření poznání, tím, jak osvětluje například lidské emoce, umožňuje nám dozvědět se něco o naší skutečnosti. Umění dle Grahama přímo osvětluje naši zkušenost se světem a při tomto osvětlování není

vyloučen ani emociální či požitkový přínos umění, ale tyto hodnoty stojí v pozadí hodnoty poznávací (Graham, 2000, s. 11-88).

Britský estetik Roger Scruton (2009, s. 23) zmiňuje ve své publikaci podobný názor na umění, který zastával Tomáš Akvinský. Akvinský spojoval krásu se smysly, a to především zrakem a sluchem, a to proto, že právě tyto smysly ponejvíce přispívají informacemi do kognitivních struktur člověka. Akvinský v těchto smyslech vidí nejlepší kanály, jimiž lze vyzískat informace o svém okolí, a tak nakonec propojuje krásu s poznáním. Smyslové potěšení není hlavním účelem umění, je jím intelektuální potěšení. Potěšení z poznání, a to je nejvyšším potěšením (Aristotelés, 1927, s. 1).

To, jestli dokážeme z umění jeho poznávací složku vyzískat, záleží na našem postoji vůči konkrétnímu estetickému předmětu. Tento náš postoj se bude lišit dle toho, jakou distanci vůči nazíranému předmětu zaujmeme. V estetice je znám již z počátku 20. století koncept psychické či estetické distance. S tímto konceptem přišel estetik Edward Bullough (1912). Psychická distance nám říká, že když jsme svědky nějakého estetického prožitku, měli bychom zaujmout jakýsi odstup od předkládaného, což nám ve výsledku umožňuje nezainteresovaný zájem a pochopení předkládaného uměleckého obsahu. Bullough uvádí příklad diváka divadelního představení Othella, pokud se takový divák až tolik vžije do postavy žárlivého Othella a začne při pozorování hry podezírat vlastní ženu, těžko si odnese pochopení toho, co to vlastně žárlivost znamená a co o ní říká sama Shakespearova hra. Pravděpodobně bude takový divák až příliš zaujat sám sebou, že si ze hry samotné nic moc neodnese. Naopak divák v psychickém odstupu od předkládaného snáze bude chápat motivace a jednání postav a tak i pochopení, proč se děj zrovna ubírá tím či oním směrem. Bullough však upozorňuje, že kromě přílišného vžití do hry tzv. psychického pod-distancování, je i chybou tzv. psychické nad-distancování, což znamená až přílišný odstup od uměleckého předmětu, a to až v takovém stupni, že nás vlastně sám o sobě přestává zajímat. Psychická distance tak musí být udržována v určité mezi, kdy nedochází ani k nadměrnému emocionálnímu zaujetí, ani k odmítnutí jakékoliv emoce.

Můžeme se vrátit k estetickému kognitivismu a napsat, že umění jako poznání nevylučuje ani složky emotivní či požitkové. Avšak poznání jako hodnota umění nakonec stojí nad jakoukoliv jinou hodnotou umění (Graham, 2000).

Můžeme však tvrdit, že způsob, jakým jsou nám informace předkládány v umění a ve vědě, je stejný? Myslíme, že nikoliv. Nakonec jak poznamenává sám Ernesto Sabato, i v rámci samotného umění existují značné diference co do podstaty, jakým je poznání doručováno:

Pokus napsat román na způsob filmu totiž připomíná ponorku, která se chce vyrovnat prestiži letectva, a proto se snaží poskakovat nad hladinou pomocí vrtule a několika křidélek. Její nemotorné naparování by na našich rtech muselo vyvolávat jen pobaveně ironický úsměv, uvážíme-li, že zmíněná ponorka se místo sestupu do hlubin oceánu, kde je králem a pánem, marně pokouší napodobit stroje, které mají jiné poslání a možnosti, ale také jiné meze (Sabato, 2002, s. 38-39).

Umělecká literatura je jedinečný zdroj informací a měli bychom chápat s tím spojené její síly a meze. Umělecká literatura se liší od uměleckého filmu a psát román jako film je chybným rozpoznáním toho, čeho je literatura schopna a v čem je naprosto jedinečná. Literární umění nám umožňuje získávat informace jedinečným způsobem, jak poznamenává Cools (2019), uměleckou literaturu nečteme pro získání konkrétní informace, čteme-li ji jako umělecký text, přistupujeme k ní v celé její komplexnosti a jednotnosti, čteme ji pro ni samotnou a pokud získáváme nějaké informace, pak se tak děje jaksi bokem. Eileen John (1998) ve svém článku pro tento způsob získávání informací z umělecké literatury razí termín behind-the-scenes, tedy v překladu zhruba získání informací jaksi za oponou či za scénou. Čteme-li Dostojevského (1966) Zločin a trest, tak kromě příběhu o Raskolnikovi, se také dovídáme něco o pojmu vraždy samotné. Dovíme se, co může někoho dohnat k vraždě, proč se stává někdo vrahem, a tak kromě toho, že víme, že Raskolnikov zabil dokonce dvě ženy a že jeho milá se s ním vydala do vyhnanství i přes všechnu jeho špatnost, se dovídáme jaksi za oponou něco obecně o lidské povaze, o tom, jaký myšlenkový systém přesvědčení může někoho dohnat až vražednému činu. Eileen John dokonce tvrdí, že znalosti, které získáváme četbou umělecké literatury, jsou právě znalosti konceptů, např. co je to láska, nenávist, přátelství apod., tedy co jsou jevy ve své

obecnosti. Opět se tím dostáváme zpět k Aristotelově (1962) *Poetice*, totiž k tomu, že umění zobrazuje věci dle jejich nutnosti či pravděpodobnosti, a tak se může stavět po bok filosofie a speciálních věd, protože také poskytuje poznání věcí v jejich obecnosti tzn., že nám překládá věci za určitých podmínek a podle jejich nutnosti či pravděpodobnosti. Nakonec právě o toto zobecnění jednotlivých jevů jde speciální vědě i filosofii. Speciální vědě však skutečnosti v jejím užším rámci, a tak je umělecká literatura ve své schopnosti předkládat celkový kontext zjevů blíže filosofii než např. historická věda samotná (Mukařovský, 1966, s. 86, Aristotelés, 1962, s. 44-45).

Americký spisovatel Tom Wolfe (1989) na sklonku 80. let minulého století vydal tzv. literární manifest za realistický román. Ve svém manifestu se Wolfe vyjadřuje k poválečným uměleckých tendencím, jež měly za cíl literaturu co nejvíce odklonit od reality. Dle Wolfeho se tak dělo v důsledku toho, že se americká realita stále více začínala vnímat jako fikce a fikce jako realita. Reakce umělců na toto převrácení vztahů sice byla pochopitelná, protože nakonec má umělec ve výsledku vypovídat něco o realitě, a je-li tato realita chaotická, pak i jeho umění, jenže právě tomuto zkratkovitému jednání se chce Wolfe postavit. Dle něj je spisovatel ten, kdo má organizovat tento chaos. Spisovatel je ten, kdo má tento surový materiál reality sbírat a přetvářet do uchopitelného celku, který umožní čtenáři pochopení svého životního dění. Autor je tak svázán závazkem poskytovat poznání reality, nemusí tak nutně činit striktně pojatým realistickým uměním, ale třeba i uměním, které vypovídá o světě, i kdyby pomocí fantastických prvků. *Odpovědí je, nenechat tu bestii, ten materiál, také známý jako život kolem nás, novinářům, ale dělat to, co dělají novináři, nebo co se od nich předpokládá, že budou dělat, zápasit s touto bestií a pojmenovávat ji* (Wolfe, 1989).

Ne však každá beletristická kniha je stejně hodnotná. Kdo totiž nemá nic za špatné, nemůže mít ani nic za dobré. Pokud by si všichni autoři byli rovni, pak by nikdo nebyl dobrý, diference je tedy nezbytností. Máme beletrii, jež je hodnotná, přežívá v podobě kánonu a je osvědčena a uznávaná generacemi kritiků a čtenářů. Vedle toho, máme také knihy, které rychle zapadnou, neosloví či vůbec jsou považovány za škvár. Schopenhauer (1994, s. 8) o dělení autorů píše:

A opět lze rozlišit trojí druh autorů: za prvé ty, kteří píší, aniž by mysleli. Píší z paměti, ze vzpomínek nebo dokonce rovnou z cizích knih. Tato skupina je nejpočetnější. – Za druhé autory, kteří při psaní myslí. Myslí, aby psali. Je jich hodně. – A za třetí, kteří mysleli, než se pustili do psaní. Ti jsou vzácní.

Druhou skupinu autorů Schopenhauer přirovnává k lovcům, kteří vyrazili na lov nepřipravení. Jdou lovit na náhodu. Málokdy se vracejí s velkou kořistí. Zatímco třetí skupina autorů si již před štvanicí divou zvěř pochytala a v procesu lovu zvěř žene z jedné oplocené ohrady do druhé, zabývat se pak mohou už jenom mířením a střelbou. *Takový lov něco přinese.* (ibid., s. 8)

Je zřejmé, že je koexistuje vícero kvalitativně různorodých skupin autorů, odlišujících se svými schopnostmi uchopovat látku (onen Doležalův materiál života či Wolfeho bestii) a formu díla a podle toho, jak se to povede, je můžeme dělit na lepší či horší spisovatele (ibid., s. 12).

Ernesto Sabato (2002, s. 120) dělí literaturu na tzv. problémovou a lacinou. Problémovou literaturu charakterizují následující výrazy: problém, život, důraz na metafyziku, starost, nahota a bojový duch. Literaturu lacinou tyto: hra, slova, důraz na estetiku, lhostejnost, pompa a dvořanský duch.

Literární brak není to samé jako literatura zobrazující věci pokleslé, případně literatura pracující s pokleslými žánry, jak se někdy označují např. detektivní či hororové romány.

Bohumil Fořt (2005, s. 110) ve svém úvodu do teorie fikčních světů píše o informační hodnotě umělecké literatury, která spočívá ve schopnosti odstranit míru neurčitosti na straně čtenáře. Takovou literaturou však nejsou silně konvenční a očekávatelná, dalo by se napsat, čistě schematicky strukturovaná literární díla. Každé literární dílo samozřejmě pracuje s naplňováním určité míry konvence, ať již se jedná o dodržení určitých postupů literárního žánru či autorova uměleckého směru. Informačně bohatá jsou však až taková díla, která sama o sobě překračují přiřazovaná schémata a otevírají čtenáři nové pochopení světa, neboť, jak píše Mukařovský, nezákladnějším úkolem umění *jest řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání* (1966, s. 53).

Čistě žánrová literatura, jež naplňuje pouze již předem daná schémata a nepřináší nový pohled na život, taková literatura zůstává v zajetí známé perspektivy a čtenáři jen stěží bude moci osvětlovat jeho zkušenost (Graham, 2000).

Neradi bychom vyvolali domnění, že jsme literárními snoby či elitáři, avšak chceme pouze poukázat na skutečnost, že i literární pole je hierarchizované, že máme knihy lepší a horší, a to podle toho, jak dokážou aktualizovat naše chápání světa. Knihy, jež mají za úkol pouze pobavit či naplnit předem očekávaná schémata, jsou tedy méně náročné, a i méně informačně přínosné. Naše pozice estetického kognitivisty však nemůže a nemá být redukována na chápání umělecké literatury jakožto zdroje informací, naopak uměleckou literaturu čteme pro potěšení, ale pokud je dané literární dílo opravdu kvalitní, pravděpodobně se neubráníme tvrdit, že se něco i učíme, i když tzv. behind-the-scenes, a toto učení nám přece jenom přináší to největší potěšení.

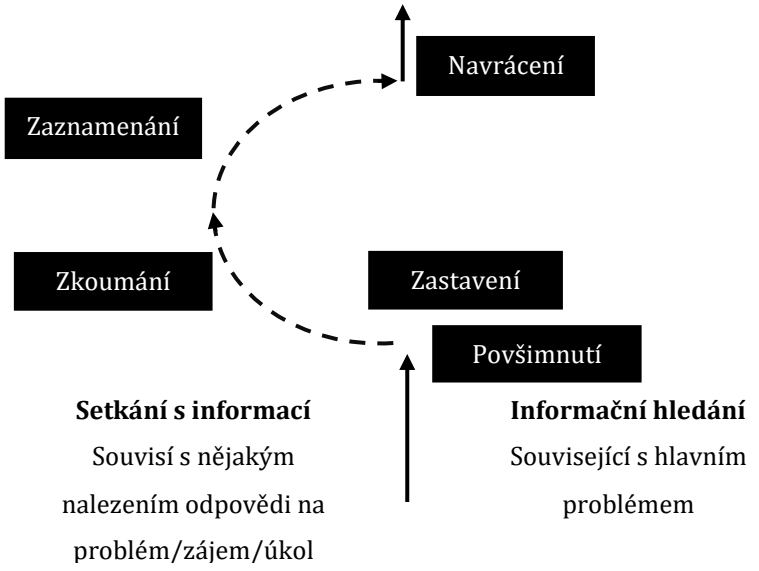
5.5 Informační hodnota beletrie z pohledu informační vědy

V předchozím textu jsme koukali na uměleckou literaturu jako na zdroj poznání z pohledu estetiky a filosofie umění. Jelikož je naše práce informačně vědní, považujeme za vhodné poukázat na určité oblasti poznání, které jsou informační vědě vlastní a které považujeme za vhodné zmínit v kontextu získávání informací z umělecké literatury.

Catherine Ross (1999) ve svém výzkumu zjistila, že čtenáři si vybírají knihy sice dle potěšení, které by jim kniha mohla přinést, ale zároveň zjišťují při čtení dané knihy, že jim přináší informace do kontextu jejich životů, přičemž se tak děje s určitou mírou náhody, tj. serependity. Čtenáři nalézali informace, aniž by je vlastně vyhledávali (proto název článku *Finding without seeking*).

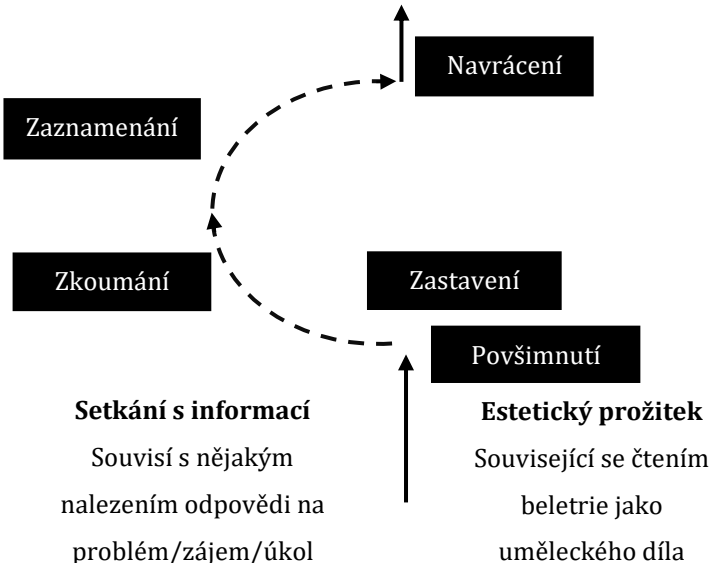
V informační vědě se takové získávání informací bez jejich samotného hledání považuje za tzv. incidentální akvizici informací (Williamson, 1998). Čtenáři získávají z beletristické literatury informace, aniž by je cíleně hledali, ale jaksi se při čtení s nimi setkávají a teprve tehdy zjišťují, že jsou to právě ony informace, které jsou jim přínosné, ale o jejichž potřebě ani neuvažovali.

Sanda Erdelez (2006) toto příležitostné setkání s informací definuje jako *zapamatovanou zkušenost nečekaného objevu užitečné nebo zajímavé informace.* Setkání s informací (v orig. *information encountering*) se děje v momentě, kdy člověk v nějakém zdroji narazí na informaci související s nějakým jeho vedlejším problémem, proto se ve zdroji zastaví, prozkoumá danou informaci, uloží si ji a vrací se opět ke zdroji vzhledem ke svému primárnímu cíli. Daný proces lze zobrazit na schématu takto:



Obrázek 18 – setkávání s informací; zpracováno dle (Erdelez, 2006)

Pokud beletrii čteme jako umělecké dílo, pak takový hlavní problém se netýká získání určité informace, proto nemluvíme při čtení beletrie o hledání informací, nýbrž o estetickém prožitku, přesto však máme za to, že právě tento koncept z informační vědy lze využít při uvažování nad tím, jakým způsobem si informace z beletrie osvojujeme. V takovém případě bude hlavní problém informačního hledání zaměněn za estetickou zkušenost, při níž se bokem setkáváme s informacemi.



Obrázek 19 – setkání s informace při čtení beletrie; modifikace (Erdelez, 2006)

Druhým konceptem, který budeme uvažovat, je pojem kognitivní autority. Autorita obecně je zavedena jako vztah alespoň mezi dvěma lidmi, kdy jeden z nich je nositelem autority a druhý autoritu prvému přiznává. Autorita je dvojího typu: autorita administrativní (často je přiřazována jedinci či skupině na základě práva či sociální konvence, a tak takovou administrativní autoritou je policista, soudce či rodič) a autorita kognitivní. Kognitivní autorita *je druh vlivu. Ti, kdo jsou kognitivními autoritami, výrazně ovlivňují ostatním lidem jejich smýšlení* (Rieh, 2010). Kognitivní autorita je většinou spojena s nějakou sférou poznání, jež se k přiznání dané autority osobě váže. Někdo tedy může být kognitivní autoritou pro oblast řízení vědeckých informací, ale nikoliv pro oblast zákonodárství. Být kognitivní autoritou znamená být považován 1) za znalce (jako nositel autority musím být schopen prokázat svoji expertízu v dané oblasti) a 2) mít určitou míru reputace (tedy jsem nositelem již prokázaných schopností, takové přiřazení reputace se děje často skrze třetí stranu, např. reputační systémy či posvěcením jinou kognitivní autoritou). Stávat se kognitivní autoritou je kontinuálním procesem, nikoliv jednorázovým přiřazením statusu (ibid.).

Teorie kognitivní autority pochází z práce Patricka Wilsona *Second-hand Knowledge* a původ lze vysledovat v sociální epistemologii. Dle ní si lidé znalosti osvojují dvojím způsobem: vlastní zkušeností „z první ruky“ a zkušeností nabytou zprostředkovaně učením se od jiných, tzv. znalosti „z druhé ruky“. Skutečně, mnoho z toho, co víme, víme díky tomu, že jsme danou znalost získali vírou v určitou pravdivost kognitivní autoritou poskytovaných informací (Rieh, 2005).

Tento jev se také nazývá lingvistickou dělbou práce. Ta říká, že devět desetin našich vědomostí o reálném světě nám je předáno společností, zatímco pouze jednu desetinu se dovídáme z vlastní zkušenost sami (Eco, 1997, s. 119). Když čteme literární fikci, víme, že jde více či méně o očividné autorské imaginativní výtvory, přesto však věříme v jejich pravdivost, protože pro nás spisovatel je kognitivní autoritou. Samozřejmě, že toto naše tvrzení by si zasloužilo samostatnou práci, abychom dostatečně dokázali naše slova. Ostatně podobně je to i s nastíněným incidentálním získáváním informací z beletrie. Obě tyto oblasti překračují hranice naší práce směrem do oblasti informačního chování, proto cílem tohoto našeho textu bylo pouze poukázat na tyto dvě otevírající se oblasti

výzkumu, kde se propojuje literární věda s vědou informační a kde dle nás vězí potenciál dalšího výzkumu.

5.6 Shrnutí páté kapitoly

V páté kapitole jsme se snažili obhájit tezi, že beletrie (či šířeji umělecká literatura) je nositelem informace. Shledali jsme problematickou podmínku pravdivosti na straně objektivní informace. Pravdu vnímáme jako korespondenci znaku se skutečným stavem věcí. Jelikož však z teorie fikčních světů víme, že umělecká literatura se vyznačuje referencí k fikčním světům, tato korespondence se mohla zdát býti narušena. Zabudovali jsme proto v rámci teorie fikčních světů koncept Aristotelovy mimésis a dokázali jsme, že tyto dva koncepty – fikční svět a mimésis – lze spojit dohromady. Fikční světy nepřicházejí o svou autonomii a zároveň nejsou ani záležitostí čistě fiktivní – reference ke skutečnosti nemizí.

Beletrie primárně jako informační zdroj však pojímána není. Hájemství umění je hájemství potěšení, i když se toto potěšení stává potěšením ze znalosti. Umění není pouhou pěnou života, nýbrž jeho integrální součástí a estetický prožitek je prožitkem poznání, avšak jiného způsobu poznávání, než nám nabízí věda. Poznání z umění je však stejnou měrou důležité jako vědecké poznání, jenom se neděje na očividné rovině. K umění nepřistupujeme primárně jako ke zdroji znalostí, ale přesto všechno si z něho jaksi za oponou, bereme něco nového do našich životů – aktualizuje si skutečnost. Umělec je pro nás kognitivní autoritou, jsme totiž přesvědčeni, jedná-li se o skutečné umění, a nikoliv brak, že nám umělec předkládá autentické vidění světa, které sic nutně pokřivené, přesto nám vyjevuje něco obecného o podmínkách lidského bytí.

6 Beletrie, knihovna a společnost

"Říká se, že kniha, kterou nelze najít, je kniha, která není."

Carlos María Dominguez (2016, s. 45)

6.1 Úvodní slovo

V předchozí kapitole jsme se věnovali otázce pravdivosti umělecké literatury, přičemž jsem poukázali na to, že umělecká literatura je literaturou fikce, ale její fiktivní stránka, totiž fikční světy, jsou mimeticky zakládány na našem aktuálním světě, a navíc se zpětně i odkazují na svět aktuální, a to ve větší či menší míře. Pravdy, které nám umělecké dílo předkládá, jsou obecného charakteru. Zobrazují například lidské jednání tak, jak se dle nastavených pravidel pravděpodobně či nutně musí odvíjet, každopádně je i pravděpodobné, že se přece jenom tato obecnost může narušit, protože k obecnostem patří i to, že se někdy obecnost naruší.

O tom, že se literární fikce může považovat za informační zdroj, se můžeme přesvědčit z několika článků, které zkoumají, k jakým typům informací nám umělecká díla poskytují klíč. Zmiňme například článek Amy Pattee (2006), která se zabývala tím, jak může young adult literatura přispívat k sexuální výchově náctiletých čtenářů. Pattee píše o erotické stránce young adult literatury, že se od pornografické literatury liší v tom, že zobrazuje i situace a interakce, které sexu předchází, dochází k zobrazování souvisejících emocí a psychologických stavů. Správná young adult literatura nejen, že reálně popisuje sexuální zážitek, ale tento zážitek zároveň je i umisťován do kontextu vztahů, které sex doprovází. Dle Pattee realistické zobrazení sexu, ale právě i situací, kdy se o sexu mluví, může napomoci k sexuálnímu vzdělání teenagera. Walter Ulrich (1986) se ve svém článku zase zabývá tím, jak může literární fikce přispět k chápání mezilidské komunikace, přičemž upozorňuje, že je třeba dbát pozornosti k tomu, jak je fikce od našeho světa odlišná, a s tímto na paměti pak lze přemítat o užitečnosti fikce pro pochopení mezilidských vztahů. Carol Colatrella (1999) poukazuje na oblast sci-fi literatury, která na zobrazovaných možných světech přináší čtenáři

zamyšlení nad tím, jak by se náš svět vyvíjel za určitých odlišných podmínek. Colatrella literaturu sci-fi označuje za literaturu změn, a to záměrných změn oproti našemu aktuálním světu, tyto změny poté mají sloužit k přemítání o budoucím či alternativním vývoji našeho světa a tak nás informovat o možných alternativních či futuristických vývojích našich životů. Článek autorů Dilevka a Bartonové (2014) představuje využití čtyř románů pro výuku etických problémů, které mohou nastat při vědecké činnosti. Na vybraných románech autoři studie poukazují na etické problémy spojené s předpojatými výzkumníky, výzkumným designem či financováním výzkumů. Robert Holley (2016) se zase věnuje literární fikci a její schopnosti přispět k tréninku manažerů. Literární fikci přitom považuje za bohatý informační zdroj vzhledem k budování manažerské empatie a schopnosti odkrývat problémy svých pracovních kolegů. Tato schopnost „vidět" do ostatních lidí, tedy vypozorovat příčiny jejich jednání, poté umožňuje manažerovi lépe řešit následky, které určitá jednání přinášejí. Kate Marek (2006) se věnovala výzkumu používání fikce při výuce v oboru informačních věd a knihovnictví. Jejím závěrem je, že fiktivní literatura může pomáhat k prohlubování znalostí o konkrétních oborových problémech jako je například komercionalizace informací či datová integrita. Na základě svých vlastních kurzů poukázala, jak může být například využit Orwellův román *1984* při výuce informační politiky. Shein a Chien (2013) se zaměřili na vliv literární fikce na oblast biblioterapie. Autoři studie zjistili, že literární fikce může být účinným zdrojem v boji s psychickými problémy vysokoškolských studentů. Upozorňují však též na potřebu vybírat k určitým problémům pečlivě daný odpovídající literární žánr, jelikož zjistili, že se právě účinnost pomoci konkrétnímu pacientovi liší na základě žánru, který daný participant preferuje. Usherwood a Toyneová (2002) provedli výzkum se čtenáři britských veřejných knihoven a zjistili, že imaginativní literatura (tedy literatura fikce) přispívá k tvorbě řady znalostí. Čtenáři získávají z literatury fikce informace nejen o okolním světě, ale i též sami o sobě, zároveň jim tato oblast literatury umožňuje prohlubovat pochopení mezilidských vztahů a rozvíjet tak empatii. Tato studie nám též potvrzuje náš předpoklad, že k literární fikci není přistupováno přímo jako ke zdroji informací, ale tyto jsou získávány jaksi mimochodem, tj. jevem

zvaným setkání s informací, viz 5.5 Informační hodnota beletrie z pohledu informační vědy.

Z poskytnutého náhledu do zkoumání informačního přínosu literární fikce je zřejmé, že umělecká literatura je bohatým informačním zdrojem. Tímto přehledem jsme také chtěli poukázat na empirická zjištění, která by podpořila naši argumentaci z předchozí kapitoly. S tímto na paměti můžeme konstatovat, že literární fikce je komplementárním informačním zdrojem k publikacím věcné literatury. Zabývá-li se nějaká odborná kniha tematikou mezilidské komunikace, můžeme konstatovat, že informace o mezilidských vztazích může přinést i beletristická kniha, nakonec si vzpomeňme, jak bohatý na mezilidské interakce je Balzakův literární vesmír.

Jakou roli můžeme přitom přisuzovat knihovně? Myslíme, že knihovna má být prostředníkem pro získání znalostí, kromě toho samozřejmě může i sama vytvářet informační zdroje apod., myslíme však, že knihovna je pořád především garantem zprostředkovávajícím pravdivé poznání, než že by ho sama vytvářela. Aby však mohla čtenáři poskytovat odpovídající zdroje, je třeba, aby její knižní katalog byl dostatečně bohatý na metadatové informace, protože nedostatečně popsaná kniha, kterou nelze poté najít, jako by neexistovala, jak trefně poznamenává ve svém beletristickém díle Carlos María Domínguez (2016, s. 46). Vytváření katalogu, jak z historie víme, je jednou z hlavních činností knihovníků, alespoň minimálně od doby asyrského vládce Aššurbanipala (Cejpek et al, 2002, s. 17). Knihovníci jsou vázáni povinností rozvíjet slavné dědictví Kallimachosovo, totiž Pinakes, soubor listin, které obsahovaly informace o knižním katalogu Alexadrijské knihovny (ibid., s. 24). V čem tkví onen závazek? Co nám jako knihovníkům klade na ramena odpovědnost za podobu knižního katalogu? Máme za to, že abychom tuto otázku zodpověděli, je třeba se vrátit do minulosti k Ranganathanovým Pěti zákonům (1931).

6.2 Zpátky k Pěti knihovnickým zákonům

Indický knihovník Ranganathan ve své publikaci *The Five Laws of Library Science* (1931) přichází s pěti fundamentálními zákony, které mají zakládat roli knihovny ve společnosti. První zákon zní: Knihy jsou určeny pro použití. Tento zákon však nebyl vždy samozřejmostí. Starověké knihovny vskutku byly spíše archivy než půjčovny knih. Knihy byly střeženy pro zachování, což bylo celkem pochopitelné ke kontextu doby, kdy knihy byly vzácné a jejich ztráta velkou bolestí pro knihovnu. Knihy tedy nebyly dostupné leckomu, kdo by o ně projevil zájem, a nadto ještě navíc byly upoutávány k řetězům, aby nebyly zcizeny (Ranganathan, 1931, s. 7). Ranganathan dále popisuje různé principy, které byly realizovány, aby byl naplněn první zákon, např. knihovny se staly přístupné pro širší veřejnost, byla prodloužena otevírací doba, uzpůsobena velikost knižních regálů či byla knihovna doplněna o pohodlný knihovní nábytek, navíc kromě těchto technických parametrů má být knihovní personál vzdělaný nejen co do odborné knihovnické práce, ale i co do znalosti lidské duše (ibid., 1-73).

Druhý knihovní zákon říká, že každý čtenář má svoji knihu (s. 74-152). Zatímco první zákon je z perspektivy knih a otevření jejich užívání, je druhý zákon orientován na uživatele (ibid., s. 75). Aby mohl být úspěšně naplněn druhý zákon, muselo dojít k otevření vzdělání pro masy. Ranganthan se v této části své práce zaobírá především nerovným postavením žen vůči mužům, vesničanům vůči měšťanům, dětí vůči dospělým a jakkoliv psychicky či fyzicky omezeným vůči zdravé populaci. Druhý zákon se snaží o vyvážení těchto nerovností, upozorňujeme však, že tak je myšleno vzhledem k dostupnosti vzdělání a knih. Myslíme, že těžko bychom mohli Ranganathana přiřadit k hnutí SJW. Ranganathanovi v tomto druhém zákoně jde především o zrovnoprávnění přístupu ke informačním zdrojům, ne o nastolení utopické totální rovnosti všech. Příklady druhého zákona jsou např. knihy v Braillově písmu, rovný přístup do knihoven či tvorba knihovních katalogů.

U knihovních katalogů bychom se na chvíli pozastavili. Ve čtvrté kapitole (ibid., 228-298) Ranganathan poukazuje na to, že knihovník má znát svého čtenáře a má mu pomáhat nalézt jeho knihu, ostatně to káže druhý zákon.

Ranganathan proto píše, že *žádný člověk se nemůže zcela spoléhat na svoji paměť, na to, že zná celý rozličný knihovní fond pokrývající množství různých předmětů. Knihovníci se nutně musejí spoléhat na určité uznané mechanické pomůcky, jež jim umožní splnit jejich povinnost, a tím je nalézt každému čtenáři jeho knihu* (ibid., 295). Knihovníci tak mají mít po ruce odpovídající bibliografie, referenční knihy a katalogy. U katalogu pak Ranganathan očekává dostatečnou analytickou hloubku, viz *Druhý zákon uvrhl na knihovníky břemeno, které jim ukládá pomoci snadno nalézt každému čtenáři jeho knihu. Tuto povinnost však lze splnit pouze za předpokladu, že katalog naplňuje analytickou hloubku a poskytuje bohaté křížové předmětové odkazy. Není možné, aby dané analytické znalosti byly v hlavě jednoho jedince. Pokud nebude mít katalog dostatečnou analytickou hloubku, nebude pravděpodobně moci knihovna uspokojit každého čtenáře, kteří potom zůstanou neobslouženi, zatímco knihy, které hledají budou tiše ležet v knižních regálech* (ibid., s. 298).

Máme opravdu za to, že knihovníků jako byli sv. Jeroným, je dnes již jen malé množství, existuje-li vůbec nějaký tak vzdělaný knihovník, jakým byl patron všech knihovníků (Kaschins a Kemp, 1988). Přece jenom se nacházíme v době, kdy je velmi složité sledovat všechny nově vycházející knihy, a chtít po dnešním knihovníkovi, aby osobně dopodrobna znal celý svůj knižní fond, je utopická představa. Obohacený knižní katalog však může být výborným nástrojem a dopomoci knihovníkovi mít přehled o svém fondu až na analytické úrovni. Analytickou úrovní přitom myslíme věcné zpracování fondu, tzn. dostatečný popis toho, o čem daná kniha pojednává, tj. to, pro co existuje anglický termín *aboutness.*[12]

Vrátíme se ještě k Ranganathanovým zákonům. Třetí zákon zní: Každá kniha má svého čtenáře (1931, s. 299). Jedná se o opačný náhled, jaký nabízí

[12] Více se pojmu aboutness budeme věnovat v metodologické části naší práce. Pro potřeby teoretické části považujme aboutness za to, o čem dokument vypovídá, Kučerová (2014) píše v souvislosti s aboutness o gnozeologické rovině dokumentu, zatímco v případě isness o jeho rovině ontologické. Za příklady isness lze považovat takové výroky jako: Dokument byl vydán v roce 1999. Dokument je napsán v českém jazyce. Zatímco za příklady aboutness lze pokládat následující výroky: Dokument pojednává o mezilidských vztazích. Dokument se zabývá stavbou katedrály sv. Víta. Společně s Kučerovou (2014) souhlasíme s tím, že anglický výraz aboutness ponecháme v jeho anglickém znění, protože v češtině prozatím není ustanoven jednoznačný jazykový ekvivalent, i když se nabízejí určité varianty jako např. obsažnost či předmětnost.

druhý zákon, tentokráte z pohledu knih. Tento zákon souvisí především s otevřeností knižního fondu, což znamená jak fyzický přístup k fondu, tak ten intelektuální. Fyzický přístup je umožněn například velikostí knižních regálů, možností půjčování knih a volného procházení mezi regály. Intelektuální přístup souvisí s organizací a popisem knižního fondu. Ranganathan se opět vrací k analytickému zpracování knih, kdy právě hloubka indexace pomáhá nalézat a objevovat knihy pro čtenáře, kteří by bez analytického popisu např. na úrovni kapitol nebyli věděli, že vůbec daná kniha s danou pro ně důležitou pasáží vůbec existuje (ibid., s. 311).

Fyzické řetězy, které knihy spoutávaly, již byly odstraněny snad ve většině knihoven.[13] Zůstává otázkou, zda nezůstávají některé knihy v intelektuálních řetězech, je-li jejich analytický popis značně omezen. Toto se děje v českých knihovnách, kde se beletrie indexuje velmi skoupě, ale o tom více až později.

Čtvrtý knihovní zákon zní: Ušetřete čas čtenáře (ibid., s. 336-381). Je potřeba dodat, že tento zákon má na paměti i ušetřit čas knihovníkovi. To se může dít různými cestami. Nejčastější způsob, jak se tak děje, je skrze vhodnou organizaci fondu, jeho analytickým zpracováním v katalogu, vhodným procesem půjčování a vracení knih atd. Důležitým milníkem je dle Ranganathana též tvorba národního souborného katalogu a jeho propojení i s katalogy na mezinárodní úrovni (ibid., s. 376-378). Standardy tedy šetří čas a napomáhají mezinárodní spolupráci.

Posledním Ranganathanovým zákonem je pátý zákon: Knihovna je rostoucí organismus (ibid., s. 382-415). Knihovna má růst jak co do počtu knih, tak čtenářů a v důsledku tedy i zaměstnanců. Ranganathan opět připomíná, že růst má i knihovní katalog, přičemž poukazuje na rostoucí množství vstupních termínů pro přístup k danému dokumentu, tj. má růst míra analytického zpracování fondu (ibid., s. 393).

Důležitost Ranganathanových zákonů shrnuje ve svém článku Richard Leiter (2003). Leiter tvrdí, že tyto zákony jsou základními stavebními kameny knihovnické profese. Dle Leitnera právě ony zákony nejlépe definují smysl

[13] Prosím, ponechme teď stranou vzácné tisky, u nichž určitá míra znepřístupnění veřejnosti je žádoucí.

existence knihoven. Opara (2017) píše o tom, jak knihtisk odstartoval vznik knihovnické kultury a zvýšení gramotnosti, a tím počal pád znalostního monopolu bohatých intelektuálů. Knihovna se tímto otevřením veřejnosti stala místem, v němž kvasí intelekt národa. Knihovna dle Opary zastává socio-ekonomickou, kulturní a politickou roli ve společnosti. Knihovna je místem *autentické informace a znalosti* (Opara, 2017). Autentičností informace Opara myslí, že knihovna je skutečně prostředníkem k informaci, a tedy musí velmi dobře ošetřovat vstup misinformací a desinformací do svého knihovního fondu. Roli knihoven poté autor staví do kontextu Ranganathanových zákonů. Tyto zákony jsou neustále aktuální a platné, proto se teď zaměříme na roli knihovního katalogu v současných knihovnických strategických dokumentech a vizích. Začněme Knihovnickým manifestem pro Evropu od mezinárodní knihovnické organizace IFLA. Druhý bod tohoto manifestu klade důraz na přístup a právě přístup k informačním zdrojům má být v centru knihovnické role tak, aby mohla knihovna podporovat kulturu, vědu a inovace:

Evropa by měla zajistit, aby její programy poskytovaly přístup všem zejména k literárním dílům, a to především prostřednictvím podpory knihoven jako strážců evropského dokumentárního dědictví, podporovat digitalizaci a sdílení knihovních kolekcí (IFLA, 2019a).

Myslíme, že kvalitně indexovaná či klasifikovaná umělecká literatura v knihovních katalozích může napomoci uskutečnění tohoto přístupu, tj. nalézt každému čtenáři jeho knihu a každé knize svého čtenáře.

IFLA (2018a) ve své celosvětové vizi má minimálně čtyři body, které volají po obohacených knihovních katalozích:

Bod 2) Musíme přizpůsobovat své tradiční role digitální době

> *Aby knihovny mohly v digitální době smysluplně podporovat učení, gramotnost a čtenářství, je nezbytné, aby se neustále přizpůsobovaly. Aby dokázaly uspokojovat měnící se požadavky uživatelů, musejí rozvíjet své služby, fondy i postupy.*

Bod 4) Musíme držet krok s neustálými změnami v oblasti technologií

Je třeba bezodkladně zajistit, aby všechny knihovny měly správné nástroje, prostředky, finance a dovednosti potřebné pro využívání příležitostí, které nabízejí digitální inovace.

Bod 7) Musíme rozvíjet duch spolupráce

Budeme-li vědět o skutečných i zdánlivých překážkách spolupráce, a budeme-li je překonávat, snáze přestaneme pracovat v izolaci a vize sítě knihoven a knihovníků se stane skutečností.

Bod 9) Musíme co nejvíce zlepšit přístup ke světovému dokumentovému dědictví

Abychom mohli zpřístupňovat díla, která ochraňujeme, musíme společně zavádět inovativní postupy a nástroje, sdílet znalosti a zdroje a prosazovat řešení právních a finančních problémů.

Bod 2) apeluje na vyrovnání kroku knihoven s ostatní konkurencí, která pomalu vytlačuje knihovny jako to místo, kam jde čtenář, když chce vyhledat nějakou zajímavou knihu. Knihovny jsou však bohužel vytlačovány jinými digitálními službami, které nabízí například Amazon či knižní rekomendační weby (Adkins a Bossaller, 2007). Jiný výzkum poukazuje, že role veřejné knihovny při čtenářském výběru knihy pomalu, ale jistě upadá (OOI a LIEW, 2011). Svět knihoven se tak musí více než kdy jindy snažit naplňovat i další body vize, a to bod 4) odpovídajícím způsobem využívat možností nástrojů digitálního věku a bod 7) říká, že si knihovny navzájem mají sdílet své zkušenosti a z nich vytvářet obecná pravidla, tj. standardy, jež ve výsledku umožní lepší spolupráci. Bod 9) znovu upozorňuje, že knihy jsou určeny k použití a aby byly využívány, musí být čtenáři nalezeny, proto je třeba rozsáhlejšího věcného zpracování umělecké literatury.

Tato vize se promítla i do následného strategického dokumentu IFLA (2019b). V druhém strategickém směru Inspirujte a vylepšujte profesní praktiky, a to konkrétně v bodech 2.3 Vyvíjejte standardy, průvodce a jiné materiály, které podpoří zlepšení profesních praktik a v bodě 2.4 Poskytujte nástroje a infrastrukturu, jež bude podporovat práci knihoven. Myslíme, že tvorba standardizovaného postupu věcného popisu umělecké literatury v knihovních katalozích spadá právě pod tyto strategické cíle IFLA.

V českém kontextu je nejčerstvějším strategickým knihovnickým dokumentem *Koncepce rozvoje knihoven v České republice na léta 2021–2027 s výhledem do roku 2030* (Knihovnický institut, 2020). V koncepci ve třetím pilíři Knihovny jako správci kulturního a znalostního bohatství je určeno, že knihovny mají podporovat vznik nových kulturních hodnot a poznatků, pomáhat aktivně v tomto procesu osvojování nových poznatků uživatelem a společně nalézat odpovědi na otázky, které si uživatelé pokládají. Opět můžeme vyznačit dva konkrétní body strategických cílů:

3.2 knihovnami shromažďovat, dlouhodobě uchovávat a přívětivě zpřístupňovat významnou složku kulturního a vědeckého dědictví v analogové i digitální formě

3.3 sdílet data knihoven bezplatně v systémech otevřených dat a systematicky je propojovat v digitálním prostředí

Klíčovou pasáž shledáváme ve slovním spojení *přívětivě zpřístupňovat významnou složku kulturního a vědeckého dědictví* a pak také *sdílet […] a systematicky propojovat v digitálním prostředí.* Je třeba tedy naše knihovní katalogy obohatit o analytickou rovinu, co se umělecké literatury týká, tedy přidat metadatový popis, který bude zaznamenávat, co je v dané literární fikci za obsah. Můžeme konstatovat, že odborná literatura je dostatečně věcně zpracovávána, ale umělecká literatura v českých knihovnách je jaksi pozadu, přitom i tato strategie zdůrazňuje důležitost kulturního dědictví a to je rovno tomu vědeckému, proto není důvod nechávat uměleckou část literatury spoutanou v intelektuálních řetězech podřadného analytického zpracování. Tento jev upozaďování umělecké literatury před vědeckou však má mnohem širší konotace, které jdou dalece za naše české knihovnictví. Jedná se totiž o přežívající koncept Dvou kultur a na ten se podíváme v následujícím textu.

6.3 Dvě kultury, digital humanities a informační věda a knihovnictví

Pojem Dvou kultur pochází z jedné lekce z tzv. Rede Lecture. Tyto lekce se konají každoročně na University of Cambridge. V roce 1959 tam britský spisovatel C. P. Snow (1959) přednesl svůj příspěvek o tzv. Dvou kulturách. Snow si povšiml existujícího vzájemného neporozumění mezi literárními vědci zastupující tzv. měkkou vědu na jedné straně, a fyzikálními vědci na druhé straně, které naopak můžeme pokládat za zástupce tzv. tvrdé vědy. Snow tvrdí, že občas mezi těmito dvěma skupinami bují až nepřátelství často však založené na neporozumění. Literární vědci nemohou uvěřit, že někdo nečetl Shakespearova dramata, a považují to za hluboký intelektuální přečin, ale sami by stěží dokázali vysvětlit Druhý zákon termodynamiky. Fyzikové zase znají perfektně tyto fyzikální zákony, ale postrádají základní kulturní znalosti, kam se povědomí o Shakespearových hrách může řadit. Snow tvrdí, že tato mezera vytváří Dvě kultury, na jedné straně humanitních vědců a na straně druhé vědců tvrdých disciplín a toto vzájemné ignorantství je ke škodě celkovému vědeckému poznání.

Jak si můžeme z předchozího textu odvodit, je věcný popis beletrie v českých knihovnách opomíjen možná právě v důsledku přežívajícího přesvědčení, že věda a kultura jsou dvě naprosto odlišné oblasti a knihovna má za cíl spíše analyticky popisovat vědecké práce namísto prací uměleckých. Doty a Broussard (2017) se ve svém článku věnují této problematice Dvou kultur[14], které vznikly v rámci informační vědy a knihovnictví. Na jedné straně je to informační věda, která se od počátku svého vzniku po 2. sv. válce snažila spíše napomáhat tvrdé vědecké činnosti a zajímaly ji především technické problémy. Toto zaměření si autoři zdůvodňují přílišným důrazem na Shannonovu Matematickou teorii informace, Bushův Memex či Wienerovu kybernetiku. V důsledku přejímání těchto poznatků se informační věda stává maskulinní disciplínou orientující se více na řešení pracovních problémů managementu či vědeckých sil. Zatímco knihovnictví bylo feminizovanou disciplínou zaměřenou

[14] I když takto přímo svůj problém ve svém článku neoznačili

spíše na domácnost a volnočasové aktivity. Literární fikce byla vnímána jako ostře oddělená od faktuálních dokumentů a čtení umělecké literatury tak bylo považováno jako za něco méněcenného, čemu by se informační vědci neměli věnovat, protože jejich zájmem je informace a o té se vzhledem k literární fikci nemluvilo. Autoři článku však upozorňují, že i literární fikce v sobě obsahuje informace a pokud chtějí informační vědci komplexně studovat lidské informační chování, je právě umělecká literatura jedním z stěžejních informačních zdrojů každodenního života.

Od 90. let minulého století si však již můžeme povšimnout změny přístupu k této problematice a snaze překlenout tuto propast mezi vědou a uměním. Christopher Miller (2003) si všímá, že s tím, jak přišla do vědeckého diskurzu postmoderna, začínají se stírat hranice mezi tím, co je skutečně informativní, a fikce se stává častějším zdrojem např. pro historické práce. Mění se i vnímání umělecké literatury mezi knihovníky. Miller tvrdí, že dříve existoval *puritánský strach před imaginací, který vedl většinu knihovníku k přesvědčení, že beletrie je zkázou pro knihovní fond, že je černou magií, která láká a svádí, ale nepřináší nic nebo téměř nic k hodnotě amerického kánonu.* Miller vnímá, že vydání průvodce pro popis umělecké literatury od Americké knihovnické organizace (ALA) – *Guidelines on Subject Access to Individual Works of Fiction, Drama, Etc* (Aikawa et al, 2000) – byl konečným krokem přiznání knihovníku k tomu, že i umělecká literatura si zaslouží analytické věcné zpracování (Miller, 2003).

Můžeme tedy tvrdit, že emancipaci literatury fikce odstartovala postmoderní hnutí, ale v momentě, kdy přijmeme absolutní nerozlišitelnost mezi fiktivní a faktuální literaturou, dostaneme se do problémů, jak upozorňuje David Henige (2008). Henige uvádí příklady historických fikcí, které jsou v rámci Kongresové knihovny klasifikovány jako historické vědecké práce. Henige zdůrazňuje, že ač může literární historická fikce přinášet důležité poznatky o minulosti, klasifikována mezi odborné historické práce být nemá. Může to totiž vést k podkopání autority vědeckého poznání a k tomu bychom velmi neradi přispěli naším vlastním textem. Jak upozorňuje Robert Hauptman (2018), literatura fikce si zaslouží pozornost a zcela určitě nám něco o realitě říká, ale nemá dojít k úplnému smazaní mezi fikcí a realitou. Dle Hauptmana Capoteho

román *Chladnokrevně* (1989) zůstává pořád dílem umělecké literatury a jako k takové k ní máme přistupovat. Myslíme, že právě teorie fikčních světů je snahou o vymezení hranice mezi fikcí a věcnou literaturou, ale takové hranice, která i když existuje, dovoluje zkoumat vzájemné vztahy, aniž by došlo k rozplynutí distinkce, a tím pádem k intelektuální rezignaci na schopnost rozlišovat mezi faktuálním a fiktivním diskurzem. Taková hranice ale neruší komunikativní vazbu mezi uměním a vědou. A tak vnímáme Doležalovu teorii fikčních světů jako odpověď na extremistickou formu postmoderního hnutí.

Postmoderní feministická kritika (Doty a Broussard, 2017) nerovnosti mezi informační vědou a knihovnictvím tedy upozornila na existenci problému Dvou kultur v rámci našeho oboru, ale myslíme, že vymezování problému pomocí genderu nám nepomůže nalézt řešení. Ono řešení totiž spočívá v přijetí interdisciplinarity a příklad tohoto kroku vidíme v hnutí zvaném Digital Humanities.

Hnutí Digital Humanities (DH) lze vysledovat již do poloviny minulého století, kdy začaly snahy o textové analýzy digitalizovaných teologických textů (Lorenz, 2017). Digital Humanities přišlo v několika vlnách. První vlna DH v 90. letech se týkala především digitalizace informačních zdrojů a vytváření technologických infrastruktur. Druhá vlna na přelomu 20. a 21. století se manifestovala vytvářením prostředí a nástrojů pro nakládání s digitálním materiálem. Ve třetí vlně DH se nacházíme právě teď (Berry, 2011). Třetí vlna je dovršením tohoto komputačního obratu v humanitních vědách, kdy se pomocí digitálních technologií idiografické metody doplňují metody nomotetickými (Lorenz, 2017). Využití digitálních nástrojů pro zkoumání reality (techné) dle Berryho (2011) umožňuje produkování nových znalostí (epistémé) v humanitních vědách. A máme za to, že právě důraz na analytický popis umělecké literatury umožní pracovat s literárními korpusy nevídanými způsoby. Berry píše o tzv. komputačním subjektu, to je takový jedinec-vědec, který ve své práci využívá možnosti digitálních nástrojů (např. algoritmizaci, vizualizaci, statistické analýzy apod.) k tomu, aby nalézal a řešil nové problémy v humanitních vědách. DH lze chápat jako jakýsi paradigmatický obrat, totiž

transformaci činnosti humanitních vědců, podobně jako kdysi změnil knihtisk vědeckou praxi, stejně tak i dnes ji mění digitální technologie (Lorenz, 2017).

Abychom však mohli dostatečně efektivně pracovat s literární fikcí, považujeme za klíčovou dostupnost metadat o této oblasti literatury, a to metadat informujících o obsahové stránce umělecké literatury. V zahraničních přístupech ke katalogizaci literární fikce můžeme nalézt různé snahy, které jako by kopírovaly svůj vývin s tím, jak se vyvíjelo DH. Jestliže jsem kritizoval české knihovnictví za nedostatečný popis literární fikce v katalozích knihoven, činili jsme tak s ohledem na některé zahraniční praxe, které jsou v tomto ohledu napřed před českým knihovnictvím. Naše práce se tedy hlásí k hnutí DH, jelikož naším konečným cílem je metadatové obohacení online katalogů knihoven a tím pádem přispění k efektivnímu vyhledávání a nalézání souvislostí v celém fikčním literárním fondu českých knihoven. Literární fikce je totiž bohatým kognitivním zdrojem, v němž se střetávají dva mozky – autorův a čtenářův (Vernay, 2019). Naše práce však není o znovuobjevení kola, přece jenom, jak jsme zmínili výše, je kde se inspirovat a z čeho vycházet při návrhu našeho referenčního modelu pro věcný popis beletrie, proto v následujícím textu poskytneme přehled dosavadních knihovnických snah co do organizace fikční literatury.

6.4 Současný stav knihovnické organizace beletrie

Začneme tuto kapitolu zmínkou o různých čtenářských výzkumech, které se dotýkají problematiky vyhledávání a selekce literatury fikce v katalozích knihoven či jiných informačních zdrojích, a tedy se nepřímo zaobírají tím, jakým způsobem je fikce organizována. Ross (1999) provedla rozhovory se 194 čtenáři fiktivní literatury. Z výsledků analýzy vyplývá, že do selekce knihy čtenářem vstupuje minimálně 5 aspektů:

- Očekávaný chtěný zážitek ze čtení (afektivní složka selekce, která odpovídá na otázku: V jaké jsem teď náladě a co bych si v ní chtěl přečíst?)
- Alarmovací zdroje, které čtenář používá pro nalezení nových knih (patří sem strategie průzkumu zdrojů (browsing), doporučení knih od známých, reklama, seznamy knih atd.)
- Elementy knihy samotné, které zvažuje čtenář sám (předmět knihy, postavy, časo-prostorové umístění, děj, velikost knihy atd.)
- Vodítka na knize (autor, nakladatel, název knihy, obálka, žánr atd.)
- Cena ve smyslu jak peněz, tak času nebo kognitivní náročnosti knihy (jedná se tedy o aspekt týkající se fyzické i intelektuální přístupnosti knihy)

Z výzkumu Rossové plyne, že selekce knihy je vícedimenzionální záležitostí, která se dotýká jak psychologie čtenáře, tak jeho sociálního okolí. Moyerová (2005) v roce 2005 provedla literární rešerši, ve které upozornila, že je třeba se nadále věnovat čtenářským poradenským službám, a jak tyto služby mohou pomoci knihovníkům při jejich práci. Moyerová dokonce tvrdí, že čtenářské poradenské služby jsou kruciální službou pro čtenáře veřejných knihoven. Čtenářské poradenské služby lze zařadit pod oblast počítačově-zprostředkovaných informačních zdrojů o knihách (*Computer-mediated Book Information Sources*, CMBIS). Pod oblast CMBIS se řadí např. web online knihkupectví, OPAC knihovny či čtenářské databáze. Adkins a Bossaler (2007) srovnávali obsah 6 CMBIS systémů: 2 online knihkupectví, 2 čtenářské poradní databáze a 2 online katalogy knihoven. Z analýzy přístupových bodů 108 knih v různých systémech jim vyšlo 35 nejčastějších popisných elementů (např. autor,

název, nakladatel, obrázek obálky, recenze, délka knihy, ISBN, edice atd.). Poté se rozhodli sledovat, jak který systém tyto přístupové body využívá. Výsledky analýzy ukazují, že i když mají online knihkupectví více přístupových bodů, jakými jsou například subjektivní názory čtenářů či ukázky textu knihy samotné, jsou zároveň knihkupectví zatíženy reklamou či laickými názory. Knihovní katalogy jsou naopak vhodnější v takových případech, kdy čtenář má představu o tom, co by rád četl.

Richard Maker (2008) se ve svém článku věnuje klasifikaci beletrie v australských knihovnách. Podobě jako Adkins a Bossalero upozorňuje na to, že knihovny se na rozdíl od knihkupectví neorientují na prodej knihy, tedy knihu jako zboží, ale na knihu jako umělecký artefakt, tedy přední zájem knihoven je o obsah knihy nezávisle na její tržní hodnotě. Maker však upozorňuje na to, že současná žánrová klasifikace v knihovnách je nedostačující. Píše dokonce o tzv. žánrovém stigmatu, kdy dle Makera žánr neslouží k tomu, aby čtenáře navedl k tomu, co chce číst, ale k tomu, co naopak číst nechce. Maker proto navrhuje několik vylepšení, která by byla více zákaznicky orientovaná. Tyto změny by se týkaly především jiného náhledu na žánrovou klasifikaci knih, kterou Maker v současném stavu nepovažuje za uspokojující rozmanité potřeby uživatele.

Čtenářské selekci literatury fikce se též věnují ve svém kvalitativním výzkumu Ooi a Liew (2011). Z analýzy rozhovorů s 18 čtenáři veřejných knihoven na Novém Zélandu vyplynulo, že výběr literatury fikce se děje mimo knihovnu samotnou. Při výběru knihy hrají roli každodenní informační zdroje ať již v podobě rodinného člena, kamaráda či mediálních kampaní propagujících nejnovější knihy. Ooi a Liew zjistili, že roli čtenářského rádce přebírají komerční služby jako Amazon či Google. Důvodem pro výběr těchto online služeb je především rychlost a pohodlnost hledání knihy z domova. Předmětová hesla, tak jak jsou dnes prezentována v knihovnách, se participantům nezdála užitečná. Výzkumníci také zjistili, že důležitým aspektem výběru knihy je tzv. šťastná náhoda (např. je zaslechnut rozhovor o nějaké knize při rozhovoru jiné skupinky lidí) a důvěryhodnost zdroje, kde právě interpersonální vztah se zdrojem hraje klíčovou roli. Institucionální zdroje, jakými je naopak knihovna, nejsou

zvažovány jako první místo, kam se vydat, když se čtenář rozhodne pro vyhledání dalšího čtenářského zážitku.

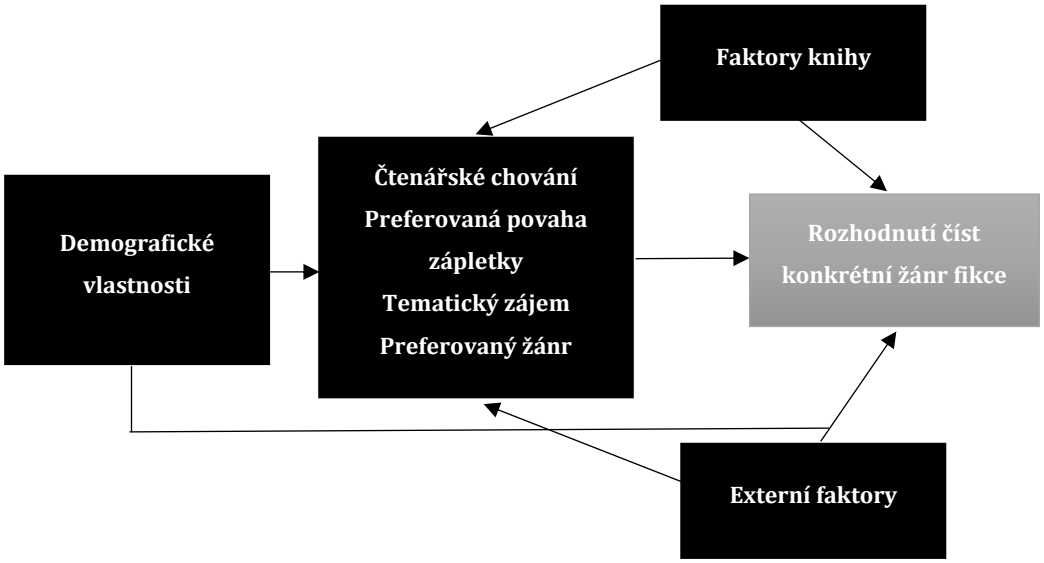
Slovinská informační vědkyně Alenka Šauperl (2013) se ve svém výzkumu zaměřila na to, jaké popisné prvky pro literaturu fikce používají knihovníci, vydavatelé, literární kritici a čtenáři. Zjistila, že ačkoliv se v některých aspektech jejich popisy liší (např. literární kritici by popisovali například to, má-li kniha předmluvu, jak kvalitní je překlad díla či je-li dílo propojeno intertextuálně s dílem jiným, vydavatelé se naopak na rozdíl od knihoven snaží knihy vychvalovat, a tak u nich hrají klíčové role anotace, které jsou takové, aby knihu prodaly, zatímco knihovníci se snaží o anotace objektivní atd.), dá se najít jakési jádro nejdůležitějších aspektů, pomocí nichž všechny tyto čtyři skupiny – uživatelů/producentů/zprostředkovatelů a kritiků – díla literární fikce popisují. Jmenujme alespoň popis autora, žánru, postav, děje, tematiky, času, místa či emoční odezvy. I když se tedy určité vyžadované popisné vlastnosti liší, můžeme tvrdit, že i toto širší (rozuměj různorodější) spektrum uživatelů sdílí určité společné vyhledávací aspekty a tyto aspekty by dle Šauperlové měly být součástí knihovních katalogů.

Výzkum zaměřený již přímo na uživatele online knihovních katalogů (OPAC) můžeme nalézt u Vakkari a Saarinen (2013). Autoři studie na základě analýzy 16 rozhovorů s dospělými čtenáři vytvořili 3 čtenářské skupiny, které reflektovaly, jaký typ knih participanti čtou, co od čtení očekávají a jakou mají ke čtení motivaci. Tyto skupiny tvoří čtenáři eskapisté, estétové a realisté. Každá z těchto skupin využívá jiných postupů při vyhledávání literární fikce. Při výzkumu byl použit OPAC, v němž byla umělecká literatura indexována pomocí finského tezauru pro popis fikce Kaunokki. Z výsledků výzkumů vyplynulo, že právě eskapisté a realisté využívají nabízených fasetově orientovaných indexačních termínů jako například téma románu či čas, kdy se román odehrává. Naopak estétové vyžadují zachycení uměleckých stylů a technik jako např. forma osoby vyprávění, tyto prvky však v současnost nejsou zachyceny ani ve finských knihovních katalozích.

Další výzkum z Finska se věnoval tomu, jak se liší doba strávená nad vyhledanými záznamy ve dvou katalozích knihoven. Jedním z nich je tradiční

knihovní katalog (ve Finsku reprezentovaný katalogem Sata) a druhým je obohacený katalog Sampo vyčleněný přímo pro vyhledávání literatury fikce. Obohacený katalog je specifický širším spektrem prvků, podle nichž lze vyhledávat (obecně lze říct, že obsahuje vícero metadatových prvků, na nichž jsou pak různé možné vstupní body katalogu založeny, o katalogu Sampo a jeho metadatech budeme ještě psát později). Z výsledků výzkumu vyplynulo, že katalog Sampo designovaný přímo pro vyhledávání fikce umožňuje nalézat jeho uživatelům zajímavější knihy, a to efektivněji než tradiční katalog Sata. Navazující studie, která opět porovnávala obohacený a tradiční OPAC ukázala, že při hledání předem známé knihy slouží tradiční katalog stejně dobře jako obohacený, ale obohacený katalog mnohem lépe podporuje otevřené vyhledání, jehož charakteristickou vlastností je náhodné objevování nových knih a autorů (Mikkonen a Vakkari, 2016a). Vyhledávání knih ve dvou rozdílných katalozích se věnovala i další studie, tentokrát byla zaměřena na to, jaké aspekty hrají při vyhledávání roli a jak tyto potřeby reflektují tyto rozdílné OPACy. Autoři studie (Mikkonen a Vakkari, 2016b) zjistili, že ve vyhledávání hraje roli několik dimenzí, a to dimenze uživatelovy známosti vyhledávané knihy/autora, dimenze bibliografické informace (např. žánr, datum vydání, …), obsahová dimenze (souvisí především s intelektuálním popisem tematiky díla), dimenze obecného zájmu uživatele (uživatel má např. obecně rád detektivní romány atp.) a sociokulturní dimenze (rodiče pravděpodobně zaujme kniha o tématu rodičovství). Opět v souladu s předchozí studií je obohacený katalog vnímán jako užitečnější při vyhledávání knihy, a to především v úloze zaměřené na tematické vyhledávání.

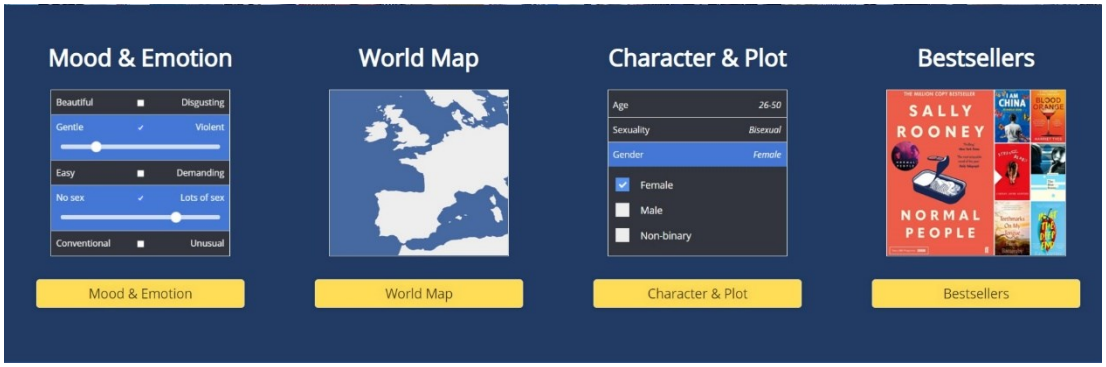
Vyhledávání fikční literatury je rozmanitá činnost, do níž vstupuje více faktorů. Birdi a Ford (2018) přišli se sociologickým modelem příčin výběru konkrétního žánru fikce, viz obrázek



Obrázek 20 – Sociologický model čtení literární žánrové fikce; zpracováno dle (Birdi a Ford, 2018)

Mezi faktory knihy patří např. vydavatel, autor či knižní obálka. Externími faktory je myšlena např. ekonomická dostupnost knihy, marketing a promo akce, doporučení knihovníkem či knihkupcem či kritická ocenění.

Předcházejícím výzkumům jsme se věnovali proto, abychom poukázali na to, že do procesu vyhledávání a selekce literární fikce vstupují rozličné požadavky a tyto požadavky může knihovní katalog naplnit jen tehdy, bude-li mít dostatečnou metadatovou základnu, na níž může stavět pokročilejší vyhledávací systémy, obecněji řečeno se jedná o obohacený katalog, který využije možností digitálního prostředí a přidaných metadat. V opačném případě si myslíme, že knihovní katalogy budou pro vyhledávání nových čtenářských zážitků zcela nahrazeny komerčními či jinými službami typu Whichbook.net, viz obrázek níže:



Obrázek 21 – vyhledávací služba pro knižní fikci, převzato z (Whichbook, 2021)

Poté, co jsme nahlíželi na organizaci fikce z pohledu uživatele v procesu vyhledávání a selekce literatury, a ukázali, že tato činnost vyžaduje určité bohaté spektrum metadatového pokrytí obsahu fiktivní literatury, můžeme se obrátit na dosavadní snahy knihovníků indexovat a klasifikovat uměleckou literaturu.

První pokus o indexování fikčního díla dle Duncana (2014) můžeme nalézt již v 18. století u anglického spisovatele Samuela Richardsona, který ke svým třem hlavním dílům vytvořil souborný index *A collection of the moral and instructive sentiments, maxims, cautions and reflections, contained in the histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison.* Richardson byl veden dobrým úmyslem poskytnout světu index ke svému vlastnímu dílu a jelikož byl veden představou, že jeho dílo je eticky působivé, indexoval především aforistické pasáže s morálními poselstvími. Za tuto svou činnost však sklidil i kritiku, jelikož toto jeho úsilí bylo vnímáno jako sebestředné chování. Duncan v článku podává ještě další příklady autorské indexace fikčních děl a svůj přehled ukončuje Ballardovou postmoderní povídkou *The index*, jež je anti-tezí k indexu Richardsonovu, jelikož ukazuje index bez díla. Cílem závěru Duncanova článku bylo poukázat na to, že v současnosti je indexování beletrie vnímáno i samotnými autory jako nemožné či přinejmenším je indexování ironizováno.

Je skutečností, že indexace či klasifikace fikční literatury má celkem krátkou historii, bereme-li v potaz takové systémy organizace fikční literatury, které se snaží zachytit spíše obsah díla než jeho bibliografické elementy. Rune Eriksson ve své dizertační práci uvádí, že na počátku 20. století v USA byly snahy o prosazení nového přístupu k organizaci fikční literatury ze strany Free Library of Philadelpha. Bohužel snaha této knihovny nebyla na konferencích ALA

vyslyšena a až do 90. let bylo toto téma umlčeno (Eriksson, 2010, cit. in: Saarti, 2019).

To však neznamená, že by neexistovaly lokální pokusy o zlepšení organizace tohoto úseku literární tvorby. Beghtol (1989, 1990) podává příklady systému, které se snažily o organizaci fikční literatury. Beghtol poukazuje na nedostatečnost současných obecných systémů klasifikace jako je UDC, DDC či LLC předmětně organizovat fikční literaturu. Tyto obecné systémy většinou klasifikují uměleckou literaturu do národních literatur a poté dle jména autora či do literárních žánrů a dle jména autora. Beghtol zařadila pokusy organizovat fikci do čtyřech kategorií:

1. Systémy, které se snaží o adaptaci obecných systémů non-fikce
2. Vytváření speciálních systémů pro fikci
   a) Systémy žánrové
   b) Systémy pro jeden žánr
   c) Systémy pro veškerou fikční literaturu

Beghtol podává příklady jednotlivých systémů v rámci kategorie 1) uvádí pokus ze 30. let minulého století, kdy se Haigh pokusil o adaptaci DDC3 pro literární fikce, tento systém však měl spoustu nedostatků a neprosadil se. To jenom dotvrzuje, že současné obecné systémy nelze tak dobře přizpůsobit více aspektovým požadavkům čtenářů fikce. V rámci skupiny 2a) vznikaly a jsou i dnes velmi populární klasifikace fikce dle žánrů a jak ukazuje ve svém výzkumu Sharon Baker (1988), žánrová klasifikace skutečně umožňuje čtenářům nalézat efektivně knihy a také objevovat méně populární knihy, a tak je vyměňuje z okruhu malého počtu nejpopulárnějších autorů a knih. Jak však uvádí Beghtol, je přesto tento způsob klasifikace nedostatečný vzhledem k současným potřebám uživatele. Ze skupiny 2b) uvádí Beghtol dva klasifikační žánrové systémy pro fantasy a sci-fi literaturu. Nás však vzhledem k naší práci zajímá až skupina 2c), v níž Beghtol představuje dva systémy Problem Child System a Analysis and Mediation of Publications (AMP) systém od dánské knihovnice Pejtersenové. Teď se zaměříme na první zmíněný systém, jelikož dánskému AMP systému se budeme věnovat ještě podrobněji později.

Problem Child System je experimentální klasifikační systém z roku 1958 navržený Walkerem. Název klasifikačního systémů vychází z toho, že právě literární fikci Walker vnímal jako problémové dítě organizace znalostí (Walker, 1958, cit. in: Beghtol, 1990). Jak jsme již uvedli, byla tato oblast literatury vždy problematickým polem pro organizaci znalostí. Walker se inspiroval Ranganathanovými kategoriemi PMEST. Ranganathan s těmito kategoriemi přišel v roce 1952 a explicitně je zmiňuje ve čtvrtém vydání své dvojtečkové klasifikace. Jak uvádí Satija, staly se tyto kategorie a způsob jakým se s nimi nakládá, tedy analyticko-syntetické postupy, zdrojem pro celou vyjevující se digitální oblast klasifikace znalostí (Satija, 2017). U Walkera se však ještě jednalo o fyzickou klasifikaci knih a to bylo možná příčinnou toho, že Walkerův systém se nikdy neuchytil kromě lokálního použití v dané knihovně, kde Walker pracoval. Problem Child systém tedy využil fasetově[15] orientovaný přístup kategorií PMEST (P = Osoba, M = Látka, E = Energie, S = Místo, T = Čas). Výsledná Walkerova klasifikační formule potom vypadá následovně:

Formula zní $PM_{(PMEST)}E(ST)$, kde

P = Autor/název katalogizované knihy

$M_{(PMEST)}$ = Předmět knihy

P = postavy v knize (jejich sociální, pracovní a psychologické členění)

M = druh knihou vylíčeného života, prostředí fikce, prostředí subjektu, kde se postavy nalézají

E = témata, hlavní myšlenky knihy, nálada vyprávěného

S = geografické upřesnění

T = časové období

E = narativní způsob knihy

(ST) = jazyk a časové období autora (literární tradice, směr)

Zajímavé je na tomto systému oddělení času, kdy se odehrává děj knihy a kdy byla kniha napsána spisovatelem. Takový systém pak může umožňovat

[15] Fasetou rozumíme hlavní Ranganathanovy kategorie. Fasetová klasifikace je pak taková klasifikace, která díky analyticko-syntetickému přístupu umožňuje vícedimenzionální klasifikace dokumentu.

vyhledávání např. takových knih, které byly napsány v 19. století, ale jejich děj se odehrává ve století 15.

Tento systém, jak jsme již uvedli, však pravděpodobně předběhl svoji dobu, a tak kromě lokálních pokusů nasadit tento systém ve skotském Lanarkshiru nedošlo k jeho dalšímu rozšíření (Beghtol, 1990). Komplikovanost a náročnost analyticko-syntetické klasifikace je však dle Satajiho obecně v minulosti kámenem úrazu tohoto přístupu ke klasifikaci. Na druhou stranu Sataji upozorňuje, že fasetová klasifikace v digitálním prostředí, dnes se mluví především sémantickém webu a propojených datech, přináší znovuoživení Ranganathanova odkazu (Sataji, 2017). Komplementární příspěvek k historii klasifikace fikce přináší také Bakerová a Shepherd (1987). Dle autorů lze z historické zkušenosti vyčlenit pět klasifikačních principů:

1. Klasifikace by měla ulehčit uživateli fikční dílo nalézt
2. Čtenáři jsou komplexní bytosti, proto je třeba vícedimenzionální dělení
3. Klasifikace by měla umožnit objevovat čtenářům dosud jim neznámé autory
4. Klasifikační schémata by neměla oddělovat různé typy fikce
5. Neseparovat knihy od stejného autora

Je zde potřeba zmínit, že tyto principy mluví o fyzické organizaci fikce, a taková organizace fikce bude jen stěží schopna naplnit 4. a zároveň 5. bod těchto principů. Digitální prostředí však již tyto principy má příležitost naplnit.

Pokus o ono vícedimenzionální řešení můžeme nalézt i v článku Sary Shatfordové (1986). Shatfordová se snažila navrhnout fasetovou indexaci pro visuální dokumenty založenou na jejich aboutness, přičemž adaptovala Ranganathanovy základní kategorie. Ačkoli se jedná o teoretický návrh určený pro visuální dokumenty, myslíme, že popisovaný indexační systém nám může stejně dobře sloužit i při návrhu našeho modelu pro popis literární fikce. Shatfordová fasety Osoba a Látka zredukovala do fasety Kdo, fasetu Energie do fasety Co, fasetu Místo do fasety Kde a fasetu Čas do fasety Kdy. Každá ze čtyř faset má poté tři úrovně specifičnosti popisovaného: specifikum, obecnina a

abstraktum.[16] Shatfordová uvádí příklad na fasetě Kdo na základě popisu obrazu Sira Joshua Reynoldse – Mrs. Siddons as the Tragic Muse. V indexačním systému Shatfordové lze takový obraz popsat na základě fasety Kdo následovně:
Mrs. Siddons (Specifikum), Žena (Obecnina), Melpomené/Múza (Abstraktum).
Další příkladem může být popis obrazu The Guaranty Building od Sullivana:
Guaranty Building (Specifikum), Mrakodrap (Obecnina), Moderní architektura (Abstraktum).

Sara Shatford upozorňuje, že právě třetí úroveň popisu je vůbec nejnáročnější a v praxi by pravděpodobně došlo k tomu, že se budou obrazy indexovat jen do určité hloubky abstrakce.

Ranga-nathan	Bibliotheque Nationale	FACETS	Specific Of	Generic Of	About	
Person-ality Matter	Anthropomorphic Zoologic Mineral Manufactured objects	WHO? animate and inanimate; concrete objects and beings	Individually named persons, animals, things ...	Kinds of persons, animals, things	Mythical beings (Generic/Specific) Abstractions manifested or symbolized by objects or beings	Non-facet-Specific Aboutness
Energy	Actions, Themes	WHAT? are the objects and beings doing? (actions, events, emotions)	Individually named events	Actions, conditions	Emotions Abstractions manifested by by actions, events	
Space	Place	WHERE? locale, site place; geographic cosmographic architectural	Individually named geographic location	Kind of place geographic or architectural	Places symbolized (Generic/Specific) Abstractions manifested by locale	
Time	Time	WHEN? time; linear or cyclical	Linear time; dates or periods	Cyclical time; seasons time of day	Emotions or abstractions symbolized by or manifested by time	

Obrázek 22 – Shatfordina indexační matice; převzato z (Shatford, 1986)

Navzdory tomu, že ještě v roce 1992 píše Hazel Bellová (1992) v *The Indexeru*, že žádný kontrolovaný slovník nikdy nebude moci sloužit k indexaci umělecké literatury, protože by degradoval vícevýznamovost děl, se již tedy objevují různé pokusy, které, ač jsou často lokálně či pouze teoreticky budovány, poukazují na to, že indexovat, případně pokročileji klasifikovat, uměleckou literaturu na základě jejího obsahu je možné. A jak i ukázaly výzkumy z počátku této kapitoly, je to žádoucí počin.

[16] V originále úrovně Specific Of, Generic Of a About. Náš předklad tedy zcela neodpovídá anglickým výrazům, ale snažili jsme se, pokud možno, zachytit smysl oněch úrovní. About překládáme jako Abstraktum proto, že je to nejabstraktnější úroveň, jež se snaží vyjádřit, co daná věc symbolizuje, a tak se musí abstrahovat od konkrétností.

Důležitým milníkem v cestě za analytičtějším popisem umělecké literatury bylo vydání průvodce pro indexaci této oblasti literatury od ALA (Miller, 2003). ALA mezi lety 1986 a 1989 vyčlenila skupinu Subject Analysis Committee, která doporučila vybudovat předmětná hesla pro fiktivní literaturu a tak obohatit předmětová hesla Kongresové knihovny (LCSH). Vznikl tak OCLC/LC Fiction Project, jehož součástí bylo 8 institucí v čele s OCLC a Kongresovou knihovnou. Výstupem projektu byly průvodce *Guidelines on Subject Access to Individual Works of Fiction, Drama, Etc.* ve zkratce známý pod akronymem GSAFD nebo také Průvodce. V roce 2000 poté vyšla reedice Průvodce (Aikawa et al, 2000).

Předmětová hesla v Průvodci jsou rozdělena do čtyřech faset: žánr/forma, postavy či skupiny postav, umístění a téma. Zkušenost s předmětovými hesly Průvodce popisuje Nancy Down (1995). Downová poukazuje na to, že Průvodce neposkytuje úplně dobrý návod na to, jak si poradit s žánrovou fluiditou některých knih. Termíny z fasety Žánr/Forma se zapisují do podpole ‚a' pole 655 v MARC záznamu a do podpole ‚2' se uvede, že se jedná o termín z „gsfad", přebírá-li se žánr z LCSH, je uveden jako zdroj v podpoli 2 „lcsh". Indexují se pak jen ty fikční postavy a kolektivy, které jsou dobře známy (jsou význačné pro děj knihy) a objevují se alespoň ve třech různých dílech. Fikční postavy se zapisují do pole 650 (pole také pro zápis tématu) do podpole ‚a' jméno postavy s relátorem, např. Holmes, Sherlock (Fikční postava) a do podpole ‚v' pak forma fikce, např. Próza[17], Drama, Poezie, Komiksová kniha, Juvenilní poezie, Juvenilní drama apod. Pro reálné osoby vyskytující se ve fikčním díle se přebírá záznam z autoritního seznam LoC a zapisuje se do pole 600, ale též se uvede v podpoli ‚v', že se jedná o postavu vyskytující se ve fikci. Podobně je to i s fasetou Umístění, kde je též vedle reálných míst (zapisují se do pole 651) možné indexovat i imaginární místa (pole 650), ale ta musí mít připojena za termínem relátor např. Středozem (Imaginární místo) a takové fiktivní místo by se mělo vyskytovat stejně jako fiktivní postava alespoň ve třech dílech. Je-li místo reálné, přebírá se termín z LCSH a přidává se stejně jako v ostatních případech do podpole ‚v' forma fikce. Stejně tak s časovým

[17] V originále Fiction, zde překládáme jako Próza, i když by mohl překlad znít např. Beletrie, Fikce, považujeme vzhledem k ostatním termínům formy: Dramatu, Poezii vhodné „fiction" přeložit jako „prózu". Zajímavé je povšimnout si, že Průvodce rozlišuje formu fikce na formy pro dospělé čtenáře a pro čtenáře dětské mladistvé.

obdobím např. v poli 651 v podpoli ‚y‘ uvedeno: Občanská válka, 1861-1864, v podpoli ‚v‘ uvedeno např. Drama. Podobně se pracuje i s fasetou Tématu, kde se opět za téma z LCSH připojuje zpřesnění, že se jedná o téma zpracovávané fiktivním dílem (pole 650, podpole ‚a‘ a ‚v‘). Např. Rozvedené ženy – Próza, Vietnamský konflikt, 1961-1975 – Próza, Londýn (Anglie) – Drama, Dobro a zlo – Próza (Aikawa et al, 2000).

Další zkušenost s tímto Průvodcem zmiňuje i Christine Dezelar-Tiedman (1996). Autorka byla součástí pilotního projektu, který se týkal nasazení těchto předmětových hesel. Ve svém článku uvádí, že hloubková předmětová analýza fikce je proveditelná i na základě para-textových vodítek (jako je např. obálka knihy, anotace, názvy kapitol atd.) Ostatně i v samotném průvodci je řečeno, že se indexátor má spoléhat na tato para-textová vodítka a případně použít „skimming“ textu. Je-li možné, může indexátor využít i kritickou literaturu pro identifikaci pojmů, jimiž se dané dílo zabývá (Aikawa et al, 2000).

About this Item

Title
Moby Dick:

Contributor Names
Melville, Herman, 1819-1891.
Schaeffer, Mead.

Created / Published
New York, Dodd, Mead and company, 1922.

Subject Headings
- Ahab, Captain (Fictitious character)--Fiction
- Whaling ships--Fiction
- Ship captains--Fiction
- Mentally ill--Fiction
- Whaling--Fiction
- Whales--Fiction

Genre
Psychological fiction
Sea stories
Adventure fiction

Notes
- Also available in digital form.

Medium
6 p.l., 539 p. col. front., col. plates. 24 cm.

Call Number/Physical Location
PZ3.M498 Mo14 PS2384.M6

Digital Id
http://hdl.loc.gov/loc.gdc/scd0001.00001399287

Obrázek 23 – záznam indexace Bílé velryby pomocí Průvodce v katalogu Kongresové knihovny, přezvato z (LoC, 2021)

Předmětová hesla s těmito přídavky označujícími, že se jedná o téma zpracovávané literární fikcí, využívá například i digitální knihovna Nickels and Dimes. Jedná se o digitalizovanou sbírku šestákových románů, která je navíc bohatě indexována, co se obsahové stránky dokumentů týče (Short, 2019), viz obrázek

DETAILS

Title	The fortune-hunter, or, Roving Joe as miner, cowboy, trapper and hunter
Author	Post, A. H.
Publisher	Beadle and Adams, No. 98 William Street
Publication Date	1882-06-28
Copyright Date	1882
Edition	Quarto edition.
Series	Beadle's boy's library of sport, story, and adventure (Quarto edition)
Number	Beadle's boy's library of sport, story, and adventure ; vol. II, no. 29
Genre	Autobiographical fiction Western stories
Subjects	Badger, Jos. E. (Joseph Edward), 1848-1909--Fiction Hickok, Wild Bill, 1837-1876--Fiction Trappers--Fiction Indians of North America--Fiction Gold mines and mining--Fiction Murder--Fiction Robbery--Fiction Indian captivities--Fiction Gambling--Fiction Cardsharping--Fiction Cowboys--Fiction Black Hills (S.D. and Wyo.)--Fiction
Page Count	15 pages
Notes	Title from page 1. Printed in triple columns.

Obrázek 24 – záznam digitální knihovny Nickels and Dimes; přezvato z (NIU, 2020)

Vůbec nejpokročilejší jsou v popisu umělecké literatury Skandinávské země v čele s Finskem. Počátek těchto severských inovátorů můžeme však hledat již v 80. letech, kdy vznikl projekt Book House dánské knihovnice Pejtersenové, kterou si dovolíme nazvat jednou z největších osobností v oblasti klasifikace umělecké literatury.

Bookhouse byl online vyhledávací systém, který byl založen na analýze kognitivních úkolů uživatelů (Pejtersen, 1989/2017 reprint). Pejtersenová provedla řadu empirických studií a z nich vytvořila vícedimenzionální klasifikační systém (AMP), ten má následující fasety:

1. Téma

a) Akce a vývoj událostí

b) Psychologický vývoj a popisy

c) Sociální vztahy

2. Rámec

a) Čas: minulost, současnost, budoucnost

b) Místo: geografické, sociální prostředí, profese

3. Autorův záměr

a) Emocionální zkušenost

b) Kognice a informace

4. Přístupnost

a) Čtivost

b) Fyzické vlastnosti, literární forma

AMP klasifikace je základem pro IR systém Book House. Book House měl přívětivé grafické rozhrání, které podporovalo různé uživatelské úlohy, např. systém umožňoval visuální tematické vyhledávání, analogické vyhledávání podobných knih, vyhledávání dle geografických informací atd.

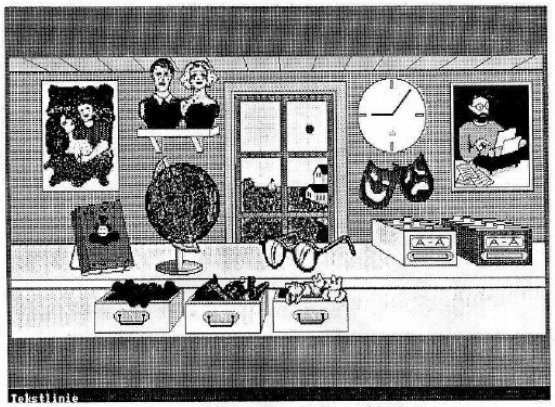
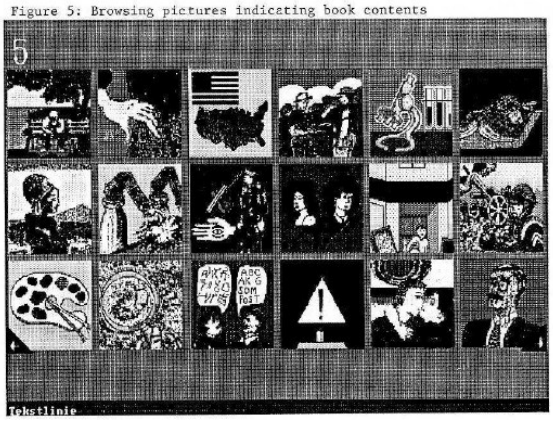


Figure 4: The working room for search for subject terms

Figure 5: Browsing pictures indicating book contents



Obrázek 25 – Book House IR systém; převzato z (Pejtersen, 2017)

Na obrázku 25 můžete vidět dva obrázky systému Book House. První zachycuje místo, v němž lze vybrat různé způsoby vyhledávání a odráží klasifikační sytém AMP např. globus -> vyhledávání dle geografické lokace, nástěnné hodiny -> vyhledávání dle časového aspektu, divadelní škrabošky -> vyhledávání dle emocionální zkušenost atp. Druhý z obrázků zobrazuje vizuální vyhledávání skrze grafické ikony zachycující obsah knihy.

Beghtol (1990) však vidí na AMP klasifikaci i nedostatky, např. klasifikace přesně nestanovuje, jaký čas má být zachycen (období autora nebo období příběhu), faseta Autorův záměr může splývat s fasetou Téma, což může vést k ad hoc klasifikaci. Beghtol vnímá problémovost tohoto systému a jeho využití vidí spíše jako podpůrného nástroje pro vytváření anotací než k rigidní klasifikaci fiktivní literatury. Tato kritika však nemění nic na tom, že Pejtersenová odstartovala řadu skandinávských snah o indexaci/klasifikaci fikční literatury.

Švédi Andersson a Holst ve své studii upravili fasety klasifikace od Pejtersenové do následujících kategorií (Saarti, 1999):

1. Fenomény/události
    a) Vývoj událostí
    b) Pocity
    c) Vztahy
    e) Objekty
    g) Abstraktní fenomény (pojmy)
2. Rámec
    a) Čas
    b) Geografický prostor
    c) Obecný prostor
3. Autorův záměr
    a) Sdělení
    b) Čtenářská zkušenost
    c) Literární forma
    d) Vypůjčený motiv (intertextualita)
    e) Žánr

Dle Saartiho (1999) si můžeme především povšimnou fasety Autorův záměr, kde Švédi přidali kategorii Vypůjčený motiv, která má reprezentovat vzájemnou intertextualitu fikčních děl.

Jinou švédskou zkušenost tentokráte s indexováním fikční literatury můžeme nalézt v lokálním řešení knihovny v Molndalu. Dvojice knihovníků Ekvall a Larsson (1997) vytvořila systém Edvin, který je systémem předmětových hesel na bázi post-koordinace tvořený v kooperaci s veřejností. Autoři od roku 1992 tvořili index pro fikční literaturu, který v roce 1996 demonstroli na Gothenburg Book Fair. Jejich systém předmětových hesel pro fikční literaturu se skládal ze čtyř hlavních faset: Žánr, Umístění (časový a prostorový aspekt), Postavy (pohlaví, věk, povolání, rodinný status, emociální stav postav, …) a Děj (předmětová hesla v rámci této fasety se soustřeďovala na to, co děj reprezentuje, je-li to nějaká historická událost, biblický motiv či obecně, co je tématem děje, např. nemoc, zločin atd.)

Saarti (1999) ve svém článku však zmiňuje, že již v roce 1987 byl ve Švédsku publikován tezaurus pro fikční literaturu od autorů Eiler Jansson a Bo Södervall. Jejich tezaurus se skládal z těchto faset a sub-faset:

1. Umístění
    a) Místo
    b) Čas
2. Osoba
    a) Vývoj
    b) Sociální vztahy
    c) Profese/povolání
3. Téma
    a) Ideologie
    b) Akce
    c) Příroda
    d) Lidské tělo

V roce 2005 byla ve Švédsku založena The Swedish Library Association's Fiction Indexing Committee, která měla za cíl ve spolupráci s bibliografickou

agenturou BTJ vypracovat seznam předmětových hesel pro dospělou a dětskou fikční literaturu. Na tomto seznamu se začalo však pracovat již v roce 2004 a byl nazván Subject Headings of the Swedish Library Association (SHSLA). Tento seznam předmětových hesel byl rozvíjen v souladu s Průvodcem od ALA, o kterém jsme se již dříve zmínili. Výsledný seznam předmětových hesel se rozkládá do následujících faset (Aagaard a Viktorsson, 2014):

1. Žánr
2. Datum
3. Umístění
4. Téma
5. Postava
6. Forma

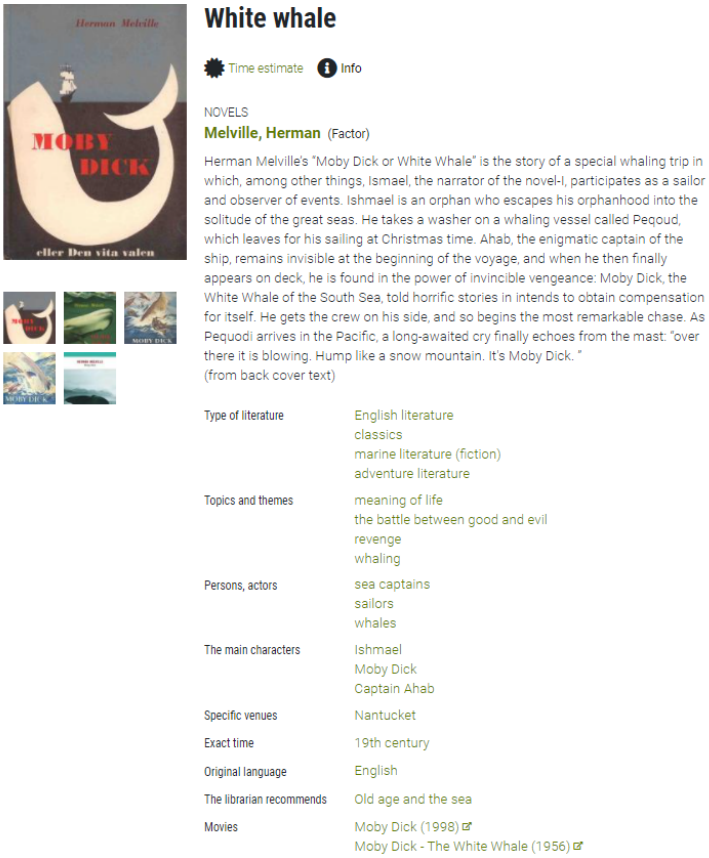
Nejpokročilejší popis fikční literatury shledáváme ve Finsku. Ve Finsku je v roce 1996 publikován tezaurus pro popis fikce Kaunokki. Saarti (1999) popisuje, že se při návrhu faset tezauru inspirovali u Pejtersenové, avšak snažili se upravit její někdy značně problematické kategorie jako je např. kategorie Emociální zkušenosti. Je také potřeba napsat, že daný tezaurus Kaunokki je dle Saartiho vhodný především pro indexaci prozaických děl, tedy nepokrývá zcela celou fikční literaturu (drama a poezii). Dle Saartiho (2019) se obecně dá mluvit v souvislosti s indexací fikce o denotativních a konotativních popisných elementech. Denotativní elementy jsou řekněme objektivní prvky popisu jako např. místo a čas příběhu, vyskytující se postavy atd. Konotativní elementy jsou naopak spjaty se subjektivními prvky jako jsou např. emocionální zkušenosti s knihou, případně jím mohou být témata. Konotativní prvky fikce poté vyžadují značně pokročilou schopnost indexátora správně interpretovat text a vyextrahovat ta témata, kterými se skutečně text zaobírá, což může být někdy zvlášť složité (Nielsen, 2005). V rámci systému Pejtersonové (2017) jsou fasety Tématu a Rámce denotativními elementy a faseta Autorův záměr konativní fasetou (Saarti, 2019).

Saarti (2019) též poukazuje na vlastnosti digitálního prostředí, ve kterém se klasifikace fikce může dít na vícedimenzionální úrovni a hranice mezi klasifikací a indexací se v digitálním prostředí prolínají. Nakonec je to vidět právě

na tezauru Kaunkokki, který se právě klasifikačním systémem Pejtersenové inspiroval. Kaunokki se skládá z následujících faset:

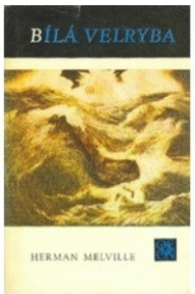
1. Termíny, které popisují žánry fikce, a jejich vysvětlení
2. Termíny, které popisují události, motivy a témata
3. Termíny, které popisují postavy
4. Termíny, které popisují místo
5. Termíny, které popisují čas
6. Termíny pro ostatní aspekty, většinou technické a typografické

Saarti otevřeně přiznává inspiraci též Ranganthanovými kategoriemi PMEST. Faseta Žánru fikce koresponduje s kategorií Osoby, Události s kategorií Látky, Postavy s kategorií Energie, fasety Času a Místa lze považovat za identické s Ranganathanovými kategorie Času a Místa (Saarti a Hypén, 2010). Šestá faseta je v souladu se čtvrtou fasetou Přístupnost u Pejtersenové (2017). Ve Finsku na základě tohoto tezauru poté vybudovali sémantický portál pro fikční literaturu BookSampo (ve finštině Kirjasampo).



Obrázek 26 – záznam Bílé velryby na portálu Kirjasampo; převzato z (Kirjasto, 2021)

(Prosím srovnejte se záznamem stejné knihy níže z hlavního českého knihovního portálu Knihovny.cz, obsahová (aboutness) metadatová chudost českého záznamu je očividná.)



Zdroj: Obálky knih

Bílá velryba

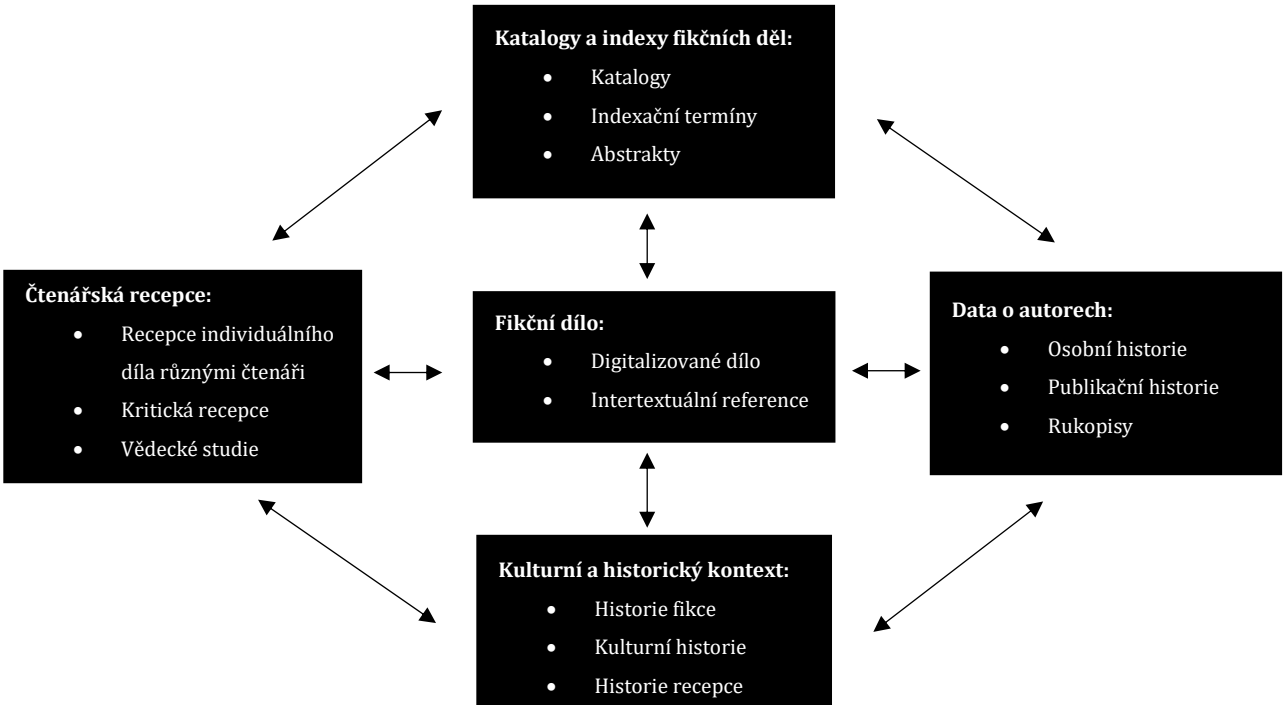
TO CHCI

Hlavní autor:	Herman Melville, 1819-1891
Další autoři:	Marie Kornelová, 1909-1978, Stanislav V. Klíma, 1895-1965, Kamil Bednář, 1912-1972, Zdeněk Vančura, 1903-1974
Typ dokumentu:	Knihy
Rozsah:	552 s. ;
Vydání:	Vyd. 9., V Odeonu 3.
Vydáno:	Praha : Odeon, 1975
Edice:	Světová knihovna (Odeon)
Témata:	americké romány dobrodružné romány
Popis jednotky:	Přeloženo z angličtiny
ISBN:	(Váz.)

Obrázek 27 – záznam Bílé velryby na hlavním českém knihovním portálu; převzato z (© 2015 - 2021 Moravian Library)

Portál BookSampo je přístupný též ve švédštině a stojí za ním švédská verze Kaunokki – Bella. O tvorbě sémantického portálů a převedení tezauru do webové ontologie píše Mäkelä, Hypén a Hyvönen (2011). Portál BookSampo se stal součástí národní ontologické soustavy KOKO. Portál je například propojen s jiným sémantickým portálem pro oblast kultury CultureSampo. Finové při návrhu portálu vycházeli z FRBR modelu, který však upravili pouze do dvou vrstev: abstraktní (entita Dílo) a fyzické dílo (entita Provedení). Ontologizovaný tezaurus Kaunokki byl nazván KAUNO. Převedení tezauru do webové ontologie a z toho související propojení dat nakonec vede k tomu, že lze zadávat komplexní dotazy, automaticky vytvářet tematické sady či rekomendační seznamy, zároveň propojení dat i na jiné ontologie umožňuje například fasetu Místa propojit na ontologii geografických dat a tak získat detailnější informace o místě, kde se odehrává příběh knihy atd. (Hypén a Mäkelä, 2011)

A tak dnes po více než 20 letech může být finský knihovník Saarti spokojen, protože jeho ideální model vyhledávání fikce byl z velké části realizován (Saarti a Hypén, 2011). Saarti v roce 1999 vytvořil následující model pro vyhledávání fikce:



Obrázek 28 – Saartiho ideální model systému pro vyhledávání fikce; zpracováno dle (Saarti a Hypén, 2011)

Obrázek 29 – Saartiho ideální model vyhledání fikce; zpracováno dle (Saarti a Hypén, 2010)

Z předložených příkladů systému organizace fikce si tedy můžeme povšimnout, že fasety různých systémů jsou si podobny, a tedy lze konstatovat, že existuje určité stabilní jádro faset, které se využívají napříč různými systémy organizace fikční literatury. Není náhodou, že fasety různých systémů jsou si podobny, jak ukazuje nedávná empirická studie zabývající se intuitivním chápáním užití faset uživateli při popisu fikční literatury pomocí PMEST kategorií (Almeida, Simoes a Martínez-Ávila, 2017). Přestože výsledky studie ukazují, že některé fasety jsou uživateli chápány lépe (Čas a Místo) a některé hůře (Energie), celkově lze konstatovat, že fasetový přístup založený na Ranganathanových kategoriích je pro indexaci či klasifikaci fikční literatury vhodný. Tento výzkum polemizuje s Hjørlandovou kritikou Ranganathanova fasetově-analytického přístupu k organizaci znalostí. Hjørlandova kritika je založena na předpokladu, že PMEST kategorie apriori nesprávně představují uspořádání reality, tedy nereflektují empirickou zkušenost, a tak nedokážou být dostatečně flexibilní k uživatelským reálným požadavkům (Hjørland, 2008). Jak však potvrzují

uživatelsky budované systémy vyhledávání fikce (Pejtersen, 2017, Saarti a Hypén, 2011), jsou Ranganathanovy kategorie více či méně upravovány a používány jako základní fasety klasifikací či indexů fikční literatury. A i když samotná indexace fikční literatury není bezproblémová a neobejde se bez potíží v konzistenci indexace (Saarti, 2002, Lin a Wang, 2019), je možná a žádoucí, jak již ukazují existující řešení (Saarti, 2019). Přehled všech představených řešení v přehledné formě naleznete v Příloha A.

Tyto různé systémy sdílí určité společné jádro faset a bylo by vhodné navrhnout obecný referenční model, který by v sobě integroval tyto základní fasety tak, aby ho bylo možno použít i při návrhu dalších klasifikačních či indexačních systémů, přičemž se nevylučuje ani použití modelu při návrhu systémů podporujících principy folksonomie. Model však i na obecné úrovni může sloužit pro rozvíjení teorie fikční literatury v rámci informační a knihovní vědy a také může stimulovat výzkum beletrie např. v oblasti informačního chování. Ve zkratce, šlo by o model ontologický, který by částečně navazoval na snahy organizace IFLA popsat bibliografické univerzum[18] (IFLA, 2018b), tentokráte by se však jednalo o užší doménu dokumentů, tj. fikční literaturu, a hlavním cílem modelu by bylo popsat, co se má popisovat vzhledem k obsahové složce fikce (aboutness), spíše než jen to, že daná fikce existuje (isness). O pojmech isness a aboutness píše Ward a Saarti (2018). Isness lze spojit s bibliografickým popisem dokumentu, zatímco aboutness s jeho obsahovou analýzou. Obsahová analýza je součástí a počítá se s ní i v současných knihovnických ontologiích, naším cílem je však tuto dimenzi bibliografického univerza (v užším zaměření na beletrii) rozpracovat detailněji.

[18] Bibliografické univerzum je světem bibliografických záznamů, a proto centrem takové ontologie jsou bibliografické záznamy v katalozích knihoven.

6.5 Knihovnické ontologie

Knihovnické ontologie jsou konceptuální referenční modely vytvářené různými pracovními skupinami organizace IFLA. Během posledních 22 let vzniklo pět hlavních modelů: FRBR, FRAD, FRSAD, $FRBR_{oo}$ a LRM. První tři modely se nazývají tzv. rodina FRBR, čtvrtý model je objektově-orientovaný FRBR model a pátý model LRM je současně nejaktuálnější zpracování bibliografického univerza. LRM je harmonizací prvních třech modelů do jediného modelu (IFLA, 2018b). V následujícím textu se budeme snažit ve stručnosti představit rodinu modelů FRBR a posledně jmenovaný model LRM.

Prvním modelem bibliografického univerza je model Funkčních požadavků na bibliografické záznamy (ve zkratce FRBR z angl. *Function Requirments for Bibliographic Records*). Tento model vznikl v roce 1998 a vznikl na základě analýzy potřeb uživatelů bibliografických záznamů. Model je popsán v entitně-vztahovém (E-R) jazyce a obsahuje tři typy entit. Entity typu 1 jsou spojeny s intelektuálním či uměleckým dílem a jsou to entity Dílo, Vyjádření, Provedení a Jednotka. Entity typu 2 reprezentují osoby a korporace odpovědné za intelektuální či umělecký obsah děl a jsou jimi entity Osoba a Korporace. Poslední skupinou entit jsou předměty, které jsou obsahem děl a jsou to entity Pojem, Objekt, Akce a Místo. Předmětem děl můžou být ale i entity typu 1 a 2. Ve studii FRBR nalezneme dále rozpracování atributů jednotlivých entit a vztahy mezi entitami (IFLA, 2002). Následující model z roku 2009 FRAD (*Functional Requirements for Authority Data*) rozpracovával do pojmového modelu entity typu 2. Z původních dvou entit (Osoba a Korporace) model FRAD přidává ještě další entitu Rodina a přidává nové vztahy a entity v kontextu autoritních dat jako např. entita Identifikátor, Kontrolovaný přístupový bod, Jméno či Pravidla. Zajímavostí je, že na rozdíl od FRBR modelu jsou součástí entity Osoba též fikční postavy (FRANAR, 2009).

V roce 2010 poté vyšel další model FRSAD (*Functional Requirements for Subject Authority Data*), který se zaměřoval na entity typu 3. V tomto modelu se rozlišují dvě dimenze popisu: Isness (dílo je např. hra, román, má 50 stran, vyšlo v roce 2009) a Aboutness, tedy o čem dané dílo vypovídá. FRSAD se zaobírá právě

aboutness děl, tedy tím, co má dílo za předmět. Model se skládá ze třech entit Dílo, Téma a Nomen. Dílo je to, co má za předmět daná témata. Entita Téma zahrnuje entity typu 3 z FRBR studie a také entity typu 1 v roli předmětu díla z FRBR studie a entity typu 2, jak jsou rozpracovány v modelu FRAD, zde opět v kontextu předmětu díla. Téma je entita předmětu díla. Poslední entita modelu je Nomen. Nomen je znakové označení předmětu díla, tedy entity Téma. Ve studii vycházejí z rozlišení věcí a znaků, které dané věci označují (viz sémantický trojúhelník). Téma je s entitou Nomen spojeno vztahem *má označení*. Jelikož jedno téma může být různě označováno v různých systém organizace znalostí, je třeba rozlišovat věc a její reprezentační znakovou formu. Model dále určuje atributy a vzájemné vztahy mezi entitami (FRSAR, 2010).

$FRBR_{00}$ model představuje ve svém článku Barbora Drobíková (2010). Dále se tomuto modelu nebudeme však věnovat, jelikož se budeme snažit tvořit model pomocí E-R jazyka, ale $FRBR_{oo}$ je založen na poměrně odlišném objektově-orientovaném jazyku.

Nejsoučasnější model, který integruje rodinu modelu FRBR (FRBR, FRAD a FRSAR) a zároveň se navrací k E-R jazyku, i když k jeho rozšířené verzi EER, je model LRM (*Library Reference Model*). LRM je nejaktuálnější model bibliografického univerza, jenž se snaží o harmonizaci všech předchozích modelů a podobně jako FRBR je založen na analýze uživatelských úloh (úlohy Najít, Určit, Vybrat, Získat a nově Prozkoumat bibliografický záznam). Jako předchozí modely je i LRM model vysoko-úrovňový, který se snaží spíše zachytit logické struktury bibliografického univerza, než že by se snažil přesněji určovat technické parametry záznamů (např. datové typy atributů). Model zpracovává entity do třech hierarchických úrovní. V nejvyšší úrovni je entita Res (nově v LRM), což je jakákoliv věc bibliografického univerza. Ve druhé nejvyšší úrovni jsou entity Dílo, Vyjádření, Provedení, Jednotka (prvky FRBR studie), Agent (FRAD studie), Nomen (FRSAR studie), Místo a Časový rozsah (nově v LRM). Třetí úroveň poté rozpracovává entity supertřídy Agent, a to entitu Osoba a Kolektivní agent (prvky FRAD studie). Entita Nomen slouží jako znakové označení pro entity Res a může označovat jak osoby a mezinárodní organizace, tak název díla, časo-prostory či předmětné pojmy, jež jsou součástí selekčních jazyků, stejně tak jsou nomeny

využívány pro identifikátory jako např. ISBN, ISSN atd. (Riva, Le Boeuf a Žumer, 2017).

V českém kontextu se LRM modelu věnuje Helena Kučerová (2018a). Kučerová upozorňuje na změny v definicích entit. Například Entita Agent již v sobě nezahrnuje i fiktivní postavy, jak tomu bylo u modelu FRAD, ale fiktivní osoby jsou součástí entity Nomen. Kučerová na modelu především oceňuje jeho přínos pro rozvoj teorie bibliografických informací především v ohledu na entity Res a Nomen.

Tato naše krátká a stručná exkurze do oblasti knihovnických ontologií nás vede k přesvědčení, že lze v duchu těchto modelů rozpracovat tu část věcí, které bychom mohli nazvat fiktivními věcmi, totiž fikční světy, do podobného ontologického modelu. Momentálně se aboutness fikčních světů vyskytuje částečně v entitě Nomen, a to v nomenech zaměřených na selekční jazyky pro organizaci fiktivní literatury. Myslíme však, že by bylo vhodné vytvořit z již existujících klasifikačních či indexačních systémů a s přihlédnutím k tomu, co k ontologii fikčních světů má co říct teorie fikčních světů, samostatný model fikčních světů, který detailněji rozvine, co by mohlo být součástí katalogizačních záznamů beletristické literatury.

6.6 Shrnutí šesté kapitoly a teoretické části práce

Na úvod šesté kapitoly jsme zmínili některé výzkumy, které dokazují, že s literaturou fikce je nakládáno jako se zdrojem informací, a dokonce je používána například i při výuce vysokoškolských kurzů informační etiky (Marek, 2006). Knihovna má svoji klíčovou roli v organizaci znalostí, jak píše Satija: *Znalosti jsou knihovnickým zbožím, jsou naší nezbytností. Pochopení jejich povahy a způsob jejich růstu je stejně klíčový pro klasifikátora stejně jako studium anatomie pro chirurga* (Satija, 2017).

Z tohoto důvodu jsme se znovu vrátili k Ranganathanovým Pěti zákonům knihovnictví (1931). Právě přijetí závazku k Pěti zákonům považujeme za důležité při naší snaze prosadit myšlenku analytičtějšího popisu beletrie v knihovních katalozích. Jak jsme však poukázali, je tato myšlenka zachycena i v současných strategických dokumentech organizace IFLA (2018a, 2019b) i v české Koncepci rozvoje knihoven (Knihovnický institut, 2020).

Následně jsme zjistili, že obrat knihovníků k literární fikci byl zapříčiněn postmoderní kritikou (Miller, 2003), ale řešení kolize Dvou kultur (Snow, 1959) jsme nalezli v principech hnutí Digital Humanities, které se snaží o propojení humanitních věd a možností výpočetní techniky (Lorenz, 2017). Velké kolekce bez metadat však jsou jen velmi těžko zpracovatelné, proto nepovažujeme za náhodné, že právě v 90. letech vychází Průvodce od ALA (Miller, 2003) a ve stejné době dochází k první vlně Digital Humanities (Berry, 2011).

V další části kapitoly jsme představili některé vybrané systémy organizace literární fikce. Výsledky empirických studií poukazují na to, že čtenáři mají různé potřeby při vyhledávání literatury fikce, které je potřeba uspokojit odpovídajícími vyhledávacími systémy (Ross, 1999, Birdi a Nigel, 2018). Tradiční neobohacené knižní katalogy mají však silnou konkurenci v komerčních službách či čtenářských databázích (Adkins a Bossaler, 2007). Dle některých výzkumů se výběr knih dokonce děje i zcela mimo knihovnu a její služby (Ooi a Liew, 2011).

Přehled zmíněných již existujících řešení především z Finska však naznačuje, že obohacený knižní katalog se může stát právě tím místem, které čtenáři primárně navštíví při vyhledávání nové knihy, a dokonce jim může takový

katalog umožnit pokročilé tematické vyhledávání (Saarti, 2019). Představené systémy organizace fikce jsou založeny na fasetově-analytickém přístupu, který pochází z práce Ranganathana (Satija, 2017). Přestože je fasetově-analytický přístup kritizován Hjørlandem (2008), myslíme, že jak existující řešení, tak empirické studie (Almeida, Simoes a Martínez-Ávila, 2017) naznačují, že právě fasetový přístup je vhodné uplatnit při organizaci literatury fikce.

Naše práce poté směřovala k představení současných pojmových modelů knihovnické organizace IFLA. Cílem naší práce je navrhnout obecný referenční pojmový model pro popis beletrie, proto jsme považovali za důležité uvést naši práci do širšího kontextu modelů bibliografického univerza. Budeme se snažit neskromně obohatit rodinu knihovnických ontologií o nový přírůstek, který bude vycházet jak z již existujících zahraničních řešení, tak z poznatků teorie fikčních světů.

Touto kapitolou též končíme teoretickou část naší práce, proto právě teď považujeme za vhodné shrnout naše dosavadní zjištění. V Úvodu práce jsme si vytyčili zodpovědět v teoretické části následující otázky:

1) Co je informace?

2) Co je umělecká literatura?

a) Co je beletrie?

3) Jakým způsobem můžeme považovat beletrii za informační zdroj?

4) Jakou roli má knihovna ve společnosti vzhledem k pojetí beletrie jako informačního zdroje?

V následujícím textu tak postupně na tyto otázky odpovíme.

1) Co je informace?

Této otázce jsme se věnovali v kapitole 2 Informace a výchozí pozice. Pro účely naší práce jsme shledali, že nejpřijatelnější definici informace nabízí ve svém díle Jiří Stodola (2010, 2015). V perspektivě epistemologie jsou informace data, *která 1) mají potenciál vést nebo 2) aktuálně vedou k vytvoření znalosti* (Stodola, 2015, s. 64). Přijetí této definice nás též vedlo k tomu, abychom se explicitně přihlásili ke směru kritického realismu v aristotelsko-tomistické tradici (Novák a

Dvořák, 2007, s. 36). Na závěr druhé kapitoly jsme si poté stanovili své krédo:

Beletrie obsahuje informace, jež umožňují pravdivé poznání nezávislé na čtenáři. Různé strukturní složky beletrie je možné v aktu čtení extrahovat a zanést je do informačních systémů.

2) **Co je umělecká literatura**

   a) **Co je beletrie?**

   Této otázce jsme se věnovali v kapitole 3 Beletrie jako estetický znak a fikční svět v naraci. Při návrhu definice jsme vyšli z tradiční aristotelské definice pomocí určení rodu a druhové diference (Novák a Dvořák, 2007, s. 94). Uměleckou literaturu jsme definovali jako písemný dokument s převažující estetickou funkcí a fikční referencí. Beletrii jsme definovali úžeji jako uměleckou literaturu s převažující vyprávěcí rovinou, tj. jako epickou uměleckou literaturu. Při uvažování o estetické funkci jsme vycházeli především z prací Jana Mukařovského (1966) a Romana Jakobsona (1995). Fikční referenci jsme poté věnovali zvlášť celou 4. kapitolu Teorie fikčních světů, v níž jsme představili teorii fikčních světů Lubomíra Doležala (2003). Celou klasifikaci od informace sociokulturní (Stodola, 2010) až po beletristickou literaturu jsme znázornili na Obrázek 6 – Klasifikace od informace k beletrii.

3) **Jakým způsobem můžeme považovat beletrii za informační zdroj?**

   V 5. kapitole Hodnota beletrie pro poznání jsme se snažili obhájit tvrzení, že beletrie (či šířeji celá umělecká literatura) je nositelem informace, a tedy že má poznání v umění komplementární roli k poznání ve vědě. Abychom poukázali, jakým způsobem se fikční reference prolíná se referencí aktuální, zabudovali jsme v rámci teorie fikčních světů Aristotelovu mimésis jako tvůrčí imaginativní nápodobu života (Aristotelés, 1962). Aristotelovu kritickou mimésis tak odlišujeme od Platónovy naivní mimetiky (Platón, 2001). Poukázali jsme na to, že teorie fikčních světů má velmi blízko k Aristotelově pojetí umělecké tvorby, a to paradoxně i vůči Doležalovým výtkám

vzhledem k mimetickému čtení (Doležal, 2003). Přihlásili jsme se ke směru estetického kognitivismu (Graham, 2000), který tvrdí, že umění skutečně není pouhou pěnou, ozdobou života (Mukařovský, 1966), nýbrž umění je schopno vnášet světlo do chápání životního dění (Graham, 2000, s. 11-88). Aby však k takovému osvětlení docházelo, musí být schopen čtenář zaujmout tu správnou míru estetické distance (Bullough, 1912). Naše zastávání estetického kognitivismu však nevede k přesvědčení, že k umělecké literatuře přistupujeme intencionálně jako ke zdroji informací, naopak jsme zjistili, že se z umění učíme pravděpodobně jaksi na pozadí estetického zážitku (Ross, 1999). Pro tento fenomén jsme identifikovali v rámci informační vědy oblast výzkumu zabývající se setkáváním s informacemi, viz (Erdelez, 2006, Williamson, 1998). Vzhledem k pravdivosti uměleckého líčení života jsme také zjistili, že spisovatele můžeme považovat za kognitivní autority (Rieh, 2010), tedy věříme tomu, co napíše o životě např. William Faulkner, aniž bychom nutně měli potřebu vše jím napsané verifikovat, tj. spoléháme se na jeho vidění světa jako a priori autentického.

4) **Jakou roli má knihovna ve společnosti vzhledem k pojetí beletrie jako informačního zdroje?**

Této otázce jsme věnovali kapitolu 6 Beletrie, knihovna a společnost. Jako hlavní roli knihovny ve společnosti jsme určili její tradiční zprostředkovatelskou roli a s ní související knihovní katalog (Cejpek et al, 2002, s. 17). Poukázali jsme na stálou platnost Ranganathanových Pěti zákonů knihovní vědy (1931) a identifikovali body, které se dotýkají podoby knihovního katalogu v současných knihovních strategických dokumentech (IFLA, 2019, Knihovnický institut, 2020). Poté jsme popis literární fikce knihovníků ukotvili v kontextu Dvou kultur (Snow, 1959) a poukázali na to, že na důležitost metadatového popisu literární fikce upozornila postmoderní vlna v druhé polovině 20. století, avšak skutečným hybatelem k bohatším metadatům umělecké literatury byla pravděpodobně potřeba metadat pro hnutí

Digital Humanities počínající v 90. letech 20. století (Miller, 2003). Následně jsme představili různé indexační či klasifikační zahraniční řešení organizace umělecké literatury. Výstup tohoto přehledu si můžete prohlédnout v Příloha A. Naše úsilí však směřuje k obecnějšímu řešení, totiž návrhu referenčního modelu ontologie fikčních světů beletrie. Jako zdroj pro uvažování nad naším modelem nám budou sloužit knihovnické ontologie. Nejaktuálnějším modelem bibliografického univerza je model LRM (Riva, Le Boeuf a Žumer, 2017). Myslíme, že je vhodné při uvažování nad klasifikací či indexací beletrie v českých knihovnách vycházet právě z určitého referenčního modelu, na základě něhož můžou být navrhovány konkrétní indexační či klasifikační systémy, případně se rozvíjet jiné oblasti výzkumu (např. informační chování při čtení beletrie, folksonomie).

Knihovny jako zprostředkovatelé vyhledávání beletrie čelí konkurenčnímu nátlaku jiných webových služeb či neformálních zdrojů (Adkins a Bossalero, 2007, Ooi a Liew, 2011). Je žádoucí, aby knihovny nabízely svým uživatelům službu v podobě obohaceného katalogu. Obohacený katalog však můžeme nabízet jen v tom případě, že budeme mít dostatečnou metadatovou základnu (rozuměj dostatečně popsanou/klasifikovanou/indexovanou beletrii).

Zodpověděli jsme tedy všechny čtyři otázky teoretické části, každá z nich se svým způsobem dotýkala našeho kréda (v závorkách odkaz na číslo otázky): *Beletrie* (2) *obsahuje* (3) *informace* (1)*, jež umožňují pravdivé poznání nezávislé na čtenáři* (1 a 3)*. Různé strukturní složky beletrie je možné v aktu čtení extrahovat a zanést je do informačních systémů* (4).

7 Metodologie

„Poezie ani beletrie prý nevysvětlily ani jediný jev! Ale copak blesk tím, že blýská, něco vysvětluje? On přece nemusí nic vysvětlovat, to my si musíme vysvětlovat jeho.“

A. P. Čechov

(1976, s. 179)

Tato kapitola má za cíl představit metodologický postup, který budeme uplatňovat při návrhu našeho pojmového modelu. Využijeme především metody fasetově analytického přístupu a pojmového modelování. Následující text se tedy člení na čtyři části: Čeho chceme dosáhnout? Co je to fasetově analytický postup? Co je pojmové modelování? Co je ontologie v oboru LIS?[19]

7.1 Čeho chceme dosáhnout?

V praktické části práce se budeme snažit navrhnout konceptuální (pojmový) model referenčního charakteru, přičemž použijeme entitně-vztahového jazyka pro grafické zpodobnění modelu. Svůj model budeme tvořit jako jakýsi doplněk modelu LRM (Riva, Le Boeuf a Žumer, 2017), přičemž se zaměříme na popis fikčních světů beletristické literatury. Proto univerzem diskursu nejsou všechny bibliografické věci, ale pouze ten výsek bibliografického univerza, který lze zařadit pod druh umělecké literatury, tj. uměleckou epickou literaturu (takto definujeme beletrii, viz 3.7 Definice umělecké literatury).

Výzkumná otázka tedy zní: **Je možné reprezentovat v informačních systémech (katalozích knihoven) beletrii podobnou hloubkou analytického zpracování jako je tomu u literatury věcné?**

[19] LIS (Library and Information Science) – české ekvivalenty: informační věda a knihovnictví/knihovní a informační věda/knihovnictví a informační věda

Odpovědí na tuto otázku bude náš navrhovaný referenční model. Analytickým zpracováním máme na mysli věcný popis dokumentu – jeho aboutness – tedy to, co je předmětem obsahové analýzy informačních zdrojů (Kučerová, 2014). Kučerová (2014) ve svém článku ponechává anglický termín aboutness, jelikož v českém prostředí ještě není plně ukotven český ekvivalent tohoto pojmu.[20] Kučerová aboutness spojuje s gnozeologickou rovinou – o čem dokument je, oproti rovině ontologické čili isness – co dokument je. Aboutness v tomto pojetí je specifický typ informace, jejíž rolí je, že vyjadřuje něco o jiné informaci. Kučerová vychází z koncepce sémiotického trojúhelníku. V rámci tohoto sémiotického pojmu poté vysvětluje pojem aboutness jako myšlenkovou konstrukci*, kterou vytváří subjekt a dává ji do vztahu k informacím, které „o ní jsou", případně „ji mají", nebo se k ní vztahují* (Kučerová, 2014).

Hjørland (2001) tvrdí, že předmět (v orig. *subject)* je to samé co aboutness. V tomto pojetí je předmětová analýza dokumentu analýzou jeho aboutness. Aboutness Hjørland definuje jako *epistemologický nebo informativní potenciál dokumentu. Nejlepší předmětová analýza je taková, která provede nejlepší prognózu budoucího použití dokumentu.* Aboutness je dle Hjørlanda něco, co není na rozdíl od relevance závislé na uživateli, ale co zůstává neměnné. Kromě aboutness lze v rámci LIS dle Hjørlanda mluvit o příbuzných pojmech tématu (*topic*), námětu (*theme*) či obsahu (*content*). Můžeme konstatovat, že aboutness je pojem pokrývající všechny tyto zmíněné pojmy, neboť je celkovým odrazem toho, o čem dokument vypovídá. I když tento odraz je samozřejmě také částečně závislý na subjektivitě jednotlivce (ovlivnění odrazu např. indexátorem) a na relevanci dokumentu (pragmatické hledisko uplatňované při popisu dokumentu vzhledem k potřebám uživatele daného informačního systému) (Kučerová, 2014).

Každopádně cílem knihovníka je, pokud možno, poskytnout co nejobjektivnější popis dokumentu, a i když je totální objektivita nedostižným ideálem, neznamená to nesnažit se o takový popis. Subjektivita je tedy nevyhnutelná při knihovnickém popisu, a ani automatická indexace/klasifikace

[20] Doslovný překlad dle Kučerové zní zvláštně viz o-nost, o-čem-nost, o-čemství.

není, jak by se na první pohled mohlo zdát, oním vysněným ideálem. Nakonec je i daný algoritmus lidským výtvorem, a tedy lidská subjektivita se nevytrácí.

Relevance je složitým pojmem a stejně jako informace si klade nárok být stěžejním konceptem informační vědy. Sarecevic (2007) ve svém již klasickém článku popisuje hned pět různých manifestací relevance:

1. Systémová/algoritmická relevance (relevance mezi algoritmizovanou reprezentací dokumentu a dotazu v IS[21])
2. Tematická/předmětná relevance (relevance mezi předmětem dokumentu a předmětem vyjádřeném v dotazu, Saracevic sem řadí pojem aboutness)
3. Kognitivní relevance/pertinence (ohled na kognitivní potřebu uživatele a její (ne)uspokojení získanými dokumenty)
4. Situační relevance/užitečnost (spojeno s (ne)úspěšností vyřešení úkolu daného uživatele ve spojitosti se získanými dokumenty)
5. Afektivní relevance (vztah mezi intencemi, cíli, emocemi, motivacemi uživatele a získanými dokumenty)

Zatímco systémovou relevanci lze považovat za slabou relevanci, s tím, jak postupujeme v bodech nahoru, získáváme relevanci silnější. Jak poukázal Saracevic, je relevance komplikovaným a mnohovrstevnatým pojmem. Cílem našeho modelu je poskytnout knihovníkům referenční nástroj, pomocí něhož budou schopni alespoň částečně naplnit dané vrstvy relevance. Systém organizace znalostí (KOS)[22], který si bude klást nárok na silnější relevanci, proto musí být schopen vícedimenzionálního přístupu k popisu dokumentů. Myslíme, že vhodný přístup nám nabízí metoda fasetové analýzy.

[21] (IS) Informační systém

[22] KOS – Knowledge Organization System. Příkladem je např. tezaurus, předmětová heslář, klasifikace či ontologie.

7.2 Co je fasetově analytický postup?

Fasetě analytický postup vychází z práce indického knihovníka Ranganathana. Ranganathan byl kritikem enumerativních přístupů ke klasifikaci dokumentů, proto navrhl vlastní systém klasifikace tzv. dvojtečkové třídění (CC, *colon classification*). CC je založeno na pěti základních kategoriích, tj. faset PMEST (Person/Osoba, Matter/Látka, Energy/Energie, Space/Místo, Time/Čas). Faseta Osoba je rozlišující charakteristikou předmětu dokumentu. Látka je spojená s fyzickým materiálem, ze kterého je předmět složen. Energie je akce, která se uskutečňuje vzhledem k předmětu dokumentu. Místo je geografickou lokací předmětu a Čas jeho časovým vymezením (Hjørland, 2013).

Při klasifikaci dochází k analýze předmětu dokumentu do těchto faset a jejich následnému spojení (syntézy) pomocí symbolu dvojtečky a později se přidala další interpunkční znaménka (**‘** pro Čas, **.** pro Místo, **:** pro Energii, **;** pro Látku a **,** pro Osobu), která přesněji specifikovala danou kategorii-fasetu (Satija, 2017).

Stock a Stock (2013, s. 709) uvádějí následující příklad fasetové klasifikace dokumentu, který se zabývá plísňovou chorobou stonků rýže prvně objevenou v indickém Madrasu v roce 1950. Máme tedy určeny kategorie (PMEST), a proto se můžeme pustit do analýzy předmětu. Prvně se určí disciplína dokumentu (předchází samotnému určení Osoby). Disciplínou je zemědělství (má notaci J). Faseta Osoby (tedy Kdo?) bude určena jako rýže (notace 381) a ještě přesněji se určí stonek (notace 4). Faseta Látka (Co?) zůstává v tomto příkladě nenaplněna. K fasetě Energie (Jak?) přiřadíme plísňovou chorobu (notace 433). Geografický aspekt je zaznamenán ve fasetě Místo, v tomto případě by to byl Madras (notace 441) a jako chronologický aspekt fasety Čas určíme rok 1950 (notace N5). Po analýze následuje výsledná syntéza faset a dostaneme PMEST formuli:
J381,4:433.441’N5 (J disciplína zemědělství, 381 rýže, 4 stonek, 433 plísňová choroba, 441 Madras, N5 rok 1950)

Fasetová analýza vychází z principů logického dělení (Hjørland, 2013). Moss (1964) dokonce shledává určité podobnosti mezi Aristotelovými kategoriemi (Aristotelés a Vrťátko, 1824) a Ranganathanovými fasety PMEST.

Ačkoliv Hjørland (2013) vytýká fasetové analýze nedostatek ohledu na empirii a spekulativní řazení znalostí bez ohledu na vývoj a vliv teorií a soci-kulturních studií, na druhou stranu kvituje její současné používání v digitálním prostředí. Zde je však potřeba dodat, že PMEST kategorie jsou přizpůsobovány popisované doméně, a tak se jedná spíše o inspiraci základními fasetami než o jejich rigidní užití. V tomto však právě spočívá největší přínos CC. Ačkoli se CC plně neujala, především pro svoji komplexnost a s tím spojenou náročnost použití, tak naopak její principy analýzy a syntézy faset se využívají dodnes. Navíc, jak jsme již uvedli dříve, jsou i určitá empirická zjištění, že přece jenom v rámci uživatelského přemýšlení o struktuře dokumentů lze vysledovat intuitivní chápání rozložení dokumentu na PMEST fasety (Almeida, Simoes a Martínez-Ávila, 2017). Přidáme-li k tomu to, že jsou PMEST fasety přizpůsobovány daným systémům organizace znalostí, jako tomu je například ve finském tezauru Kaunokki (Saarti, 2019), zjišťujeme, že i pragmatické hledisko, které dle Hjørlanda fasetovému přístupu chybí, nakonec přece jenom uplatňováno v určité formě je. Toto dělá z fasetové analýzy v našich očích ideálního kandidáta při návrhu našeho pojmového modelu beletrie.

Metodologii analyticko-syntetického postupu tedy lze shrnout do dvou bodů (Hjørland, 2013):

1. Analýza: rozložení popisovaného předmětu na jeho základní koncepty
2. Syntéza: kombinace relevantních konceptů daného popisovaného předmětu

Tento postup lze ještě rozepsat do vícero bodů, viz:

1. Definuj předmět zájmu: Jaké entity uživatele na předmětu zajímají? Jaké aspekty těchto entit jsou důležité?
2. Formuluj fasety: Na základě dokumentů identifikuj pojmy. Urči třídy (fasety) pojmů na základě jejich vzájemné souvislosti.
3. Zesílení a strukturování faset: Hierarchizuj pojmy v rámci každé fasety.
4. Vytvoř rozsahovou poznámku: Vyjasňuje smysl faset a pojmů v nich.
5. Uspořádání faset: Souvisí post či pre-koordinací faset.
6. Přidej notace.

Při návrhu našeho pojmového modelu je předmětem zájmu beletristická literatura. Fasety určíme a hierarchizujeme na základě dvou zdrojů: 1) Analyzujeme fasety již existujících řešení viz Příloha A 2) Přidáme fasety na základě poznatků teorie fikčních světů. Rozsahová poznámka bude také součástí pojmového modelu. Body 5) a 6) již nebudeme realizovat, přesněji řečeno namísto bodu 5) budeme určovat vztahy mezi fasetami namísto jejich koordinací. Naším cílem je totiž navrhnout obecný referenční pojmový model, nikoliv konkrétní fasetově orientovanou klasifikaci/indexaci beletrie, proto nebudeme řešit notace a uspořádání faset ve smyslu jejich koordinace, nýbrž ve smyslu jejich vzájemných vztahů. V následujícím textu si řekneme něco o pojmovém modelu a modelování.

7.3 Co je pojmové modelování?

Prvně si definujeme, co je to model. Kučerová (2018b) o modelu píše: *Model budeme chápat jako umělý výtvor, tj. artefakt, záměrně za určitým cílem vytvářený agentem ve funkci subjektu. Tímto výtvorem může být jakákoli myšlenková nebo materiální konstrukce. Od ostatních umělých výtvorů se model odlišuje svým specifickým účelem, jímž je reprezentace originálu ve funkci objektu (předmětu). Pragmatickým cílem této reprezentace může být poznání originálu, jeho vytvoření či návrh, ale i vytvoření vzoru vzhledu, struktury či chování originálu nebo jeho optimalizace.*

Aby mohl tedy existovat model, musí existovat nějaký originál, k němuž se model vztahuje.[23] Pojmový model je poté model vytvořený z pojmů (Kučerová, 2018b).

Když se tedy snažíme uplatňovat metodu pojmového (tj. konceptuálního) modelování[24], vždy se zaměřujeme na určitý výsek reality, tj. universum diskurzu. Universum diskurzu se skládá z jednotlivin, které lze řadit do tříd, tj. entit. Prvek entity je nazýván jako výskyt entity či její instance (Drobíková, Římanová, Souček a Souček, 2018, s. 10). Entita je tedy třídou jednotlivin sdílejících určité společné vlastnosti. Vlastnosti jsou atributy dané entity, které v případě výskytu entity (instance) nabývají konkrétních hodnot (ibid., s. 15). Například entita Čtenář může mít vlastnost Jméno, které v případě konkrétní instance čtenáře nabývá např. hodnoty „Jan“. Mezi entitami existují vztahy, které mohou mít různou kardinalitu. Kardinalita říká, kolik výskytů entit může být ve vztahu obsaženo, např. kardinalita 1:N říká, že na straně levé entity může být pouze 1 výskyt ku N výskytů entity na pravé straně vztahu. Konceptuální strukturou *rozumíme soubor entit, atributů těchto entit a vztahů mezi těmito entitami* (ibid., s. 16). Na základě konceptuální struktury lze poté konceptuální model definovat právě jako model konceptuální struktury.

[23] Originál přitom nemusí být nutně již existující fyzickou věcí. Když však mluvíme např. o modelu domu, předpokládáme nějaký originál modelu v našem myšlení a jeho realizaci v budoucím horizontu.
[24] Termíny pojmové a konceptuální modelování používáme jako synonymní výrazy.

Pojmový model však musíme vyjádřit v nějakém sdělitelném jazyce. My zvolíme entitně-vztahový jazyk (Entity-relationship, ER) v jeho grafické podobě, tj. ER diagram. Konceptuální model lze určit pomocí 4 kroků (ibid., s. 21):

1. *Uvedení diagramu modelu, který dává globální představu o modelu včetně zachycení kardinality vztahů;*
2. *Podrobný popis každé entity, která se v modelu vyskytuje včetně alespoň částečného popisu všech atributů každé entity;*
3. *Podrobný popis každého vztahu, který se v modelu vyskytuje včetně zdůvodnění v modelu uvedené kardinality vztahu, případně slovní upřesnění kardinality vztahu;*
4. *Popis dalších omezujících podmínek, které zatím nebyly zachyceny.*

Je potřeba zdůraznit, že konceptuální model je obecný pojmový model, který je *absolutně nezávislý na jakékoliv potencionální implementaci jeho obsahu!* (Molhanec, 2006, *PA: vykřičník přítomen v originálu*). Nám půjde o referenční pojmový model, který se pod obecné pojmové modely řadí. Označení referenční model *se používá pro modely na nejvyšší úrovni abstrakce, které se soustřeďují na explicitní zachycení sémantiky příslušné oblasti. Lze konstatovat, že modely tohoto typu spadají do kategorie doménových ontologií, resp. tvoří jejich zvláštní skupinu. Nejsou určeny k přímé implementaci v informačních systémech, ale představují pojmovou základnu pro všechny další specifické modely a normativní dokumenty v rámci svých domén* (Kučerová, 2018b). Příkladem referenčního modelu je ontologický model bibliografických informací LRM, který jsme již zmínili dříve. Naším cílem tedy je pomocí analýzy faset založené na stávajících řešeních organizace beletrie a teorii fikčních světů navrhnout referenční (možno číst též ontologický) model beletrie, který bude graficky reprezentován pomocí jazyka ER diagramů. Přiznáváme, že zdrojem inspirace pro náš ontologický model jsou nám modely rodiny FRBR. Ačkoli jsme se knihovnickým ontologiím již dříve věnovali (viz 6.5 Knihovnické ontologie), považujeme za vhodné teď připomenout, co to vlastně ontologie jsou.

7.4 Co je ontologie v oboru LIS?

Pojem ontologie pochází z filosofie. Vickery o klasické ontologii píše, že *filosoficky řečeno, ontologie je studie toho, co existuje a co musíme předpokládat, abychom dosáhli přesvědčivého popisu reality* (Vickery, 1997).

Klasickou ontologií jsou Aristotelovy kategorie, které říkají, co vše může existovat. Aristotelovy kategorie se dělí na substanci, která se skládá z látky a formy, a devět kategorií akcidentů: kvantitu, kvalitu, vztažnost, místo, čas, polohu, habitus, činnost a trpnost. Akcidenty se vážou na substanci, zatímco substance nemůže být podkladem jiné substance (Aristotelés a Vrťátko, 1824). Příkladem popisu nějaké věci v rámci těchto kategorií je například pes (substance) velký (kvantita) černý (kvalita) větší (vztažnost) než kočka (substance) na zahradě (místo) včera (čas) sedí (poloha) má obojek (habitus), žere (činnost) nebo je štípán (trpnost) včelou (substance).

V LIS se ontologií myslí sada entit, jejich atributů a vztahů, pomocí nichž modelujeme nějakou doménu znalostí či diskurzu (např. doména bibliografických informací v rodině modelů FRBR). Ontologie se zabývá sémantickou úrovní domény, tedy zajímá se o úroveň významů jejích entit a vztahů (Vickery, 1997). V ontologickém modelování tak například abstrahujeme konkrétní problémy datových typů entit, které jsou již záležitostí datových modelů. Proto lze v případě obecných knihovnických referenčních modelů (jakými jsou FRBR, FRSAD či LRM) mluvit o modelech ontologických. Gruber (2008) ontologii definuje jako explicitní specifikaci konceptualizace. Pomocí ontologie totiž explicitně definujeme (specifikujeme) pojmy, vztahy a jiné prvky relevantní pro danou doménu pomocí reprezentačního slovníku (např. OWL, grafický jazyk ER diagramů), který jasně dává význam konkrétním prvkům modelu, a jemuž v případě webových ontologií porozumí i stroje, protože významy věcí jsou explicitně stanoveny. Tyto entity a vztahy jsou abstraktní realizací konkrétních datových modelů (jsou jejich konceptualizací).

Stock a Stock (2013, s. 697-706) rozdělují ontologie na lightweight, kam řadí klasické knihovnické systémy organizace znalostí (KOS) jako je tezaurus či

klasifikační schéma, a na heavyweight ontologie. Druhý případ ontologií musí splňovat následující podmínky:

- Je u nich možno užít specifické vztahy (i jiné než jenom hierarchické či prosté asociativní)
- Používají standardizovaný ontologický jazyk
- Umožňují automatického vyvozování (jejich sémantika je pochopitelná strojům)
- Výskyt obecných pojmů a jejich instancí

Příkladem standardizovaného ontologického jazyka pro webové ontologie je OWL (*Web Ontology Language*). Jako příklad zápisu nějaké věci v OWL v rámci normalizované serializace RDF/XML (*Resource Description Framework/Extensible Markup Language*) Stock a Stock uvádějí zápis alkoholického nápoje vína:

```
<owl:Class rdf : ID="Wine">
<rdfs : subClassOf rdf : Resource="#Alcoholic Beverages"/>
<rdfs : label xml : lang="en">Wine</rdfs : label>
<rdfs : label xml : lang="ge">Wein</rdfs : label>
<rdfs : label xml : lang="fr">Vin</rdfs : label>
</owl:Class>.
```

Takový zápis je čitelný a pochopitelný i pro stroj, což je cílem tzv. sémantického webu. Zápis říká, že víno je podtřídou třídy alkoholických nápojů a má tři jazykové varianty. Náš konceptuální model bude vlastně ontologií, v jejímž rámci lze například zvažovat návrhy různých systémů organizace beletrie.[25] Při návrhu použijeme grafického jazyku ER diagramů. Model bude budován na základě analýzy faset KOS popsaných v Příloha A obohacených o poznatky z teorie fikčních světů. Výsledný model poté může být převeden do jazyka OWL a sloužit tak jako základ budování webové ontologie fikčních světů.

[25] Model tvoříme spíše vzhledem k odborné indexaci/klasifikaci beletrie, ale jeho užití lze ve výsledku zvažovat i v oblasti folksonomie.

8 Výsledky modelování

„Někdo má zlato a množství perel, ale nejdrahocennější skvost jsou rty plné poznání“
(Přísloví, 20:15)

V této kapitole se budeme zabývat návrhem konceptuálního modelu, který budeme reprezentovat pomocí grafického jazyka ER diagramů.[26] Náš postup bude následující:

1) Analyzujeme a provedeme syntézu faset vybraných KOS (viz Příloha A)
2) Přidáme fasety na základě poznatků teorie fikčních světů
3) Jednotlivé fasety definujeme a přiřadíme jim atributy
4) Určíme vztahy mezi fasetami

8.1 Harmonizace faset KOS a poznatků teorie fikčních světů (kroky 1 a 2)

Začněme tedy analýzou a syntézou faset vybraných KOS. Výchozí rozložení faset určíme dle Walkerova Problem Child Systemu (Walker, 1958, cit. in: Beghtol, 1990). Walkerův systém si uzpůsobuje PMEST fasety následovně:

P = Autor/název katalogizované knihy

M(PMEST) = Předmět knihy

P = Postavy

M = Druh líčeného života

E = Témata

S = Geografické umístění

T = Časové období

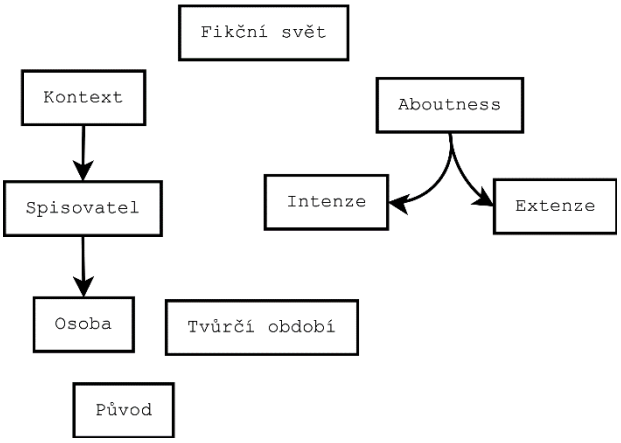
[26] Budeme synonymně používat termíny entita, faseta či třída. Super-třída je poté fasetou, která se dělí ještě na další sub-fasety. Obecně lze uvažovat, že entita je třídou věcí (instancí), které sdílí nějaké společné charakteristiky. Stejně tak funguje fasetová klasifikace, která si na nějaké věci všímá jejích různých úhlů, a tyto úhly sdílí určité společné prvky. Proto v textu zaměňujeme výrazy entita, třída či faseta.

E = Narativní způsob

(ST)= Jazyk a časové období autora

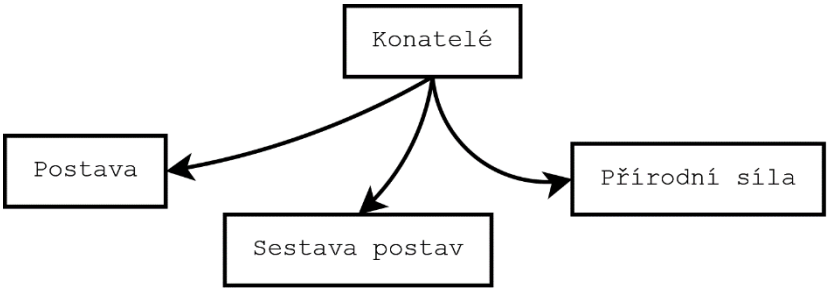
Na základě tohoto KOS si určíme dva druhy entit. Entity aboutness a entity kontextové. Entity aboutness jsou takové entity, které jsou součástí fikčního světa jako takového (jedná se nejen o extenzi, ale i o intenzi fikčního světa, tj. i forma vyprávění je složkou aboutness fikčního světa). Kontextové entity jsou pak takové entity, které lze spíše považovat za isness prvky, tedy takové prvky, které se vztahují k existenci daného fikčního světa, ale nejsou přímo nutně jeho obsahem.

Ve Walkerově systému jsou kontextovými entitami entita P (Autor/Název katalogizované knihy) a entita ST (Jazyk a časové období autora). Entita M (Předmět knihy) s další vnořenou formulí PMEST (Postavy/Druh líčeného života/Témata/Geografické umístění/Časové období) jsou entitami aboutness. K těmto entitám ještě můžeme právě přidat entitu E (Narativní způsob). Jak jsme uvedli výše, je také forma neoddělitelnou součástí aboutness fikčního díla. Entity aboutness poté můžeme rozdělit na skupinu entit extenze fikčního světa a skupinu jeho intensionálních složek. Název katalogizované knihy je souběžně i názvem pro fikční svět a v našem případě se jedná o hlavní entitu modelu, ke které se ostatní entity nějakým způsobem budou vztahovat. Kontextovou entitou je Spisovatel, který je osobou, jež má místo narození (entita Původ) a období tvůrčí aktivity (entita Tvůrčí období). Entita Aboutness se poté dělí na skupinu entit pod supertřídami Intenze a Extenze.



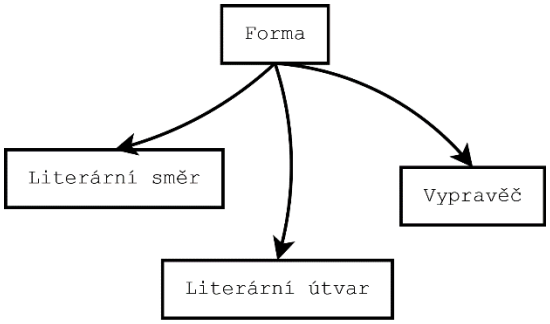
Obrázek 30 – Fikční svět a jeho kontext a aboutness

Pod supertřídu Extenze lze zařadit Walkerovy fasety Postava, Témata, Druh líčeného života, Geografické umístění a Časové období. My si určíme z následujících faset tyto fasety: supertřída Konatelé (Postava), Téma (Druh líčeného života, Témata) a supertřídu Umístění (Geografické umístění a Časové období). Inspirujeme se Shatfordinou indexační maticí (1986) a supertřídu Konatelé rozšíříme o fasetu Sestava postav, která zachycuje obecnější vrstvu postav knihy (např. faseta Postava obsahuje instanci „Sherlock Holmes“, faseta Sestava postav instanci „detektivové“). Následně s ohledem na teorii fikčních světů zahrneme do supertřídy Konatelé též fasetu Přírodních sil (např. instancí této třídy může být zvíře „Moby Dick“ anebo přírodní jev, pokud je akční silou ve fikčním světě, tak např. „moře“ může být hybnou silou v románech odehrávajících se na moři, kde moře je výraznou silou, která hýbe osudy postav). Supertřída Konatelé poté vypadá následovně:



Obrázek 31 – diagram supertřídy Konatelé

Průvodce od ALA (1990) poskytuje fasetu Formy/žánru. My si tuto fasetu rozdělíme do dvou: na supertřídu Formu, která je součástí fasety Intenze a na fasetu Žánru, která je součástí fasety Extenze. Podobně oddělenou fasetu Žánru a Formy má též systém švédských předmětových hesel (Aagaard a Viktorsson, 2014). Supertřídu Formu poté dělíme na tři sub-fasety, a to na fasetu Literární směr, Literární útvar a Vypravěč, viz níže:

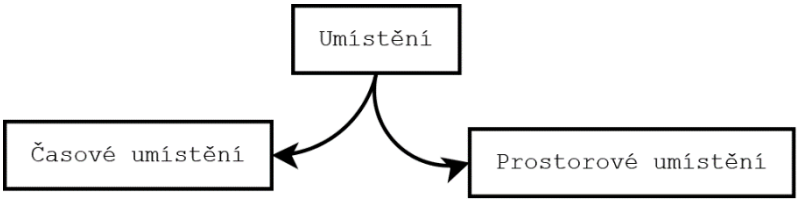


Obrázek 32 – supertřída Forma

Entita Formy reflektuje poznatky o intensionální struktuře fikčních světů. Entita Vypravěče slouží pro popis funkce ověření z teorie fikčních světů, zatímco Literární směr naopak v sobě zahrnuje poznatky týkající se funkce nasycení. Předpokládáme, že různé literární směry (realismus, naturalismu, magický realismus, post-modernismus apod.) vykazují různou míru nedourčených míst. Tak jiné formy, co do „děravosti" textu, nabývá realistický či naturalistický román a jinou míru román modernistický či magicko-realistický. Přičemž toto tvrzení můžeme doložit textem Thomase Pavela (1986, 149-151), který přišel na to, že různá období mají vliv na minimalizaci či maximalizaci mezer v literárních textech. Je-li text psán ve světě se stabilním světonázorem, pak se dá předpokládat, že bude převažovat minimalizace nedořečených míst, zatímco období přechodů a konfliktů mají tendenci maximalizovat neúplnost fikčních světů. Entita Literární útvar reflektuje takový aspekt formy literárního díla, který bychom mohli označit za jeho délku. V případě beletrie se jedná především o útvar povídky, novely či románu. Výběr útvaru má vliv na formativní stránku žánru. Tak můžeme mít např. detektivní román či detektivní povídku, kdy obé může zpracovávat stejný zločin, ale v každém případě se autor bude snažit téma zpracovat tak, aby uspokojil požadavky daných útvarů.

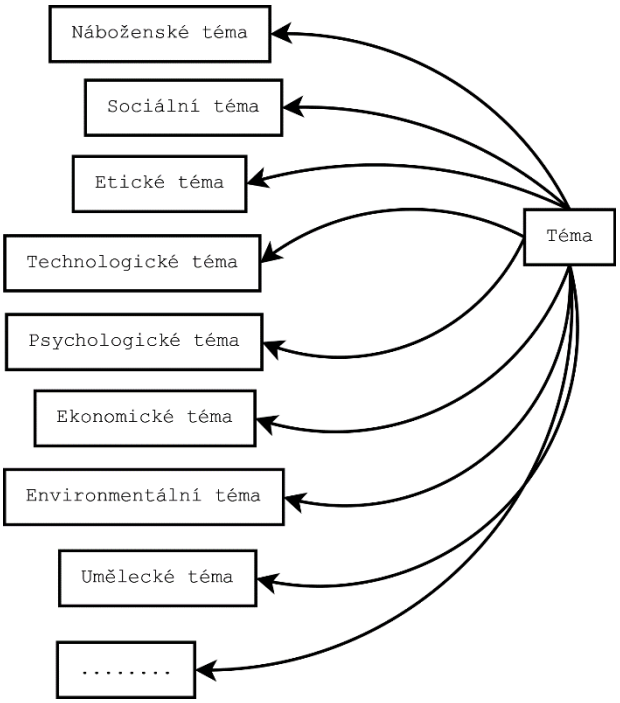
Takto bychom tedy měli určené entity Formy a Žánru. Zatímco Forma pokrývá intensionální strukturaci fikčních světů (tak jest funkce nasycení a ověření), faseta Žánru se týká extenzionálních struktur (tak např. žánr westernu předpokládá něco o tom, kde se kniha odehrává a kdo v ní vystupuje, nikoliv jak je napsána, totiž můžeme mít western modernistický – *Opravdová kuráž* (Portis, 2012), anebo western postmoderní – *Bratři Sesterové* (DeWitt, 2013)).

Faseta Umístění je supertřídou, která v sobě zahrnuje jak aspekt časový, tak prostorový. Tento přístup můžeme nalézt jak ve švédském tezauru pro popis fikce (Södervall a Jansson, 1987), tak u Pejtersenové (1989). Opět lze fasety a sub-fasety zobrazit následovně:



Obrázek 33 – supertřída Umístění

Další extensionální fasetou je entita Téma, která je také součástí téměř všech systémů KOS, podobně jako faseta Postava či Žánr. Za tematickou vrstvu lze považovat kategorii Abstraktum ve Shatfordině indexační matici (1986). Literární fikce je o nějakých konceptech, např. láska, přátelství, moc, zneužívání apod. V indexační matici máme vrstvy specifik a obecnin, které jsou spojeny spíše s konkrétními postavami, časovým údajem či lokací, co je však těmito konateli a událostmi symbolizováno, je uvedeno v kategorii abstrakcí. Každopádně tématem fikce může být i konkrétní osoba, např. Ježíš v Endóově románu *Mlčení* (1987). Ježíš není fikcionalizovanou postavou v daném románě, ale vystupuje tam coby téma uvažování hlavní postavy. Ježíš by v takovém případě byl instancí entity Osoba, nikoliv Postava. Entita Osoba poté může být ve vztahu Je tématem (o vztazích jako takových však bude psáno až později). Entitu Téma převedeme na supertřídu, která má sub-fasety, jež by sloužily k orientaci toho, co lze ve fikčních světech popisovat, co se týče jejich obsahové podstaty. Zde volíme enumerativní přístup, který si neklade za cíl vytyčit všechny možné sub-fasety, ale spíše pomoci knihovníkovi s identifikací tematického pole literární fikce. Supertřída Téma se sub-fasetami viz níže:



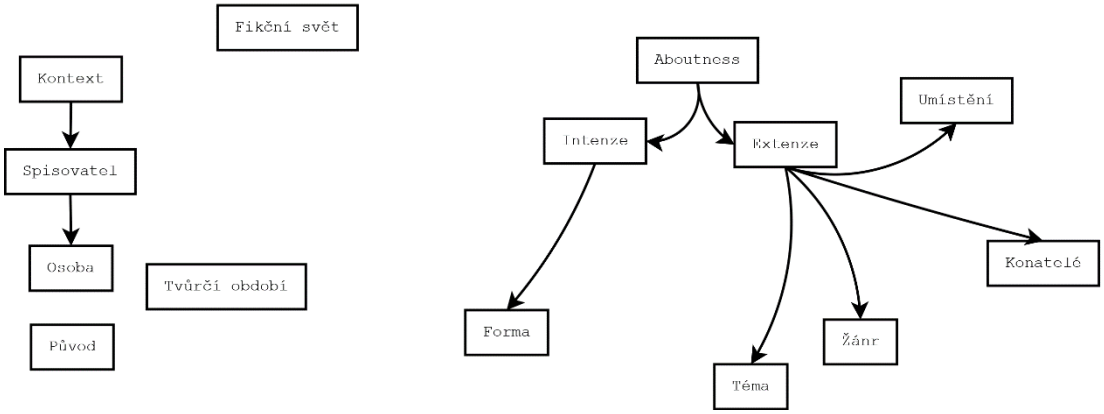
Obrázek 34 – supertřída Téma

Entita „……“ značí, že je možné tematické pole dále rozšiřovat. Pro zavedení našeho modelu považujeme za důležité zdůraznit, že model nemá být definitivním návrhem, ale spíše je cílem našeho pojmového modelu otevřít diskuzi nad problematikou aboutness fikčních světů.

Poslední fasety, které se nabízí zvážit, jsou fasety ze systému AMP A. M. Pejtersenové, a to faseta Autorova záměru a faseta Přístupnosti. Autorův záměr Pejtersenová dělí na Emocionální zkušenost a Kognice a informace. Myslíme však, že tyto fasety lze do určité míry nahradit fasetou Tématu (která poukazuje na to, co autor dílem zamýšlí sdělit, tedy zahrnuje sub-fasetu Kognice a informace) a fasetou Žánru (žánr totiž dopředu říká, co asi čtenář může od knihy očekávat, jaký emocionální zážitek asi bude vzbuzovat, tak např. thriller či horor může spustit emoci strachu, naopak román humoristický zase emoci radosti). Navíc považujeme právě tuto fasetu za celkem těžko indexovatelnou stránku fikčních děl, myslíme, že emocionální zkušenost s dílem je spíše otázkou folksonomické deskripce díla, a proto ji ve svém modelu nebudeme dále uvažovat, kromě již zmíněného částečného pokrytí ve fasetě Žánru.

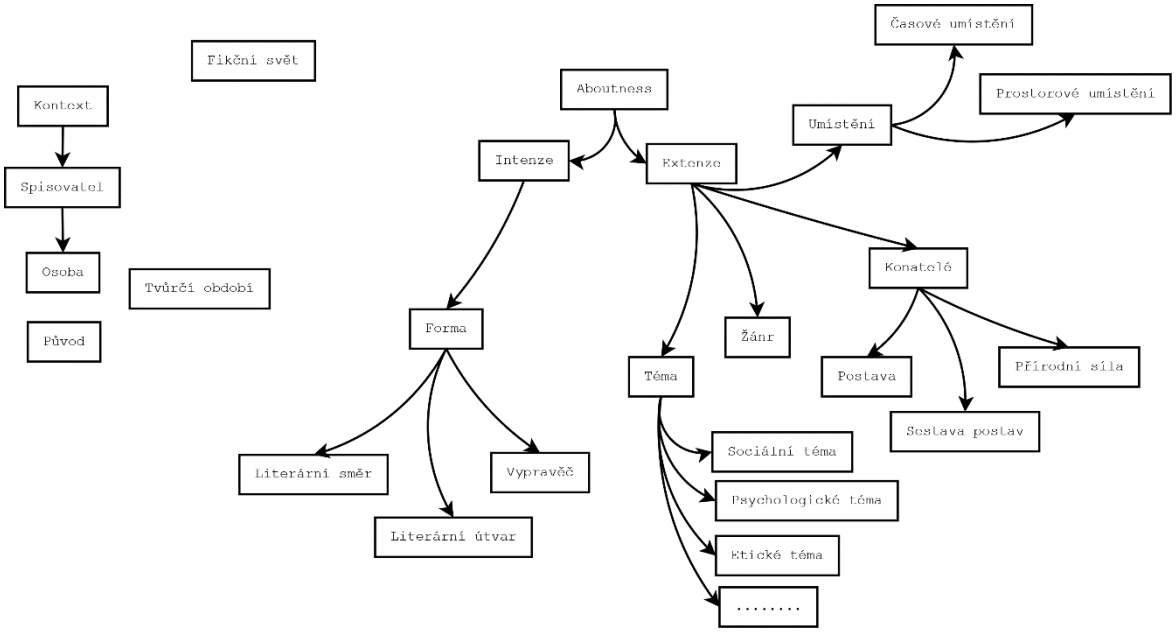
Faseta Přístupnosti je fasetou kontextovou, řečeno terminologií našeho modelu. Tato faseta se též objevuje v tezauru Kaunokki. Faseta Přístupnosti má za úkol reprezentovat všechny ostatní, většinou technické a typografické, aspekty fikčního díla (Saarti, 2019) a aspekty čtivosti (Pejtersenová, 1989). Jelikož nám jde především o aboutness složku fikčních děl, nebudeme tuto fasetu dále v našem modelu rozebírat, jejím potencionálním využitím je však možnost stanovit uživatelské určení díla. Každopádně máme za to, že tyto prvky jsou spíše předmětem isness popisu a jako takové jsou dostatečně popsány v modelech FRBR či LRM. Ve fasetě Kontextu ponecháváme pouze fasetu Osoby a Spisovatele proto, abychom poukázali, že náš model rozlišuje čas příběhu a čas, kdy byl příběh sepsán, stejně tak místo příběhu a jakou národní literaturou byl příběh sepsán (to jest Původ autorův). Tato faseta je opět otevřená rozšíření, avšak pro náš model považujeme z pragmatického úhlu pohledu za důležité, aby byl přehledný a co nejméně složitý.

Uveďme teď rozpracovaný kontext a aboutness modelu fikčního světa:



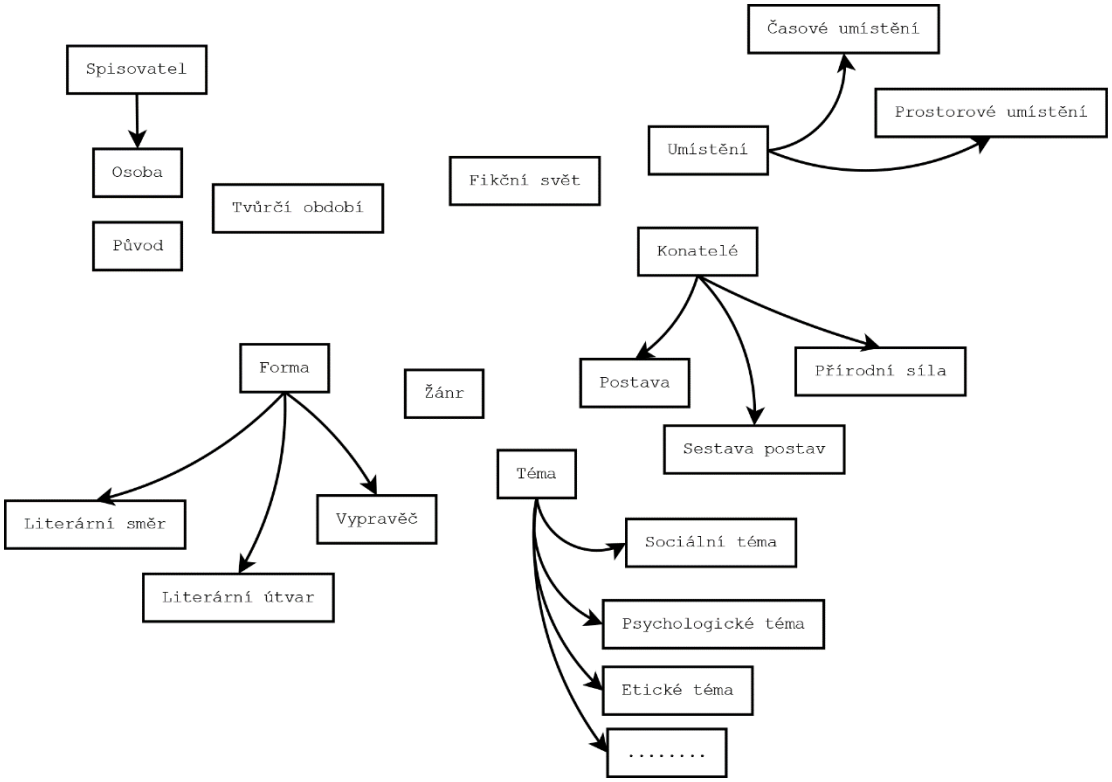
Obrázek 35 – rozpracovaný model Kontextu a Aboutness

Tento model ve své úplnosti bude vypadat následovně:



Obrázek 36 – plný model Kontextu a Aboutness

Abychom model, pokud možno, zjednodušili, provedeme určitou změnu, a to, že informaci o tom, jakého typu entita je, nebudeme reprezentovat supertřídami Kontext a Aboutness, nýbrž tyto informace budou uloženy v atributech entit, stejně tak se supertřídami Intenze a Extenze. Např. entita Konatelé bude mít atribut Typ entity naplněn hodnotou „Aboutness“ a atribut Typ aboutness hodnotou „Extenze“. Tímto krokem se nám model zjednoduší na tyto entity a supertřídy.



Obrázek 37 – výsledné entity a supertřídy; kontext a aboutness v atributech entit

Tímto krokem jsme získali finální entity (a supertřídy, které poukazují na vztah hierarchie faset). V následujícím textu jednotlivé entity definujeme, určíme jejich atributy a následně propojíme entity s entitou Fikční svět pomocí rozličných sémantických vztahů, které budou model rozšiřovat i o jiné než hierarchické vztahy.

8.2 Definice entit a určení jejich atributů (krok 3)

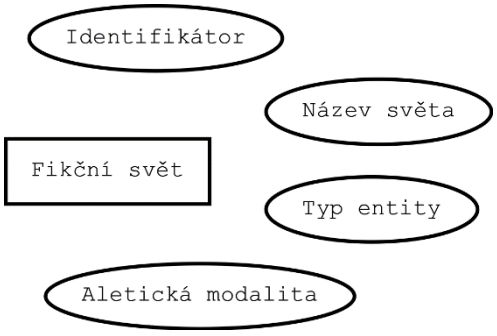
Následující přehled poskytuje zpřesnění informací o entitách a jejich atributech, příkladech užití a grafického vyjádření. V závorkách {} uvádíme hodnoty atributů, je-li uvedena jedna hodnota, jedná se o pevně přiřazenou hodnotu, viz atributy Typ entity a Typ aboutness, je-li uveden výpis hodnot, je možno vybírat z tohoto seznamu hodnot, jsou-li za seznamem uvedeny „…“, je seznam otevřený dalším hodnotám. Seznam atributů je možné dále rozšiřovat. V našem modelu nám jde především o určení entit a vztahů mezi nimi. Atributy jsou voleny na základě našeho současného poznání, jsme proto přesvědčeni, že je model otevřený dalšímu rozpracovávání.

Název entity: Fikční svět
Definice: Fikční světy literatury […] jsou zvláštní druh možných světů; jsou to estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních textů (Doležal, 2003, s. 30)
Rozsahová poznámka: Fikční světy literatury lze pro účely popisu ztotožňovat s entitou Dílo z modelů FRBR potažmo LRM. Jedná-li se o knižní sérii (např. Harry Potter), jsou fikční světy jednotlivých děl v sérii totožné a jsou propojené skrze vztahy Dílo-Dílo (vztah ‚má pokračování‘). Jiný případ je transdukce světa do jiného světa. To bude řešeno vztahem ‚má transdukci/je transdukcí‘.
Atributy: Identifikátor {URL, URI, databázové id, …} Typ entity {Fikční svět} Název světa {Paní Bovaryová, Zločin a Trest, …} Aletická modalita {Přirozený svět, Nadpřirozený svět, Hybridní svět, Nemožný svět}

**Ostatní vlastnosti světa jsou vyjádřeny pomocí vztahů, platí, že je možné vztahy převést do atributů, např. vztah Fikční svět Má umístění Časové umístění lze převést do atributu Časové umístění. Z praktických důvodu jsme se rozhodli tyto skutečnosti zaznamenávat pomocí vztahů namísto atributů.*

*** Přirozený svět je světem nutnosti. Pravidla takového světa odpovídají aktuálním pravidlům (většinou realistické prózy), nadpřirozené a hybridní světy jsou světy možné, tedy takové, které nepostrádají elementární logické struktury a jsou tedy i představitelné, tj. světy potencionálně platné (např. svět Harryho Pottera – hybridní svět, svět Pána prstenů – nadpřirozený svět). Nemožné světy jsou takové fikční světy, které popírají logiku, např. Grilletovy prózy a francouzský nový román.*

Grafické vyjádření:



Název entity: Osoba

Definice: Žijící či historická osoba, která se vyskytuje/vyskytovala v určitém čase a na určitém místě.

Rozsahová poznámka: Jedná se o kontextovou entitu, jež v sobě zahrnuje jednak entitu Spisovatele, jednak i jiné osoby, které mohou s dílem souviset (např. osoba jako téma díla). Lze říct, že tuto entitu lze naplňovat údaji z báze Národních autorit ČR (NA ČR).

Atributy:

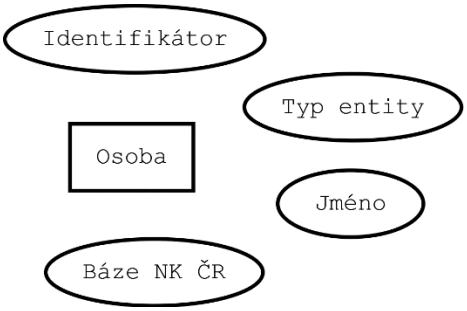
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

Typ entity {Kontext}

Jméno {Ježíš Nazaretský, Salvador Dalí, Napoleon Bonaparte, …}

**Další údaje z báze NA ČR*

Grafické vyjádření:



Název entity: Spisovatel

Definice: Osoba, která konstruuje fikční světy.

Rozsahová poznámka: Entita Spisovatel je podtřídou entity Osoba. Opět se tedy jedná o kontextovou entitu. V modelu je zahrnuta především proto, aby byl demonstrován rozdíl v čase/místě zkonstruování fikčního díla a čase/místě, o kterém fikční dílo je. V knihovních katalozích by tak mělo být možné vyhledávat např. romány o 15. století, které byly napsané v 19. století a které se odehrávají ve Španělsku, ale napsal je Francouz atd.

Atributy:

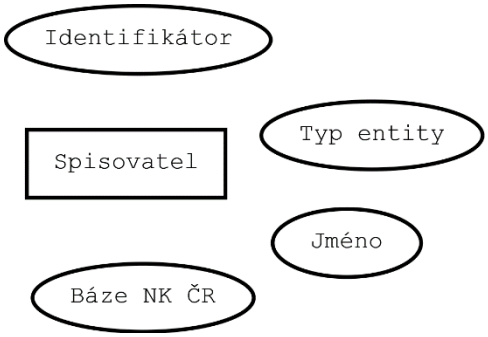
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

Typ entity {Kontext}

Jméno {F. M. Dostojevskij, John Fowles, Bohumil Hrabal, …}

**Další údaje z báze NA ČR*

Grafické vyjádření:



Název entity: Původ

Definice: Národní literatura připsaná danému spisovateli.

Rozsahová poznámka: Národní literatura, místo působení a místo narození spisovatele se nemusí shodovat. Přiřazuje se dle toho, do jaké národní literatury daného spisovatele řadíme. Není-li možné určit jednu národní literaturu, je možné přiřadit autora k národní literatuře dle místa jeho narození.

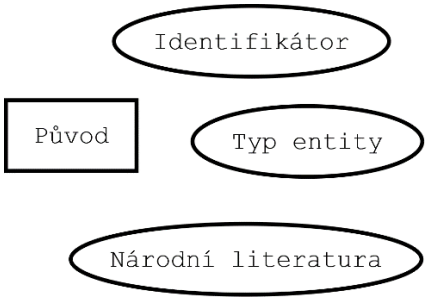
Atributy:

Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

Typ entity {Kontext}

Národní literatura {Irská literatura, Česká literatura, Anglická literatura, …}

Grafické vyjádření:



Název entity: Tvůrčí období

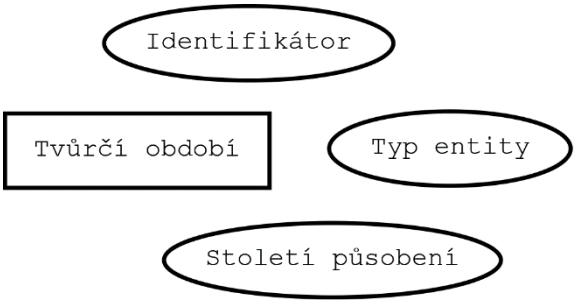
Definice: Časové určení tvůrčí aktivity spisovatele.

Rozsahová poznámka: entita slouží pro zaznamenání doby, kdy autor aktivně působil. Časové období se může zaznamenávat na různých vrstvách podrobnosti. Tvůrčí období je doplňující údaj k časovému údaji u vydání, které se však u různých vydání může lišit. Údaje v entitě Tvůrčí období zůstávají stabilní.

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Kontext}
Století působení {19. století, 5. století, 20. století, …}

**Hodnoty tvůrčího období lze i specifikovat dále např. 2/2 20. století, 1980-2000, 20./21. století. Pro náš model budeme však uvažovat plná století a jejich přelomy pro případy, kdy autor rovnocenně psal v obou stoletích, např. autor, který psal od roku 1880 až do roku 1925, zaznamenáme takto 19./20. století.*

Grafické vyjádření:



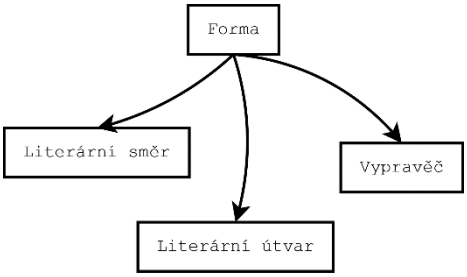
Název entity: Forma

Definice: Souhrn činitelů, které v literárním díle nesou, člení, modifikují a organizují sdělovaný obsah (Vlašín, 1984, s. 117)

Rozsahová poznámka: entita Forma je supertřídou intensionálních entit Literární směr, Literární útvar a Vypravěč. Tyto tři entity vnímáme jako klíčové aspekty formální stránky fikčního světa, tedy jeho intensionální strukturace.

Atributy:
Prázdná třída. Nevytváříme instance, a tedy entita nemá atributy.

Grafické vyjádření:

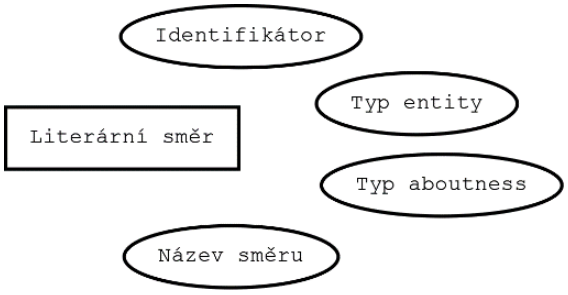


Název entity: Literární směr

Definice: Časově a místně vymezená, sociálně i historicky podmíněná, dynamicky se vyvíjející jednota základních ideově uměleckých rysů tvorby relativně ohraničené skupiny autorů (Vlašín, 1984, s. 347)

Rozsahová poznámka: Jedná se o první podtřídu supertřídy Formy. Předpokládáme, že je to právě literární směr, který do jisté míry určuje, jak je daný fikční svět reprezentován, tj. jakou formu má jeho písemné zaznamenání. Entita je součástí zabudování funkce nasycení do našeho modelu, jelikož máme za to, že jsou to právě různé literární směry, které mají tendenci v různé míře určovat „mezerovitost“ fikčních textů, viz (Pavel, 1986, 149-151)

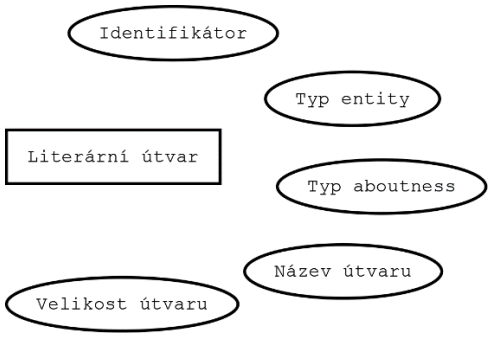
Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Aboutness}
Typ aboutness {Intenze}

Název směru {Realismus, Modernismus, Naturalismus, Romantismus, …}
Grafické vyjádření: 
Název entity: Literární útvar
Definice: Souhrnné označení pro takové skupiny (soubory) literárních děl, které se vyznačují určitými společnými znaky, a to zejména kompozičními, tematickými nebo **formovými** (Vlašín, 1984, s. 414)
Rozsahová poznámka: Entita Literární útvar slouží pro základní dělení fikčních textů na základě jejich formálního rysu v podobě délky textu (proto v definici zvýrazňujeme formové znaky). Literární útvar je tedy v našem pojetí žánr formy, zatímco entitou Žánr rozumíme tematickou žánrovost, viz níže Entita Žánr. Předpokládáme, že detektivní román a detektivní povídka mohou mít stejné téma, postavy, a nakonec i děj, ale v povídce bude děj formován odlišněji, a to v souladu s délkou textu. Entita Žánru poté bude dále specifikovat literární útvar, tedy o čem novela, povídka či román je (detektivní román, erotický román, dobrodružná povídka). Útvar, který již specifikuje i obsah (např. pohádka, bajka, …), považujeme za žánr. Pokud nelze specifikovat obsah útvaru jedním žánrem, lze uvést i na místě žánru obecnější žánrovou formu, tj. útvar (např. román jako útvar a román jako žánr, povídka jako útvar a povídka jako žánr).
Atributy: Identifikátor {URL, URI, databázové id, …} Typ entity {Aboutness}

Typ aboutness {Intenze}
Název útvaru {Epos, Román, Povídka, Novela, Sbírka povídek, …}
Velikost útvaru {Velký, Střední, Malý}

**Velikost útvaru dělíme na tyto tři hodnoty, např. román a epos je útvar velký, novela střední, povídka malý.*
***Upozorňujeme, že velikost útvaru nemusí mít nutně vliv na velikost fikčního světa, viz cit. Nemůžeme posuzovat rozměry fikčního světa podle rozměrů textu, který o něm vypovídá (Pavel, 2012, s. 131).*
****U sbírek povídek, pohádek atd. přiřazujeme hodnotu atributu Název útvaru na úrovni povídky, viz hodnota ‚Povídka', a zároveň můžeme popisovat na úrovni celé sbírky povídek, viz hodnota ‚Sbírka povídek'*

Grafické vyjádření:



Název entity: Vypravěč

Definice: Fiktivní subjekt mluvčího, který v literárních dílech epických, ojediněle dramatických, tvoří z kompozičního hlediska součást syžetu a *je prostředníkem* mezi vnímatelem (čtenářem) a obsahem sdělení. (Vlašín, 1984, s. 405)
Slovo kurzívou upraveno. V originálním znění je *prostředuje.*

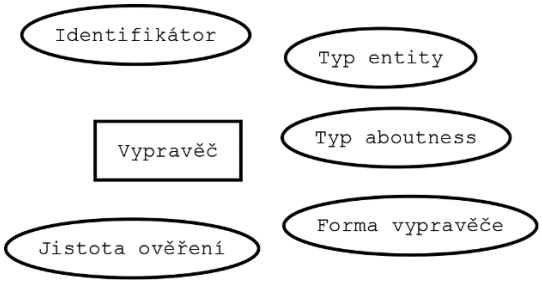
Rozsahová poznámka: Entita Vypravěče slouží k zabudování funkce ověření vyprávění. Považujeme také za důležité zdůraznit, že spisovatel a vypravěč jsou

dvě oddělené entity, a proto je nelze snadno zaměňovat. Vypravěč je součástí aboutness fikčního světa, zatímco spisovatel je kontextovou entitou.

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Aboutness}
Typ aboutness {Intenze}
Forma vypravěče {Autorský vypravěč, Personální vypravěč, Přímý vypravěč, Oko kamery, …}
Jistota ověření {Vševědoucí vypravěč, Omezený vypravěč, Chybující vypravěč, Nedůvěryhodný vypravěč, …}

**Formy vypravěče jsou uvedeny tak, jak je představuje Vlašín (1984, s. 405). Dalo by se též však uvažovat o zjednodušení formy vypravěče na ich a er formu.*
***Platí, že pokud je vypravěč autorského typu, je též velmi pravděpodobně vševědoucím vypravěčem. Naopak personální vypravěč je vypravěčem omezeným, jehož „vševědoucnost" je omezena sémantickým aspektem jedné z postav či vícero postav, pokud se střídají (Vlašín, 1984, s. 405). Chybující a nedůvěryhodní vypravěči jsou tzv. nespolehliví vypravěči (Müller a Šidák, 2012, s. 350). Můžeme mít přímého vypravěče (vypravěč postavou vypravovaného), který buď záměrně mate, pak je nedůvěryhodným vypravěčem, nebo mate omylem, není to intencionální zavádění čtenáře, pak je vypravěčem chybujícím.*

Grafické vyjádření:

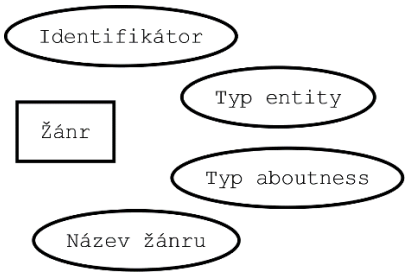


Název entity: Žánr

Definice: Souhrnné označení pro takové skupiny (soubory) literárních děl, které se vyznačují určitými společnými znaky, a to zejména kompozičními, **tematickými** nebo formovými (Vlašín, 1984, s. 414)
Rozsahová poznámka: Žánr budeme chápat v jeho omezenějším smyslu jako společné tematické znaky určité skupiny fikčních děl (proto ono zvýraznění slova v definici žánru). Kompoziční a formovou stránku žánru zahrnujeme v entitě Literární útvar. Žánr tedy považujeme za extenzi fikčního světa, která určuje, o čem daný fikční svět je, přesněji, co od něho můžeme asi očekávat (jaké prostředí, postavy či zápletky). V anglosaské tradici se odděluje čistě žánrová literatura od seriózní umělecké prózy (*fiction*). Čistě žánrová literatura je v takovém případě považována za lehčí zábavné čtení. Zde se tedy můžeme vydat dvěma směry, buď budeme náročnější četbě přiřazovat vícero žánrů, anebo u vyšší literatury budeme entity Literární útvar a Žánr naplňovat stejnými hodnotami, např. útvar = ‚román' a žánr = ‚román'. Tím můžeme navázat na anglosaskou tradici dělení beletrie na zábavnou (žánrovou) a seriózní literaturu, přičemž bychom tyto na první pohled elitářsky působící výrazy nahradili výrazy žánrově vyhraněná literatura a žánrově nevyhraněná literatura. Volíme druhý směr.
Atributy: Identifikátor {URL, URI, databázové id, …} Typ entity {Aboutness} Typ aboutness {Extenze} Název žánru {Thriller, Detektivka, Horor, Pohádka, Fantasy, Sci-fi, Román, …} **Je-li hodnota žánru stejná jako hodnota entity Literární útvar, značí to, že se jedná o žánrově nevyhraněnou literaturu. Bílé velrybě totiž můžeme přiřadit téměř jakýkoliv žánr, viz dobrodružný román, námořní román, filosofický román atp. Proto volíme druhý směr, tedy aby tento román byl zařazen pouze do žánru románu. Jeho témata budou součástí hodnot entity Téma. Platí, že pokud je něco*

čistě žánrová literatura, bude její tematická entita chudší, a naopak, je-li beletristické dílo nevyhraněné (viz žánr román, povídka), měla by být entita Téma bohatěji naplněna.

Grafické vyjádření:



Název entity: Téma

Definice: Spojený souhrn motivů vytvářející vyšší jednotku – koncept.
Motiv je nejmenší, dále nerozložitelná dějová jednotka epické struktury (Müller a Šidák, 2012, s. 327)

Rozsahová poznámka: Za téma fikčního světa můžeme považovat pojmy, které v ději daného fikčního světa identifikujeme jako právě dějem zpracovávané předměty. Svět Paní Bovaryové je o pojmu manželství či nevěry. Kafkova Proměna o pojmu odcizení a lidskosti apod. Tato entita by se mohla ztotožnit s entitou Pejtersenové, a to fasetou Autorský záměr a její sub-fasetou Kognice a informace. Téma fikčního světa je onou intelektuální stránkou díla neboli to, o čem se čtenář poučuje skrze jednání konatelů, které vytváří děj.
Entita Téma je supertřídou, která se dělí na sub-fasety Sociální téma, Psychologické téma, Etické téma atd. Tyto podtřídy mají za účel napomoci s interpretací díla. V našem modelu tedy slouží jako orientační třídy, které poukazují, na které aspekty díla se má knihovník zaměřit.

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

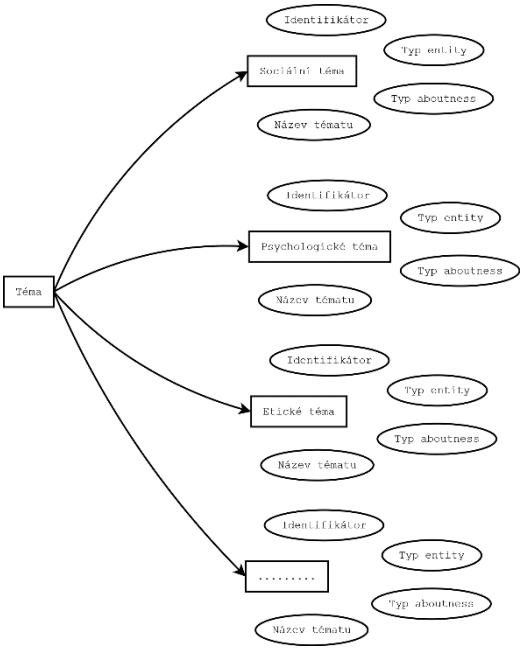
Typ entity {Aboutness}

Typ aboutness {Extenze}

Název tématu {Manželství, Láska, Revoluce, Nemoc, Chudoba, Přátelství, …}

**Atributy patří podtřídám supertřídy Téma. Supertřída Téma nemá instance.*

Grafické vyjádření:



Název entity: Konatelé

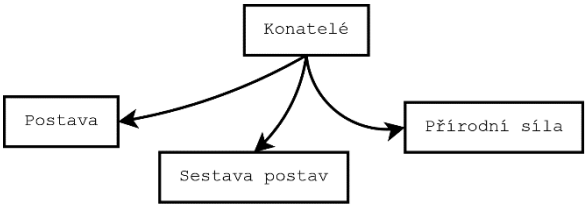
Definice: Konatelé jsou aktivní spouštěči motivů.

Rozsahová poznámka: I pasivní konání (např. odmítnutí něco vykonat, opomenutí vykonat něco) je aktivitou konatele. Motivy jsou nejmenší narativní struktury, jejichž hromadění vytváří naraci (děj). Motivy mohou být jak statické (Petr miluje Lucii), tak dynamické (Petr políbil Lucii). Entita Konatelé je supertřídou zahrnující podtřídy Postava, Sestava konatelů a Přírodní síla.

Atributy:

Prázdná třída. Nevytváříme instance, a tedy entita nemá atributy.

Grafické vyjádření:



Název entity: Postava

Definice: Konatel, který vedle vlastností fyzických má také duševní život (duševní stavy a vlastnosti, duševní události a akty) (Doležal, 2003, s. 46).

Rozsahová poznámka: Entitou Postava rozumíme především lidské bytosti, které se ve fikčních světech vyskytují. Také do této entity však patří antropomorfizovaná zvířata (zvířata, která myslí, mluví a jednají jako lidé) či bohové antických a jiných již fikcionalizovaných mytologií (např. Zeus), přičemž, jak poznamenává Pavel, *běžně se tvrdí, že většina dávných epických a dramatických literárních artefaktů se neodehrávala ve fikčním prostředí, alespoň nikoli pro jejich první konzumenty. Jejich postavami byli hrdinové a bohové, nadání skutečností v míře, v jaké to dovoluje mýtus* (Pavel, 2012, s. 110).

Atributy:

Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

Typ entity {Aboutness}

Typ aboutness {Extenze}

Typ postavy {Hlavní, Vedlejší}

Jméno {Sherlock Holmes, Robinson Crusoe, Řehoř Samsa, …}

Věk {50 let, 35 let, dospělý, stařec, dítě, …}

Pohlaví {muž, žena}

Národní identita {Španělsko, Rusko, Česko, Francie, …}

Povolání {Detektiv, Spisovatel, Lékař, Rodič, …}

Zvláštní specifikum {Slepec, Neslyšící, Mimozemšťan, …}

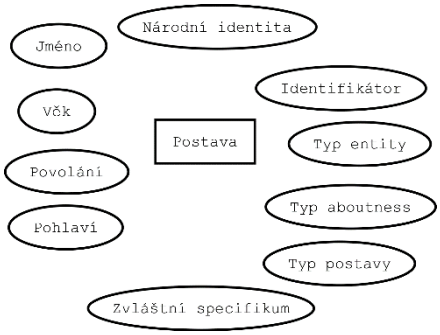
** Atribut Věk lze naplňovat jak hodnotami přesnými (35 let), tak přibližnými (dítě, stařec). Jelikož neřešíme prozatím datové typy, můžeme to ponechat v tomto stavu. Při aplikaci by pravděpodobně došlo k tomu, že se vytvoří další textový atribut.*

*** Atribut Zvláštní specifikum lze vyplnit, pokud je postava něčím výrazně odlišná od normálního standardu člověčenství. Reflektujeme zde tak pojem aletického, epistémického atd. cizince z teorie fikčních světů. Vypráví-li příběh hlavní postava, která je slepec, výrazným způsobem to ovlivňuje fikční svět, a proto je žádoucí takové informace o této odlišnosti zanášet do tohoto atributu. Podobně, je-li postava např. obyvatel odlišné planety, který navštíví naši planetu, opět se lze domnívat, že jeho vidění fikčního světa, který bude jinak přirozený, bude specifické.*

**** Možno dle libosti přidat další atributy (např. barva pleti). Období života postavy lze vyvodit z entity Časové umístění fikčního světa, kam postava patří.*

***** Z pravidla bychom měli zaznamenávat hlavní postavy a výrazné vedlejší postavy, okrajové postavy s minimální rolí v narativním světe není potřeba zaznamenávat, ale ve výsledku vždy záleží na individuálním zvážení knihovníka. Úroveň počtu a hloubky popisu postav by měla být předmětem dalších diskuzí.*

Grafické vyjádření:



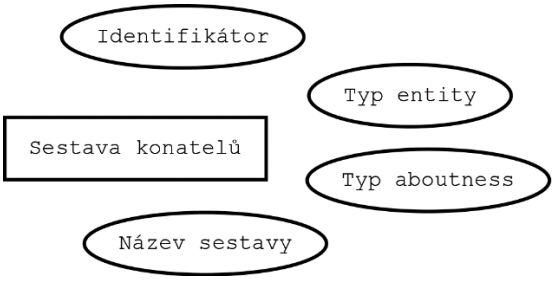
Název entity: Sestava postav

Definice: Obecné označení uskupení konatelů.

Rozsahová poznámka: Tuto entitu využíváme v tom případě, je-li možno identifikovat určitou skupinu postav, která je převažující či má výraznou roli v naraci. V souladu se Shatfordinou (1986) indexační maticí, označujeme skupinu na obecné úrovni (např. detektivové, prostitutky, vědci, akademikové, ženy, …).

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Aboutness}
Typ aboutness {Extenze}
Název sestavy {Spisovatelé, Hrobaři, Cestovatelé, Misionáři, Filosofové, Řečtí bohové, …}

Grafické vyjádření:



Název entity: Přírodní síla

Definice: Konatel postrádající duševní kapacity, případně konatel s velmi omezenou duševní kapacitou.

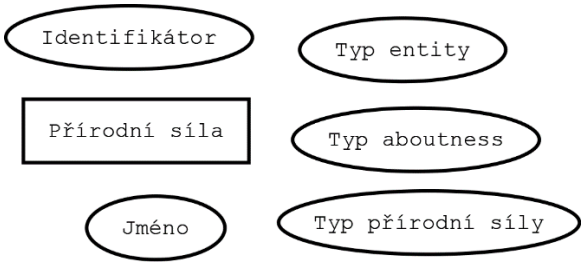
Rozsahová poznámka: Entita Přírodní síla v sobě sdružuje takové konatele fikčního světa, kteří sice vstupují jako spouštěči motivů do narace, ale postrádají intencionalitu, případně jim lze připsat pouze omezený duševní život. Příkladem mohou být zvířata (neantropomorfizovaná, např. grizzly Thor, vlk Bílý tesák, pes Šarik, …), ale také přírodní jevy (např. moře, uragán, zemětřesení, …), které výrazně zasahují postavy fikčního světa. Přírodním

jevem může také být Bůh, působí-li ve fikčním díle neurčitě (např. nedostává se mu možnosti dialogu, není popisováno jeho uvažování apod.)

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Aboutness}
Typ aboutness {Extenze}
Typ přírodní síly {Zvíře, Přírodní jev}
Jméno {Šarik, Thor, Bůh, Moře, Potopa, …}

**Možno uvažovat o přidání dalších atributů (např. Druh zvířete {pes, medvěd, …}, Místo přírodního jevu {Vesmír, Voda, Vzduch})*

Grafické vyjádření:



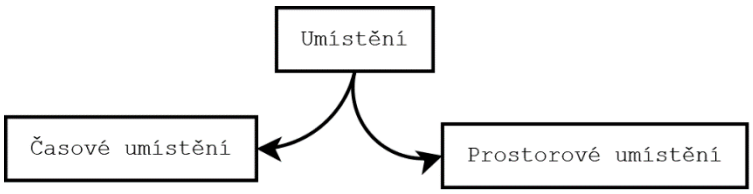
Název entity: Umístění

Definice: Časoprostorové určení fikčního světa.

Rozsahová poznámka: Entita Umístění je supertřídou entit Časové umístění a Prostorové umístění.

Atributy:
Prázdná třída. Nevytváříme instance, a tedy entita nemá atributy.

Grafické vyjádření:



Název entity: Prostorové umístění

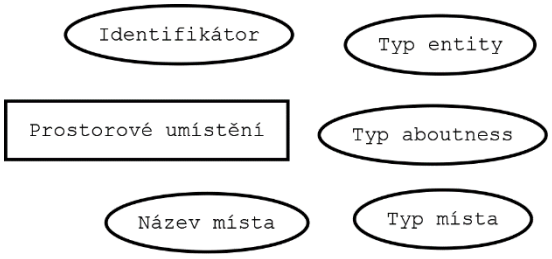
Definice: Prostor, ve kterém se příběh fikčního světa odehrává.

Rozsahová poznámka: Místo určujeme, je-li identifikovatelné v rámci daného fikčního textu (včetně míst imaginárních).

Atributy:
Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}
Typ entity {Aboutness}
Typ aboutness {Extenze}
Typ místa {Reálné, Fikční}
Název místa {Mount Everest, Dunaj, Amazonka, Paříž, Praha, Vídeň, Rio de Janeiro, Macondo, Francie, Itálie, Portugalsko, Asie, Evropa, Severní Amerika, Středozem …}

** Je-li místo čistě fikční (např. Macondo, Středozem, …), nastavíme atribut Typ místa na hodnotu ‚Fikční'. Samozřejmě, že i reálné místo je místem fikcionalizovaným, tímto atributem však chceme naznačit, že místo ve fikčním světe má reálný protějšek.*
*** Jednomu fikčnímu světu je možno přiřazovat dle potřeby více míst. Záleží na kontextu, odehrává-li se příběh na řece Amazonce, je možno vybrat instance Jižní Amerika, Brazílie, Amazonka atd.*
**** Opět by bylo možno entitu Prostorové umístění zvolit jako supertřídu a vytvořit podtřídy Město, Stát, Přírodní místo apod. Pro účely našeho modelu si však vystačíme s touto úrovní podrobnosti.*

Grafické vyjádření:



Název entity: Časové umístění

Definice: Čas, ve kterém se příběh fikčního světa odehrává.

Rozsahová poznámka: Jde-li to, určujeme čas jak na úrovni století, tak i na menší časové úrovni (rok, den, měsíc). Čas fikce, která využívá jiného počítání času lze též zaznamenat. Podobně jako u entity Prostorové umístění lze nastavit atribut Typ času na hodnotu ‚Fikční', jinak zůstává na hodnotě ‚Reálný'.

Atributy:

Identifikátor {URL, URI, databázové id, …}

Typ entity {Aboutness}

Typ aboutness {Extenze}

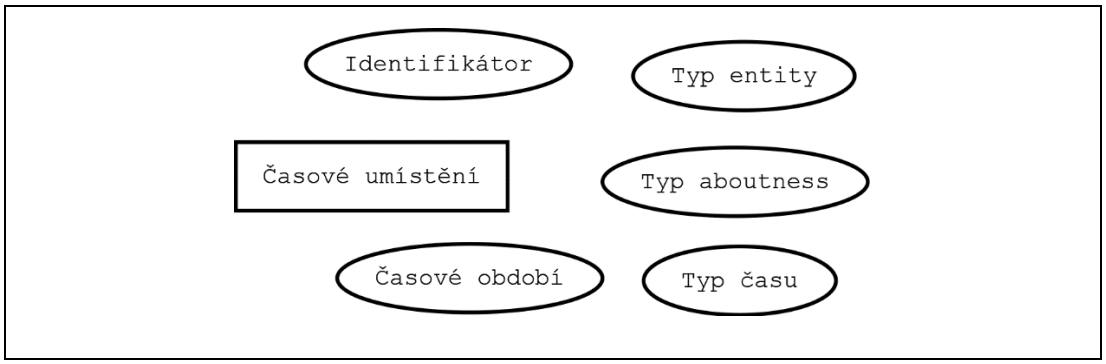
Typ času {Reálný, Fikční}

Časové období {19. století, 5. století před Kristem, 1958-1980, 1999, Jaro …}

** Opět by bylo možno entitu Časové umístění zvolit jako supertřídu a vytvořit podtřídy Století, Rok, Den, Roční období atd. Pro účely našeho modelu si však vystačíme s touto úrovní podrobnosti.*

*** V našem modelu proto můžeme připojovat jednomu fikčnímu světu vícero časových instancí, např. Podzim, 1988, 20. století.*

Grafické vyjádření:

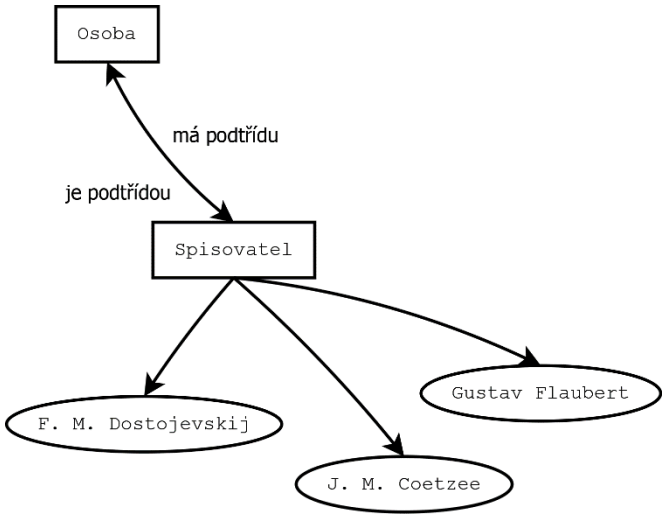

Identifikátor
Typ entity
Časové umístění
Typ aboutness
Časové období
Typ času

8.3 Určení vztahů mezi entitami (krok 4)

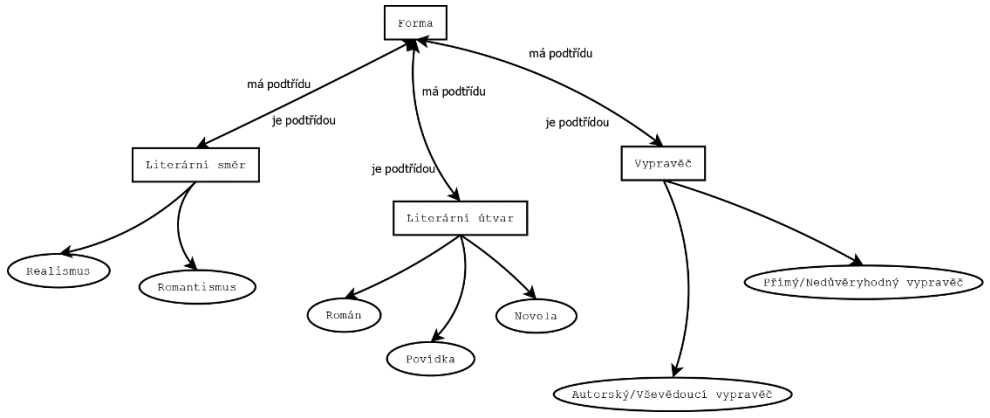
Následuje poslední krok, a to přiřazení vztahů entitám. Kromě vztahů hierarchických (vztah mezi supertřídou a podtřídami) tento přehled poskytuje vztahy sémanticky bohatší. Začněme však vztahy hierarchickými. Doména je entita na levé straně vztahu a rozsah entita na pravé straně vztahu. Platí, že v případě inverze vztahu se rozsah stává doménou a doména rozsahem. Kardinalita říká, kolik výskytů entit může být ve vztahu obsaženo (1:1, 1:M, M:M).[27] V elipsách v grafickém vyjádření uvádíme instance daných entit (pro přehlednost tak namísto jednotlivých atributů viz též grafické vyjádření pomocí elipsy, uvádíme rovnou intance, které se následně dají rozpracovat podrobněji do jednotlivých atributů, názvy instancí odpovídají jejich atributu jméno/název apod., činíme tak pro přehlednost příkladů).

Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Osoba	má podtřídu	je podtřídou	Spisovatel	Neuvádí se
Definice: Vztah spojuje hierarchickou vazbou supertřídu Osoba s podtřídou Spisovatelů				
Rozsahová poznámka: V našem modelu máme pouze jednu podtřídu Osob, dá se ale uvažovat o další podtřídě, a to osob čtenářů. V entitě Čtenář by se pak zaznamenávalo cílové publikum fikčního světa. Jelikož je však toto již součástí rodiny modelu FRBR (tzv. atribut Uživatelské určení u entity Dílo), nepovažujeme za nezbytné tento atribut čtenáře znovu opakovat v našem modelu.				
Grafické vyjádření (příklad):				

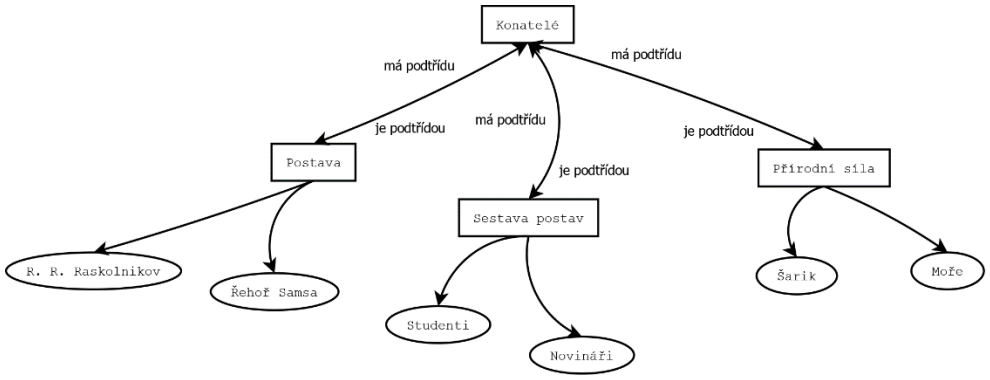
[27] M = many, vícero výskytů

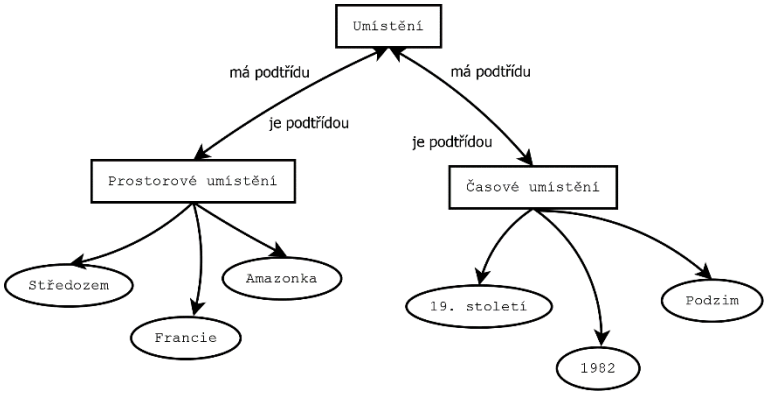


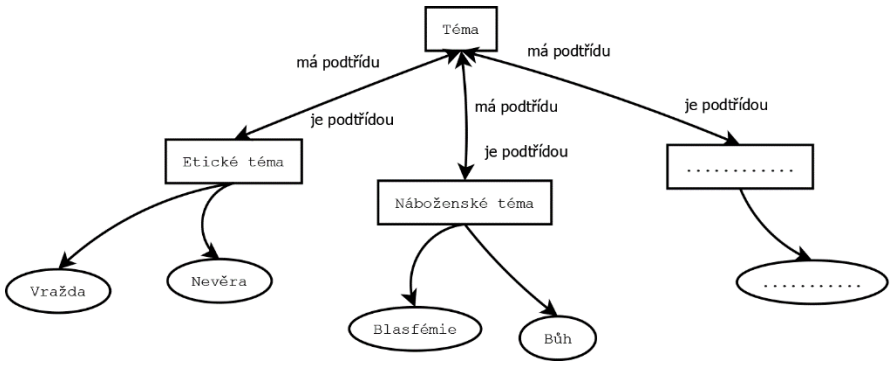
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Forma	má podtřídu	je podtřídou	Literární směr, Literární útvar, Vypravěč	Neuvádí se
Definice: Vztah spojuje hierarchickou vazbou entitu Forma s jejími podtřídami Literárním směrem, Literárním útvarem a Vypravěčem				
Rozsahová poznámka: Forma fikčního světa je jeho intenzí, tj. jak je fikční svět napsán. Do tohoto procesu psaní vstupuje volba vypravěče, literárního útvaru a umělecký (literární) směr autora.				
Grafické vyjádření (příklad):				



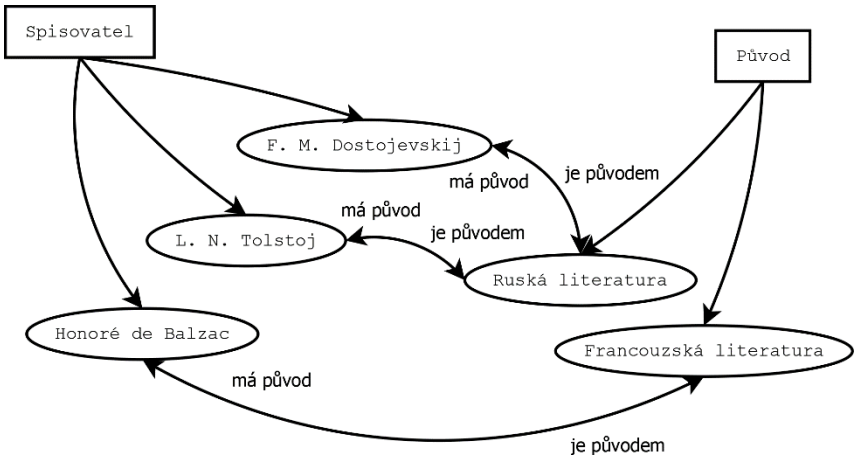
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Konatelé	má podtřídu	je podtřídou	Postava, Přírodní síla, Sestava postav	Neuvádí se
Definice: Hierarchický vztah propojuje entitu Konatel s jejími podtřídami Postava, Přírodní síla a Sestava postav.				
Rozsahová poznámka: Podtřídy entity Konatele reprezentují možné hybatele děje. Konatele lze dělit to třech skupin dle povahy jejich intence na Postavy (většinou lidé, intencionální jednání), Přírodní sílu (omezená intencionalita, neantropomorfizovaná zvířata) a Sestavu postav (obecné označení uskupení konatelů).				
Grafické vyjádření (příklad):				



Doména	Název vztahu	Inverzní název	Rozsah	Kardinalita
Umístění	má podtřídu	je podtřídou	Prostorové umístění, Časové umístění	Neuvádí se
Definice: Hierarchický vztah mezi entitou Umístění a jejími dvěma podtřídami časoprostorových aspektů.				
Rozsahová poznámka: Umístění fikčního světa lze dělit na umístění v prostoru a umístění v čase.				
Grafické vyjádření (příklad): 				
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**

Téma	má podtřídu	je podtřídou	Etické téma, Náboženské téma, Sociální téma, …	Neuvádí se
Definice: Vztah hierarchie mezi entitou Téma a jejími podtřídami, které podrobněji specifikují téma.				
Rozsahová poznámka: Entita Téma má podtřídy, které specifikují tematickou oblast. Rozdělení entity na podtřídy nám umožní vyhledávat fikční světy např. s alespoň jedním etickým a jedním environmentální tématem atd.				
Grafické vyjádření (příklad): 				
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Spisovatel	má původ	je původem	Původ	M:1
Definice: Vztah ‚má původ' propojuje instance spisovatelů a spisovatelek s národními literaturami.				
Rozsahová poznámka: Jeden spisovatel má jednu hlavní národní literaturu, ke které lze přiřadit (kardinalita M:1), zatímco jedna národní literatura je původem vícero autorů/autorek (kardinalita 1:M).				

Grafické vyjádření (příklad):

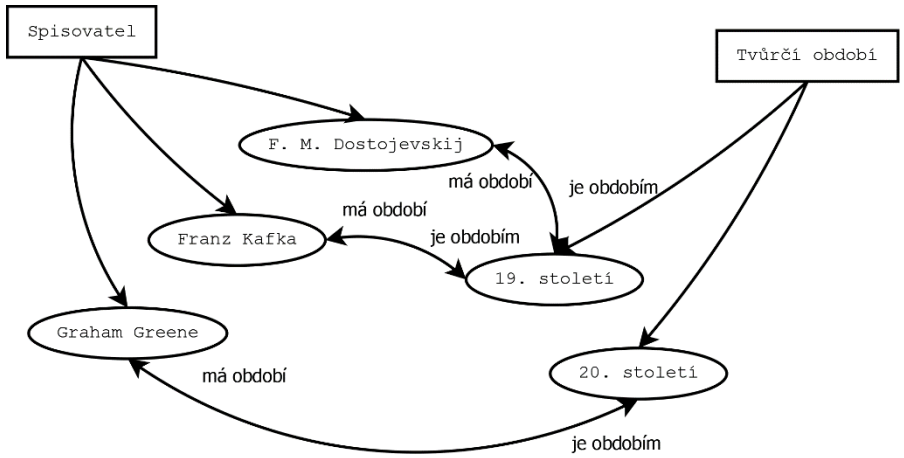


Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Spisovatel	má období	je obdobím	Tvůrčí období	M:1

Definice: Vztah zaznamenává tvůrčí období autora/autorky daného fikčního světa.

Rozsahová poznámka: Pro zjednodušení našeho modelu jsme hodnoty entity Tvůrčí období omezili na poměrně širokou škálu století tvůrčí aktivity. Je však možno uvažovat o podrobnějších časových hodnotách. Cílem tohoto vztahu je zaznamenat tvůrčí období, kdy fikční svět vznikl, tedy tvůrčí období autora, tak, aby následně mohly být vyhledávány knihy napsané např. ve 20. století, ale odehrávající se ve století 18.

Grafické vyjádření (příklad):

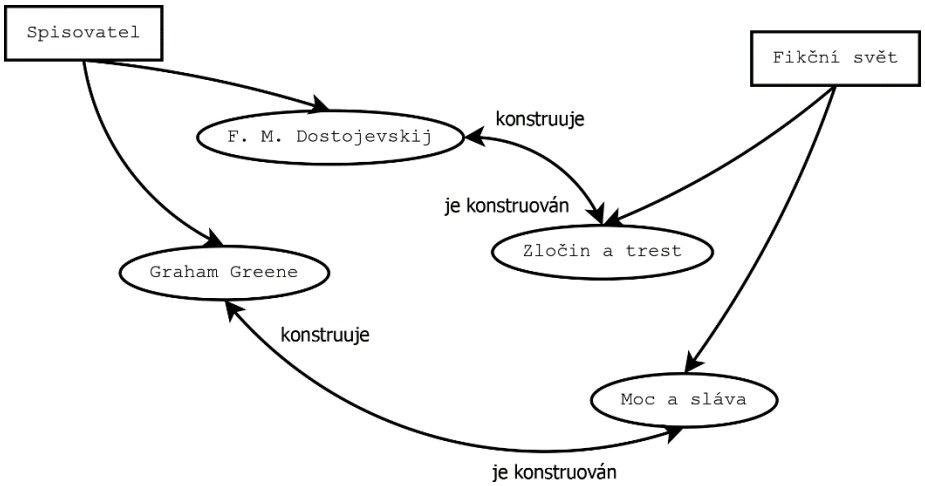


Doména	Název vztahu	Inverzní název	Rozsah	Kardinalita
Spisovatel	konstruuje	je konstruován	Fikční svět	M:M

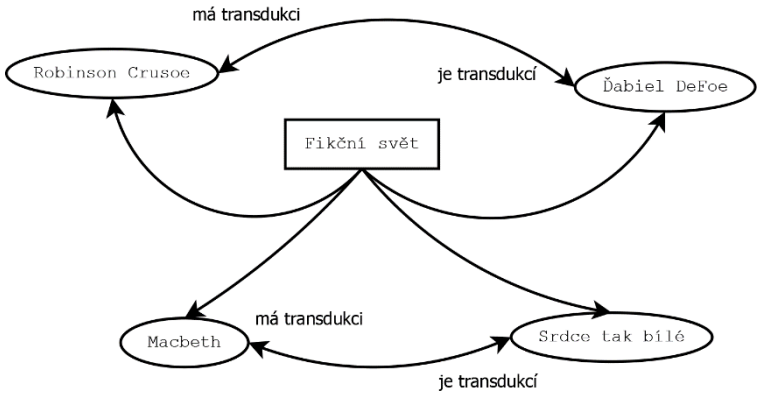
Definice: Vztah propojující spisovatele a fikční světy vazbou konstruování, viz teorie fikčních světů.

Rozsahová poznámka: Jeden fikční svět může mít vícero autorů (kardinalita M:M), stejně tak jeden autor může konstruovat více fikčních světů.

Grafické vyjádření (příklad):



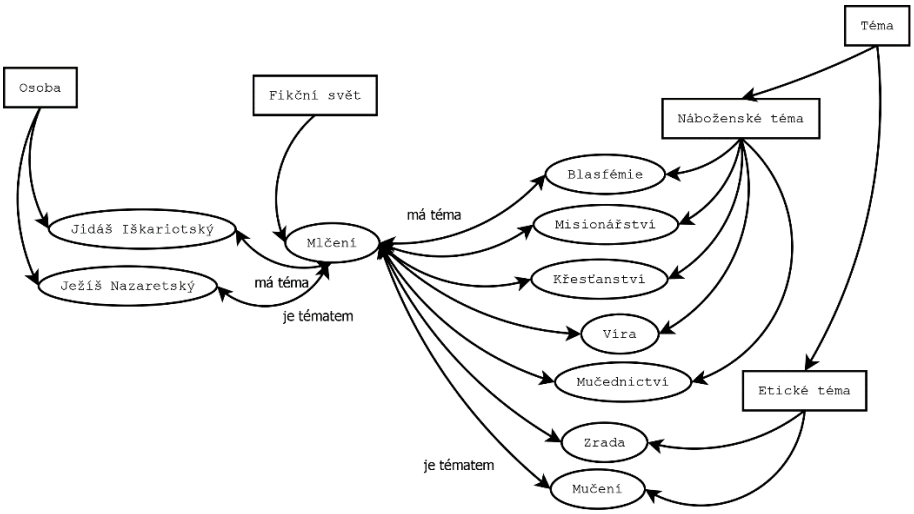
Doména	Název vztahu	Inverzní název	Rozsah	Kardinalita

Fikční svět	má transdukci	je transdukcí	Fikční svět	M:M
Definice: Vztah literární transdukce nastává, když autor nového fikčního světa zpracovává již existující fikční svět, a to může nastat trojím způsobem: transpozicí, rozšířením nebo mutací již daného fikčního světa.				
Rozsahová poznámka: Jeden fikční svět může být transdukcí vícero světů a zároveň jeden svět může mít více existujících transdukcí (kardinalita M:M). Upozorňujeme, že o transdukci se nejedná v dílech na pokračování (viz sága o Harrym Potterovi zpracovává pořád stejný fikční svět neboli vícero instancí entity Dílo se váže na jedinou instanci entity Fikční svět). Vztah ‚má pokračování' je součástí vztahů rodiny modelů FRBR. O transdukci se jedná především v postmoderních přepisech, viz Defoeův Robinson Crusoe a Coetzeeho Ďabiel Defoe. V modelu LRM jsou vztahy mezi díly, které lze považovat v určité míře za transdukci, nazvány následovně: Dílo ‚doplňuje/je inspirací/je transformací' Díla.				
Grafické vyjádření: 				
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Fikční svět	má téma	je tématem	Téma, Osoba	M:M

Definice: Vztah propojuje fikční svět s tematikou, která je ve fikčním světě zpracovávána.

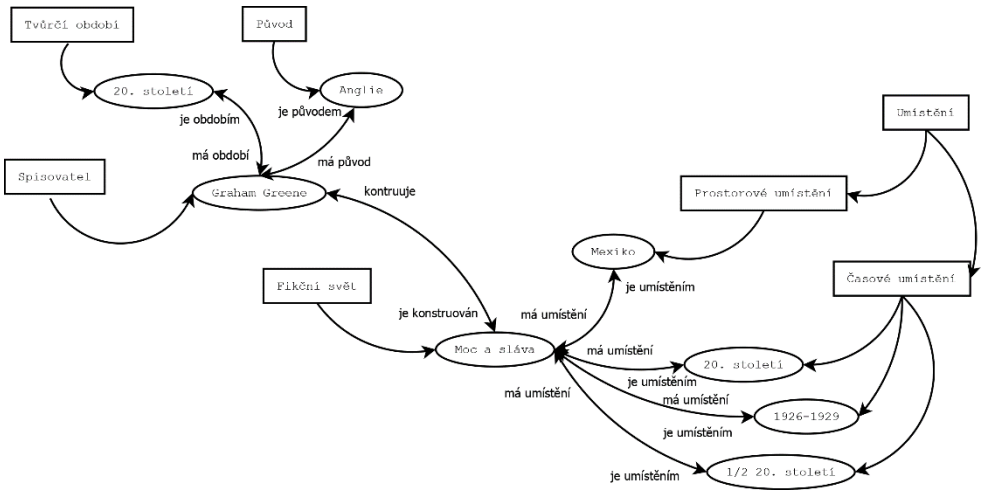
Rozsahová poznámka: Vztah má kardinalitu M:M, protože jedno téma může být součástí vícero fikčních světů, a naopak jeden fikční svět se může zabývat více tématy. Třída Téma má podtřídy specifikující tematickou oblast. V případě těchto tříd se jedná o přiřazování témat pojmového charakteru (např. téma láska, přátelství, revoluce, tiskařství, katedrála, válka apod.). Tématem však též může být instance třídy Osoba (potažmo Spisovatel), pokud je však daná osoba obyvatelem fikčního světa, řadí se již do třídy Konatelů. Opět lze usuzovat na další kontextové entity (v našem modelu jsou jimi entity Osoba, Spisovatel, Původ a Tvůrčí období) z modelů FRBR, FRSAD či LRM jako např. Kolektivní agent, Dílo, Provedení apod. i tyto entity mohou být předmětem fikčního světa.

Grafické vyjádření:



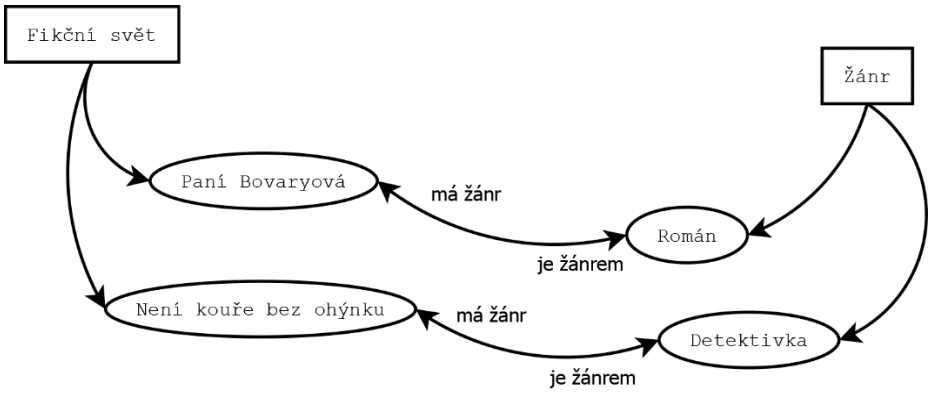
**Pro přehlednost označujeme textovým polem pouze část vztahů, každopádně platí to, co u ostatních obrázků, oboustranná šipka značí vztah přímý/inverzní. Opět u instancí tříd lze také přidat oboustrannou šipku, pro jednoduchost ponecháváme však pouze přímý vztah třída ‚má podtřídu', třída ‚má instanci'.*

Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**

Fikční svět	má umístění	je umístěním	Umístění	M:M
Definice: Vztah propojuje entitu Fikční svět s entitou časoprostorových aspektů fikčního světa.				
Rozsahová poznámka: Entita Umístění tvoří komplementární roli k entitám Místo a Časový rozsah, které jsou součástí modelu LRM a jsou orientovány aktualisticky. Podtřídy Umístění však pokrývají vnitřní čas a místo děje beletristického díla. Obdobu aktualistických entit Místo a Časový rozsah v našem modelu reprezentují entity Původ a Tvůrčí období. Tuto distinkci naznačujeme v příkladu níže.				
Grafické vyjádření: 				
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Fikční svět	má žánr	je žánrem	Žánr	M:M
Definice: Vztah ‚má žánr' připojuje k fikčnímu světu žánr (tematicky orientované pojetí žánrovosti).				
Rozsahová poznámka: Snahou knihovníka by mělo být, pokud možno, identifikovat jednu instanci entity Žánr k jedné instanci entity Fikční svět. Je ale možné přiřadit více žánrů k jednomu fikčnímu světu a naopak jeden žánr může				

být součástí vícero světů. Tam, kde nelze určit jeden, dva či tři žánry apod., přistupujeme k připsání obecnější instance, např. román, povídka, bez žánrového omezení.

Grafické vyjádření:

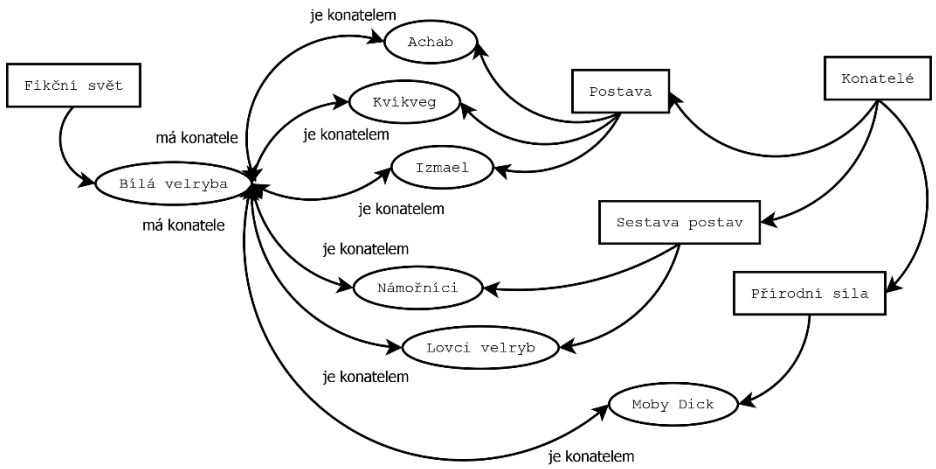


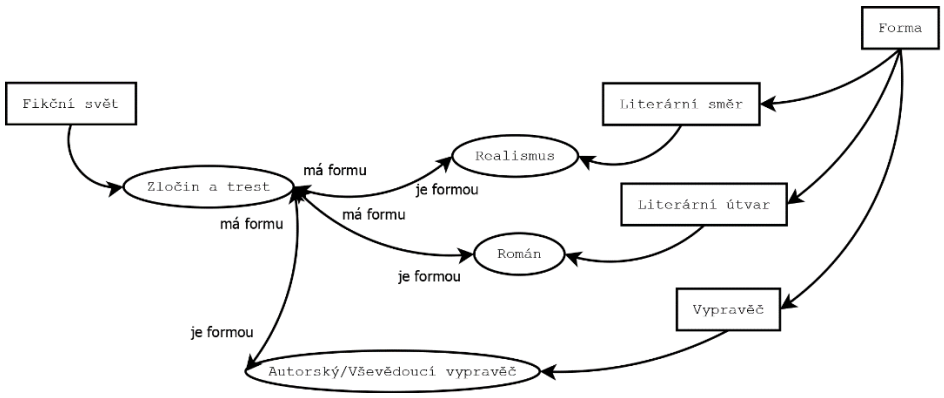
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Fikční svět	má konatele	je konatelem	Konatelé	M:M

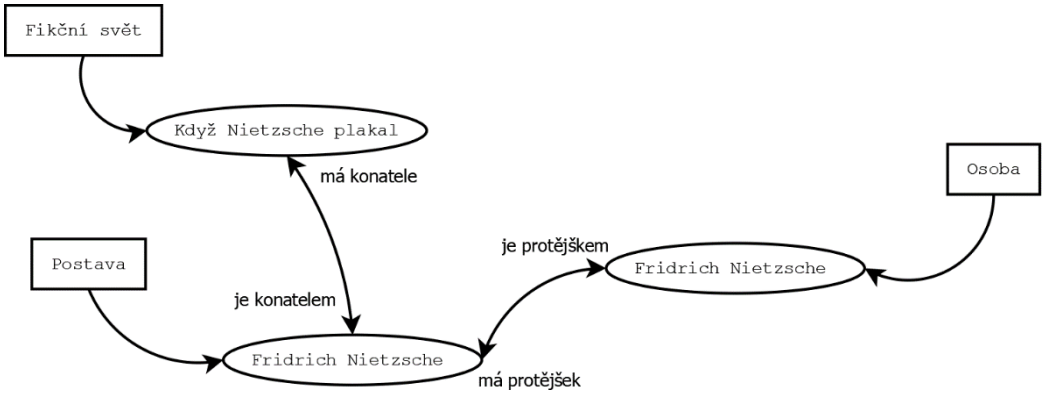
Definice: Tento vztah přiřazuje konatele k danému fikčnímu světu. Konatelem je buď postava, přírodní síla či sestava postav.

Rozsahová poznámka: Konatel může být součástí vícero fikčních světů (viz Robinson Crusoe ve fikčním světě díla Ďabiel DeFoe a v původním světě díla Robinson Crusoe) a fikční svět může mít více konatelů.

Grafické vyjádření:

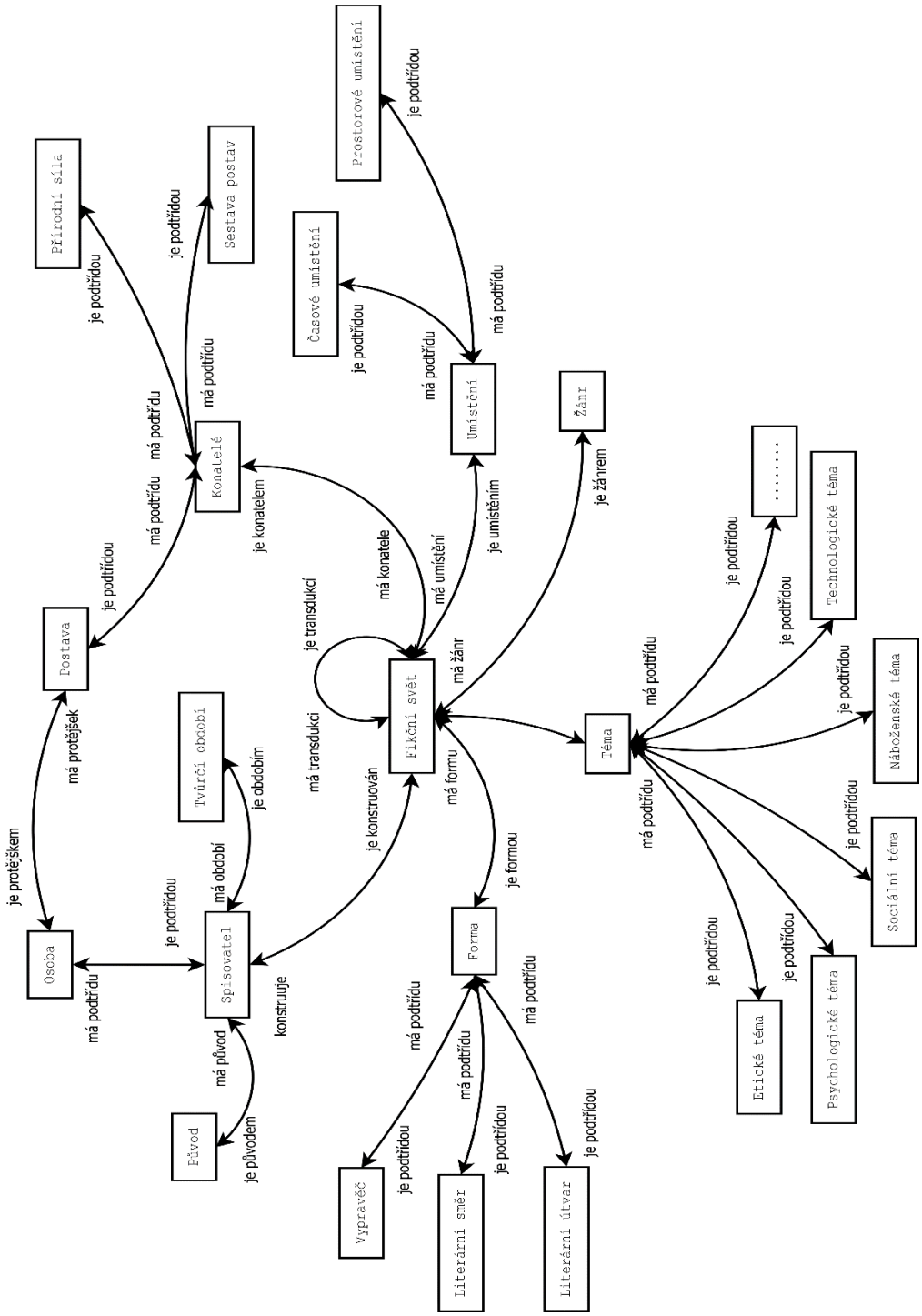


Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Fikční svět	má formu	je formou	Forma	M:M
Definice: Vztah ‚má formu' určuje intensionální strukturaci fikčního světa.				
Rozsahová poznámka: Supertřída Forma se dělí na podtřídu Literární směr, Literární útvar a Vypravěč. Fikční svět má proto vícero forem, přičemž platí, že vždy vybíráme jednu instanci z každé podtřídy.				
Grafické vyjádření: 				
Doména	**Název vztahu**	**Inverzní název**	**Rozsah**	**Kardinalita**
Postava	má protějšek	je protějškem	Osoba	M:1

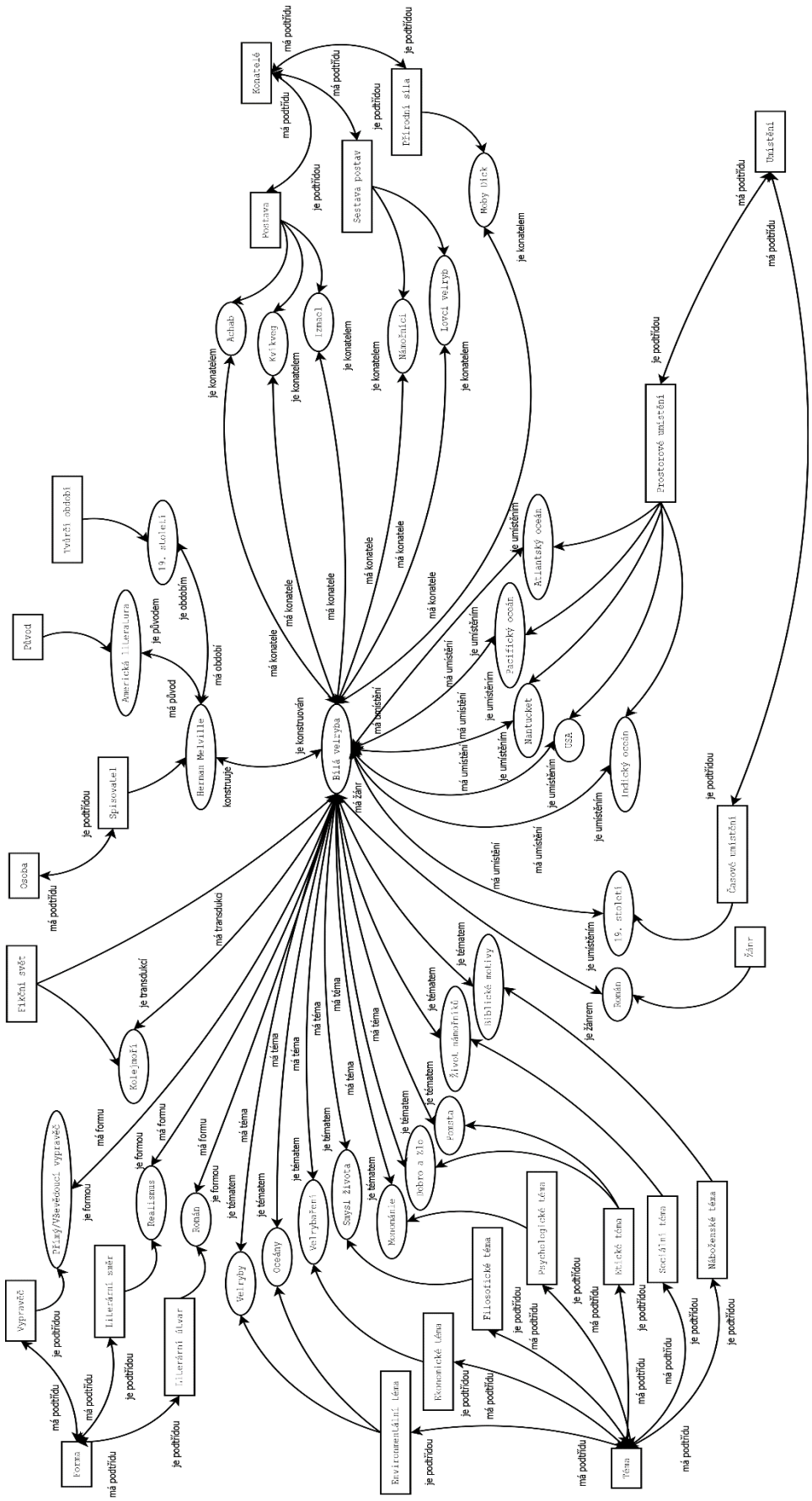
Definice: Vztah ‚má protějšek' zachycuje výstupy reálných existujících či historických osob v beletrii.
Rozsahová poznámka: Reálné či historické osobnosti také mohou být tématem fikčního světa, ale vystupují-li přímo v ději, pak s nimi nakládáme jako s fiktivními postavami a jejich reálné protějšky zaznamenáme skrze tento vztah ‚má protějšek'.
Grafické vyjádření: 

8.4 Shrnutí výsledků modelování

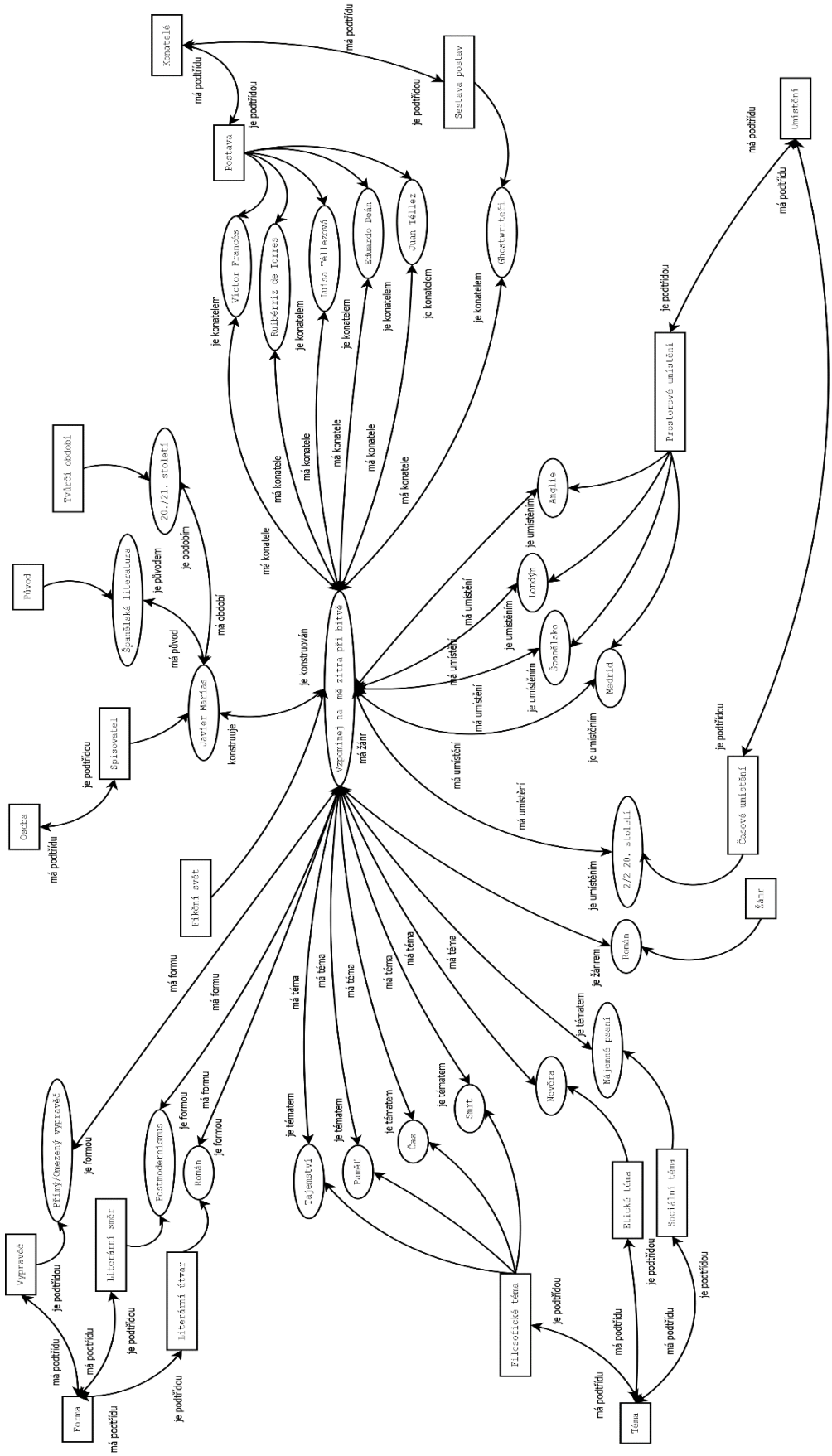
Na závěr kapitoly shrneme, které entity a vztahy náš model obsahuje, uvedeme příklad vyplnění modelu instancemi a dáme naše entity do kontextu formule PMEST.



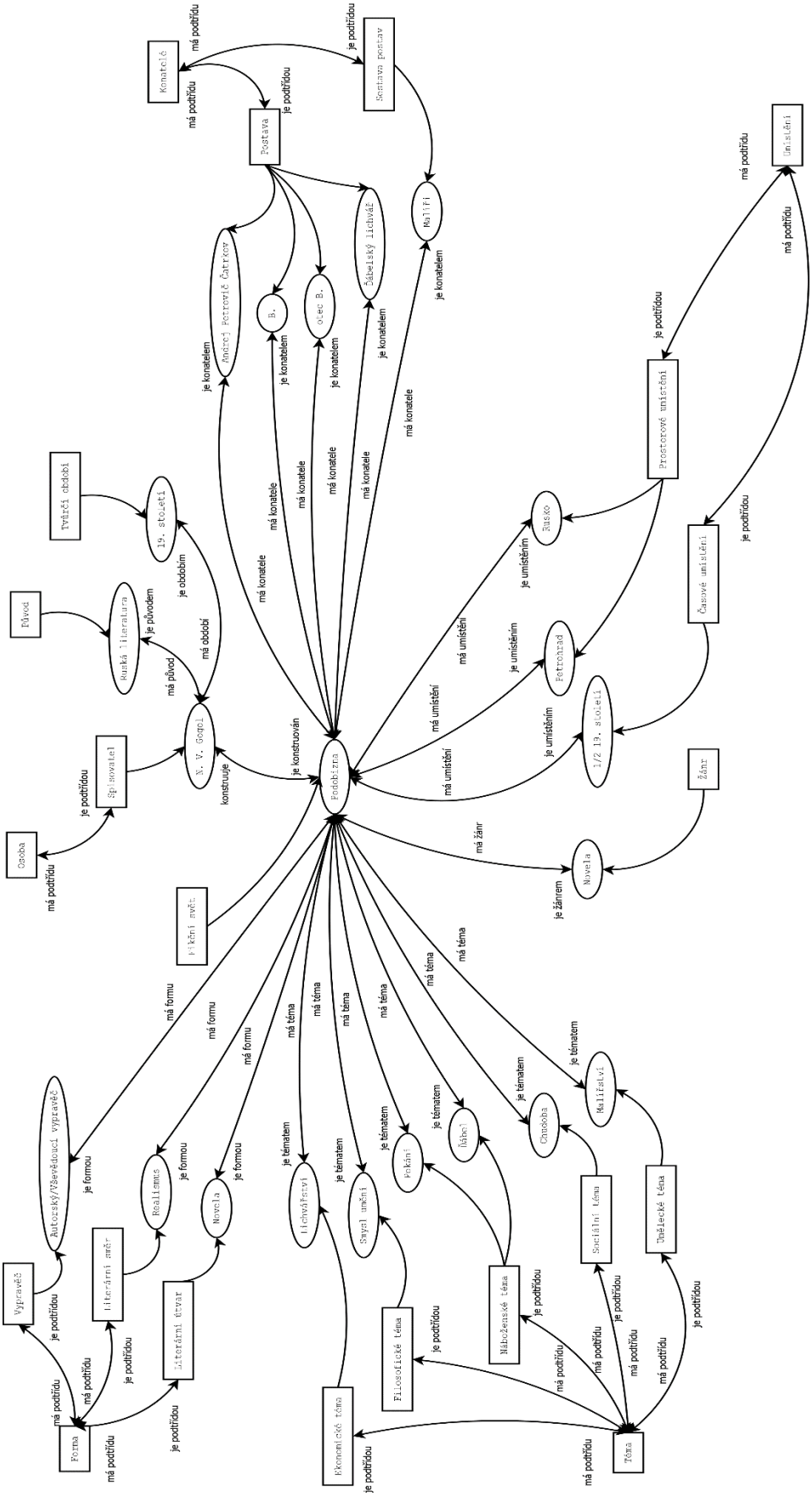
Obrázek 38 – konceptuální model beletrie



Obrázek 39 – model románu Bílá velryba (Melville, 1975)



Obrázek 40 – model románu Vzpomínej na mě zítra při bitvě (Marías, 1999)



Obrázek 41 – model novely Podobizna (Gogol, 1972)

Na začátku této kapitoly jsme zmínili Walkerovu (Walker, 1958, cit. in: Beghtol, 1990) upravenou fasetovou formuli PMEST, proto bychom rádi na konec této praktické části uvedli též naši obdobu této formule, tedy kam která naše faseta v rámci PMEST formule patří.

P = Spisovatel

M_{PMEST} = Fikční svět

P = Forma (Literární směr, Literární útvar, Vypravěč)

M = Téma, Žánr

E = Konatelé (Postava, Sestava postav, Přírodní síla)

S = Prostorové umístění

T = Časové umístění

(ST) = Původ a Tvůrčí období

Pracujeme tedy také s vnitřní formulí, která zahrnuje entity typu aboutness, zatímco entity typu kontext jsou fasety vnější formule. Entita Fikční svět je typu fikční svět a je vstupní entitou do vnitřní formule. Faseta Osoba (Spisovatel) tvoří onu Látku (Fikční svět) a tvoří ji v určitém literárním areálu a období (Původ a Tvůrčí období). Fasetu Energie máme pouze v rámci vnitřní formule. Vnitřní formule se skládá z Osoby (Formy), tedy promítnutí uměleckého stylu autora do fikčního světa (pomocí entit Vypravěče, Literárního směru a útvaru), z Látky (tedy Tématu a Žánru, které jsou zpracovávány), Energie (hybatelem děje jsou Konatelé, a tak fungují jako zdroj energie, který nějakým způsobem nakládá s tématy fikčního světa), Místa (Prostorové umístění děje fikčního světa) a Času (opět faseta diferencující čas spisovatele a čas příběhu, který spisovatel píše).

9 Diskuze

Jestliže si někdo myslí, že něco už plně poznal, ten ještě nepoznal tak, jak je třeba.
(1.List Korintským, 8:2)

V následujícím textu se budeme snažit o diskuzi nad získanými výsledky našeho modelování. Prvně však zopakujme, jak zněla naše výzkumná otázka:
Je možné reprezentovat v informačních systémech (katalozích knihoven) beletrii podobnou hloubkou analytického zpracování jako je tomu u literatury věcné?

Myslíme, že model, který jsme představili výše (viz Obrázek 38 – konceptuální model beletrie), je dokladem toho, že lze beletrii podrobněji věcně zpracovávat, tj. určovat její aboutness. V dalším textu si však představíme konkrétní svízele, které mohou při aplikování tohoto modelu nastávat. Cílem je uvést trhliny modelu, jež by bylo vhodné v budoucích výzkumech zacelit.

9.1 Limity výzkumu a modelu

V prvé řadě je potřeba zdůraznit, že námi navržený model je vhodný a určený pouze pro vyprávěcí (tj. epickou) uměleckou literaturu. Tuto narativní část umělecké literatury také chápeme jako beletrii. Náš model tedy reprezentuje možné entity v rámci beletrie a jeho současné uplatnění při popisu dramatu či poezie je jen částečné. Především se lze domnívat, že by bylo třeba upravovat entity supertřídy Forma, kde např. entita Vypravěč není vhodná ani pro drama, ani pro poezii.

Další nevýhodu našeho modelu můžeme spatřovat v jeho prozatím chybějící empirické zkušenosti. Proti tomuto argumentu však lze namítat, že náš model, ač je silně ovlivněn racionalistickým východiskem demonstrujícím se ať již v podobě využití fasetového přístupu či poznatků literární teorie fikčních světů, je na straně druhé inspirován již existujícími a empiricky otestovanými zahraničními řešeními (viz Průvodce, Kaunokki, AMP atd.). Navíc, jak kategorie PMEST, tak teorie fikčních světů mají i svá empirická opodstatnění, prvé v lidsky přirozeném kategorickém vnímání světa, druhé v literárním zdůvodnění, neboť

teorie fikčních světů vychází ze zkušenosti s literárními díly, která lze považovat za empirické zdroje. Náš tedy na první pohled racionalistický postup je ve skutečnosti zakořeněn stejnou měrou v empirických zjištěních, proto si dovolujeme znovu zdůraznit, že naši výchozí pozici kritického realismu jsme se, pokud možno, snažili udržet. Znalosti o objektech (fikčních světech) na jedné straně jsme vyvažovali poznatky z čtenářských výzkumů na straně druhé (poznatky o subjektech).

Otázkou také zůstává, zdali se náš model má vztahovat na jednotlivé povídky či na sbírku povídek jako na celek. V současné chvíli myslíme, že je vhodné uvažovat o popisu jednotlivých povídek, každou tedy podrobovat analýze zvlášť, v takovém případě je však potřeba mít pro každou povídku vlastní katalogizační záznam. V druhém případě lze sbírku povídek považovat za ucelený fikční svět, zvlášť pokud jsou povídky od stejného autora a na podobný námět, a tak ji popisovat jako celek. Případně lze volit kompromis a popisovat jak sbírku jako celek, tak i jednotlivé povídky. Tím se také dostáváme k otázce propojení našeho modelu na již dané knihovnické ontologie. Již jsme dříve zmínili, že propojení může nastat na úrovni entity Dílo a entity Fikční svět. V případě navazujících děl se poté jedná pořád o jeden fikční svět (viz série o Harrym Potterovi), který se jen mírně liší např. dle toho, které postavy, v jakých dílech vystupují. Naopak u postmoderních přepisů se jedná již o transdukci fikčního světa a vzniká autonomní dílo s autonomním fikčním světem.

Model v takové podobě, v jaké je prezentován v této práci, je otevřen dalším diskuzím a úpravám. Uvědomujeme si, že výčet entit, počet a typ jejich atributů a vztahů je v této chvíli pouze částečně propracovaný. Naším cílem totiž bylo především poukázat na to, jaké entity v rámci fikčních textů můžeme identifikovat a zanášet do katalogizačních záznamů. Šlo nám tedy o vymezení pojmového pole, nad kterým se bude dále rozvíjet diskuze o lepší katalogizaci fikční literatury v českých knihovnách.

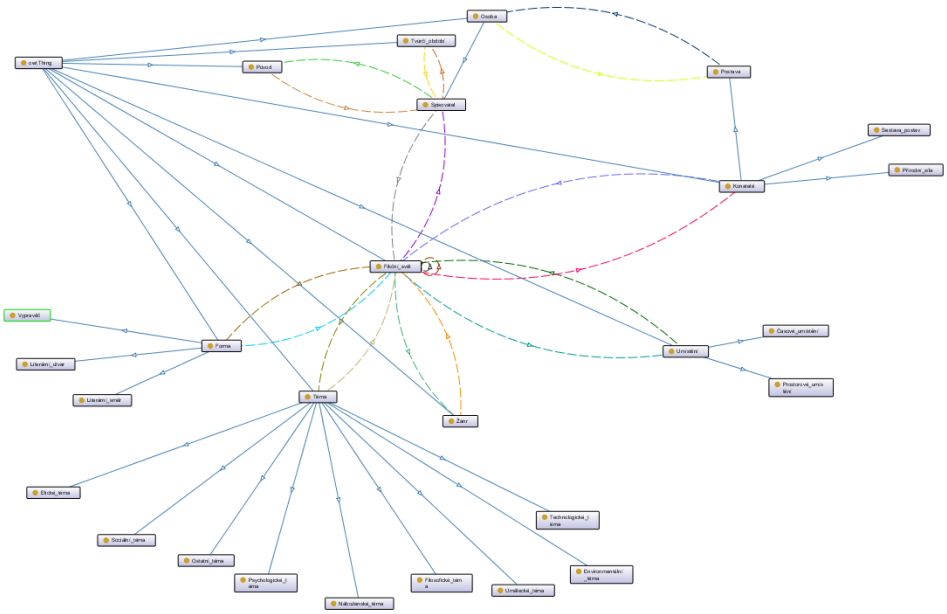
Další palčivou otázkou může být analytická (a ve výsledku tedy časová) náročnost popisu beletrie na takové úrovni, kterou náš model vyžaduje. Následující otázka, která vyvstává v souvislosti s aplikací modelu je, kolik postav,

témat či různých umístění fikčního světa skutečně zanášet do záznamů tak, aby aplikace modelu nebyla až příliš časově náročná.

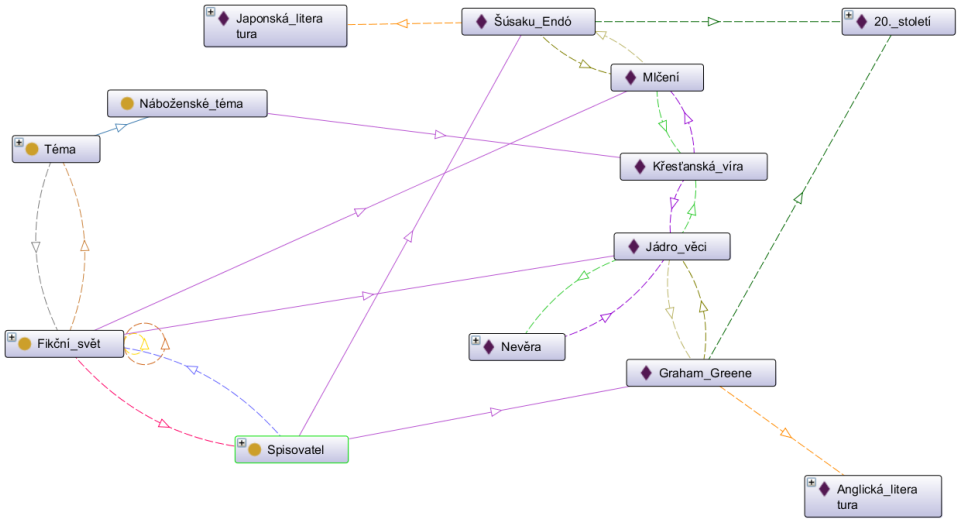
Myslíme, že na tyto a další otázky lze odpovědět v rámci budoucích výzkumů, které budou náš model brát jako základ, budou ho upravovat a podrobovat empirickému testování.

9.2 Aplikace modelu

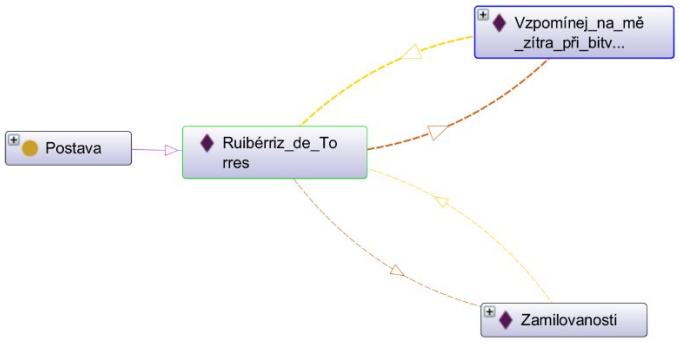
Model může sloužit jako základ pro budování fasetově orientovaného tezauru pro popis beletristické literatury. Podobně lze uvažovat i o budování ontologie fikční literatury. Ukázkou zkušebního nasazení modelu do prostředí ontologického jazyka OWL mohou být exportované vizualizace z programu Protége níže:



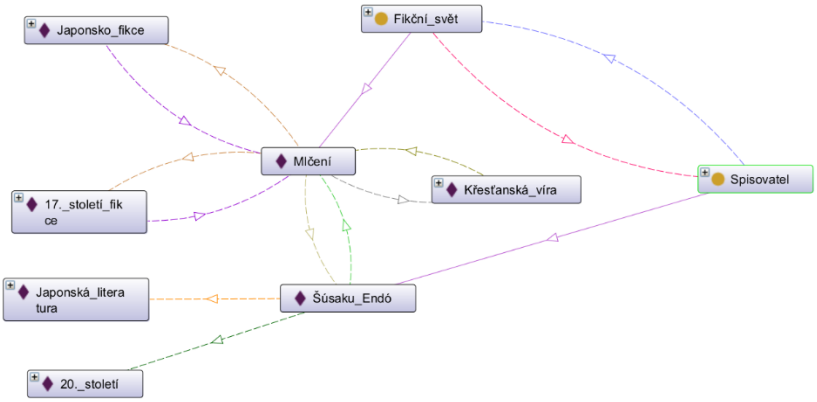
Obrázek 42 – vizualizace v nástroji OntoGraf (plugin softwaru Protégé); fasety modelu



Obrázek 43 – vizualizace v nástroji OntoGraf; společné téma dvou fikčních světů



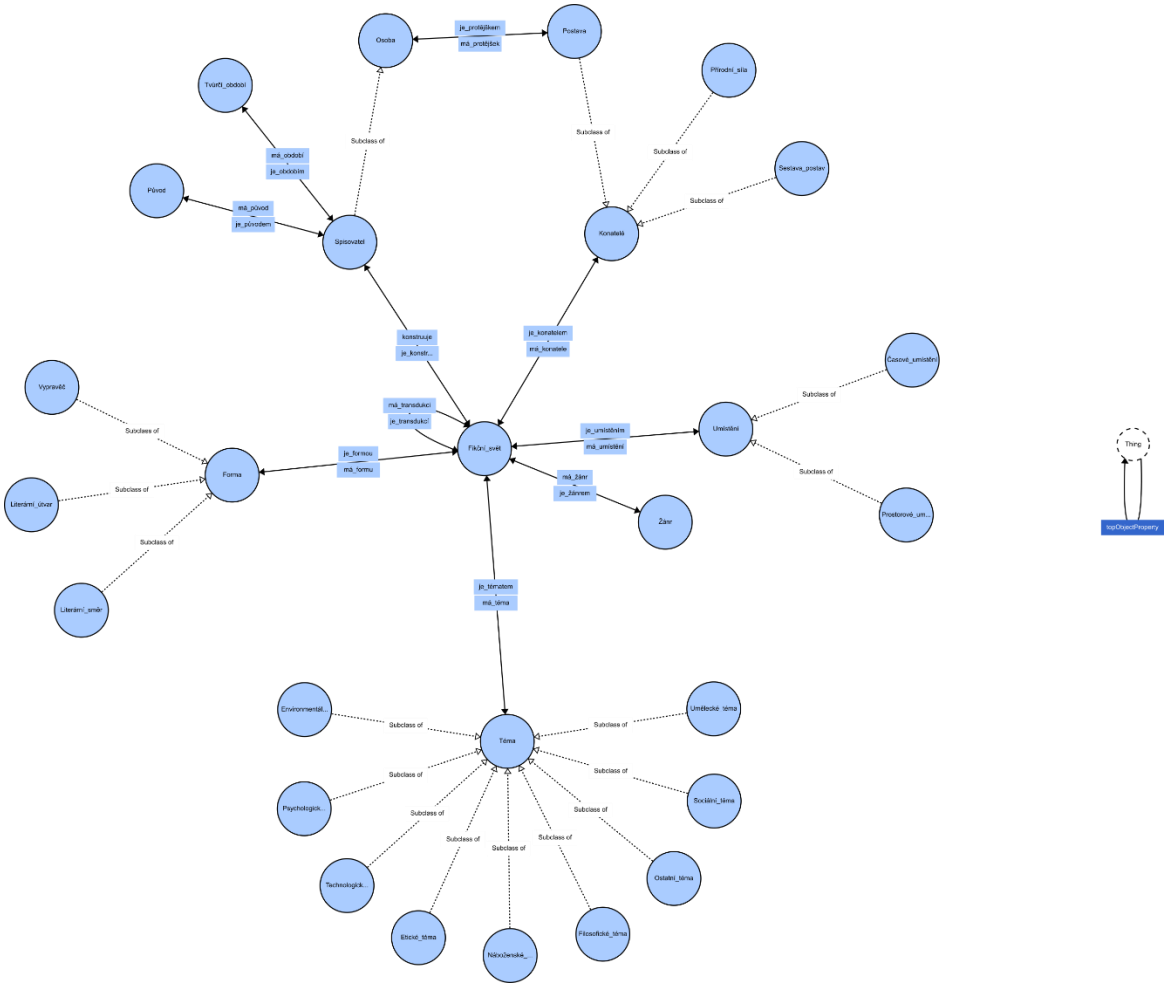
Obrázek 44 – vizualizace v nástroji OntoGraf; postava součástí dvou fikčních světů



Obrázek 45 – vizualizace v nástroji OntoGraf; fikce napsaná ve 20. století, která pojednává o 17. století

Vizualizace bohužel neumožňují popisky vztahů v exportu grafu, každopádně pro jednotlivé hrany platí, že vždy dvě hrany spojující entity reprezentují jednu hranu s oboustrannou šipkou z našeho ER modelu (přímý a inverzní vztah). Světle modrá jednostranná šipka reprezentuje stavy hierarchické (každá entita je podtřídou základní ontologické entity owl:Thing). Fialové jednostranné šipky spojují entity s jejich instancemi (uzly s kosočtvercem).

Jinou vizualizaci naší ontologie může nabídnout webové služba OWLGrEd (webové zobrazení je dostupné z tohoto linku). Export z webové služby pro vizualizaci ontologií WebOWL přikládáme níže:



Obrázek 46 – export ontologie beletrie ze služby WebOWL

I když je náš model vybudován v rámci domény organizace znalostí především s ohledem na profesionální katalogizaci beletrie, myslíme, že po dostatečném osvětlení uživatelům stran entit, které mají být popisovány, a jejich užití ve výsledku nebrání tomu, aby mohl být model užit i jako základ pro sociální tagování (tj. folksonomické systémy organizace znalostí).

Další užití modelu spatřujeme v jeho potencionálním přínosu pro teorii informačního chování čtenářů fikce. Identifikované entity mohou sloužit při výzkumech toho, jaké složky čtenáři fikce v rámci fikčních světů vnímají, jaké informace si z nich odnášejí a jakým způsobem ony informace získávají. Zde můžeme také zopakovat dva koncepty, které jsme v rámci informační vědy identifikovali jako potencionálně zajímavé pro další výzkumy, a to koncept setkávání s informacemi a koncept kognitivní autority.

Obecně lze uvažovat v rámci našeho modelu o sblížení informační vědy a vědy literární. Nakonec i náš vlastní výzkum lze považovat za výzkum interdisciplinární, v jehož rámci jsme pracovali jak s teoriemi knihovnickými a informačně vědnými (tak např. Ranganathanovy kategorie PMEST, setkávání s informacemi, výzkumy čtenářství …), tak s teoriemi literární vědy potažmo estetiky (teorie fikčních světů, estetické studie Mukařovského, …).

Proto se například na základě našeho modelu můžeme oprávněně ptát, jakou roli v přenosu informací v rámci procesu čtení má vypravěč, a na základě informačně vědních konceptů propojovat znalosti o informacích, misinformacích a dezinformací se znalostmi o autentifikační funkci vypravěče. Můžeme se poté setkat s takovou otázkou, zdali je nedůvěryhodný vypravěč šiřitelem misinformací nebo dezinformací.

9.3 Další výzkum

Z již výše řečeného považujeme za důležité zdůraznit možnost dalšího propracování našeho modelu, jehož entity by měly být postoupeny navazujícímu bádání jak v rovině teoretické, tak i praktické. Například je třeba vysvětlit mezisvětovou identitu postav, tj. zdali je postava využita v jiném fikčním světa jiným spisovatelem pořád a téže tou jednou stejnou postavou či nikoliv apod. Model lze uplatnit při návrhu nových systémů organizace beletristické literatury, stejně tak ho lze po určitém počtu úprav aplikovat i na další oblasti umělecké literatury (poezii či drama). Výzkumy v oblasti informačního chování čtenářů fikce mohou též náš model využít např. při zkoumání toho, jaké typy informací čtenáři fikce při svém čtení získávají. Informačně vědní pohled na informace a proces čtení poté může být dobrou alternativou k tradičním čtenářským výzkumům.

Snažili jsme se o nalezení cesty ke kritické mimési a o sblížení této formy mimése (reprezentované prací Aristotelovou) s teorií fikčních světů Lubomíra Doležala. Opustit mimetické chápání literatury (a nastolit tak absolutní autonomii fikčního světa vůči realitě) by bylo stejnou chybou, jako se stát naivními mimetickými čtenáři, kteří naopak upírají určitou míru autonomie fikčním entitám. Doležalova teorie fikčních světů však toto naštěstí nečiní, i když se k mimetickému čtení Doležal sám dosti kriticky vyjadřuje, sami jsme identifikovali dost styčných bodů, které pojetí literatury jako mimésis a zároveň jako fikčního světa, nutně nevylučují.

Otázka, je-li beletrie informačním zdrojem, či ne, je otázkou bytostně informačně vědní, proto i přes naše dosavadní kladné závěry doporučujeme další bádání i v této problematice.

Závěrem můžeme dodat, že naší snahou bylo alespoň částečně seznámit čtenáře se současným stavem organizace beletrie v knihovnách, a to jak v zahraničí, tak na domácím poli. Věříme, že další výzkumy, které budou na naši práci navazovat, dokážou náš model převést do praxe a že v budoucnu budeme svědky konkurence schopného vyhledávání beletrie v českých knihovnách.

10 Závěr

Nadto pak zbývá, synu můj, říci: Přijmi poučení! Spisování mnoha knih nebere konce a mnohé hloubání unaví tělo.

(Kazatel, 12:12)

Na závěr bychom rádi shrnuli, co bylo předmětem naší práce, a jak jsme si vzhledem k položeným otázkám vedli. Název naší práce lze rozdělit na dvě části: Informační hodnota beletrie a Konceptuální model pro popis beletrie v informačních systémech. První část názvu byla předmětem teoretického oddílu naší práce.

Začali jsme tím, že jsme se přihlásili k filosofické pozici kritického realismu a přijali definici informace Jiřího Stodoly. Následně jsme se věnovali definování umělecké literatury a beletrie. Využili jsme práce českých strukturalistů a koncepce fikční reference. Fikční referenci jsme poté dále rozpracovali v kapitole věnující se teorii fikčních světů. Ačkoli teorie fikčních světů, alespoň v takové podobě, v jaké ji buduje Lubomír Doležal, a priori odmítá mimetickou funkci literatury, dokázali jsme toto stanovisko zproblematizovat, protože to, co Doležal odmítá, je mimése naivní, zatímco mimése kritická, tak jsme označili mimési Aristotelu, může být v rámci teorie fikčních světů pořád zvažována. Fikční referenci jsme tedy dokázali propojit s referencí aktuální, a tím pádem poukázali k tomu, že i fikce je o realitě, i když při čtení fikce k ní přistupujeme skrze referenci k fikčním věcem. Z oblasti informační vědy jsme vybrali dva koncepty, které vzhledem k pojetí beletrie jako informačního zdroje, lze zvažovat. Prvním je fenomén zvaný setkávání s informacemi, druhým pojem kognitivní autority. Naši teoretickou část jsme ukončili obhajobou našeho cíle, totiž potřeby konceptuálního modelu pro popis beletrie. Poukázali jsme na závazek knihovníků k Ranganathanovým Pěti zákonům a současným knihovnickým strategiím. Také jsme představili zahraniční praxi popisu beletrie, čímž jsme ukázali, že analytičtější popis beletrie je nejen možný, ale též prospěný pro uživatele knihovních katalogů.

V praktické části práce jsme použili metody pojmového modelování, přičemž náš model vycházel z analýzy faset zahraničních KOS a z poznatků, které nám nabídla Doležalova teorie fikčních světů. Výsledný model lze označit za ontologický model fikčních světů zaměřený na beletristickou literaturu. Jelikož model má obecnou povahu, lze ho použít v širším spektru aplikací. Myslíme, že by bylo vhodné uvažovat minimálně o tezauru pro fikční literaturu, případně zvolit cestu webové ontologie. Jinou aplikací modelu může být jeho užití při výzkumu informačního chování čtenářů fikce. Co jsme však chtěli modelem především dokázat, je vytyčit pojmové pole popisu aboutness fikční literatury, nad kterým může knihovnická obec dále diskutovat. Cílem bylo poukázat na potřebu bohatších metadat fikčních textů v knihovních systémech. Metadata jsou základem dalších knihovnických služeb, budeme-li mít dostatek metadat, můžeme nabízet nové služby, které budou konkurence schopné v době digitální emancipace.

Naší vizí do budoucnosti je vznik specializovaného vyhledávače beletrie, který vrátí čtenáře do knihovních katalogů, protože ty budou tím prvním místem, kam se čtenáři vydají vyhledat nový čtenářský zážitek. Bez metadat však takový vyhledávač jenom stěží může vzniknout. Naše práce nabízí pouze základní stavební kameny, co a jestli vůbec něco se na nich postaví, je otázkou.

Zdroje

Seznam odborné literatury

AAGAARD, Harriet a Elisabet VIKTORSSON, 2014. Subject Headings for Fiction in Sweden: A Cooperative Development. *Cataloging* [online]. **52**(1), 62-68 [cit. 2019-12-23]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01639374.2013.855603

ADKINS, Denice a Jenny E. BOSSALLER, 2007. Fiction access points across computer-mediated book information sources: A comparison of online bookstores, reader advisory databases, and public library catalogs. *Library & Information Science Research* [online]. **29**(3), 354-368 [cit. 2020-01-16]. ISSN 07408188. Dostupné z: https://doi.org/10.1016/j.lisr.2007.03.004

AIKAWA, Hiroko et al, 2000. *Guidelines on subject access to individual works of fiction, drama, etc*. 2. ed. Chicago: American Library Association. ISBN 0-8389-3503-6.

ALMEIDA, de Patrícia, SIMOES, Maria de Graca a Daneil MARTÍNEZ-ÁVILA, 2017. The contribution of Ranganathan's facets to the determination of aboutness in novels. In: SLAVIC, Aida a Claudio GNOLI, eds. *Faceted Classification Today Theory, Technology and End Users Proceedings of the International UDC Seminar 14-15 September 2017 London, United Kingdom Organized by UDC Consortium, The Hague* [online]. Ergon Verlag, 93-107 [cit. 2020-11-03]. Dostupné z: https://moam.info/faceted-classification-today_5b8f5b98097c4737088b45cb.html

ARISTOTELÉS a VRŤÁTKO, Jaroslav, 1824. *Aristotela Katégorie* [online]. V Praze: Matice Česká. s. [I] [cit. 2020-11-13]. Dostupné také z: https://ndk.cz/uuid/uuid:b45164a0-75f1-11e6-bd20-5ef3fc9ae867

ARISTOTELÉS, 1962. *Poetika*. Překlad Julie Nováková a Květoslava Komárková. 5. vyd., (v Orbisu 1.). Praha: Orbis. 96 s. Knihovna divadelní tvorby.

ARISTOTELÉS, 1927. František JOKLÍK a František KREJČÍ. *Aristotelova Metafysika* [online]. Praha: Česká akademie věd a umění [cit. 2020-11-13]. Dostupné také z: https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:c6c79f27-77be-4135-8232-e8cccb8a9641

ARISTOTELÉS, 1914. *O duši* [online]. Praha: A. Wiesner. s. [Ia] [ci. 2020-11-27]. Dostupné z: https://ndk.cz/uuid/uuid:e1611a33-2386-445f-96e9-78572e50da06

AUERBACH, Erich, 1998. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0738-3.

BAKER, Sharon l. a Gay W. SHEPHERD, 1987. Fiction classification schemes: the principles behind them and their success. *RQ* [online]. **27**, 245-251 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00337072. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/25828049

BAKER, Sharon, 1988. Will fiction classification schemes increase use? *RQ* [online]. **27**, 366-376 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00337072. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/25828092

BATES, Marcia J., 2010. Information. In: BATES, Marcia J., MAACK, Mary Niles Eds. *Encyclopedia of Library and Information Sciences, 3rd Ed.* New York: CRC Press, vol. 3, s. 2347-2360. ISBN 978-0849397127

BATESON, Gregory, 2018. *Ekologie mysli*. Překlad Pavel Černovský a Marek Kučera. Vydání první. Praha: Malvern. 507 stran. Božské lahvice. ISBN 978-80-7530-151-2.

BEGHTOL, Clare, 1989. Access to Fiction: A Problem in Classification Theory and Practice. Part I. *International Classification* [online]. **16**(3), 134-140 [cit. 2020-01-07]. ISSN 03400050. Dostupné z: https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0943-7444-1989-3-134/access-to-fiction-a-problem-in-classification-theory-and-practice-part-i-jahrgang-16-1989-heft-3

BEGHTOL, Clare, 1990. Access to Fiction: A Problem in Classification Theory and Practice. Part II. *International Classification* [online]. **17**(1), 21-26 [cit. 2020-01-07]. ISSN

03400050. Dostupné z: https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0943-7444-1990-1-21/access-to-fiction-a-problem-in-classification-theory-and-practice-pt-ii-jahrgang-17-1990-heft-1

BELL, K. Hazel, 1992. Should fiction be indexed? The indexability of text. *The Indexer* [online]. **18**(2), 83-86 [cit. 2020-11-03]. ISSN 0019-4131. Dostupné z: https://www.aidanbell.com/pdfs/fictbeind.pdf

BERRY, M. David, 2011. The Computational Turn: Thinking About The Digital Humanities. *Culture Machine* [online]. **12,** 1-22 [cit. 2020-01-22]. ISSN 1465-4121. Dostupné z: https://culturemachine.net/the-digital-humanities-beyond-computing/

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad: [bez deuterokanonických knih. 14. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2005, ©1985. 863, 287 s. ISBN 80-85810-40-9.

BIRDI, Briony a Nigel FORD, 2018. Towards a new sociological model of fiction reading. *Journal of the Association for Information Science* [online]. **69**(11), 1291-1303 [cit. 2019-12-12]. ISSN 23301635. Dostupné z: https://doi.org/10.1002/asi.24053

BRIET, Suzanne, 2006. *What Is Documentation.* Přeložil Ronald E. DAY, Laurent MARTINET a Hermina G. B. ANGHELESCU [online]. Scarecrow Press [cit. 2020-10-14]. ISBN 9780810851092. Dostupné z: https://ella.sice.indiana.edu/~roday/briet.htm

BUCKLAND, Michael Keeble, 1991. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science* [online]. **42**, 351-360 [cit. 2018-12-02]. ISSN 00028231. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=lls&AN=502744083&lang=cs&site=eds-live&scope=site

BULLOUGH, Edward. 'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology* [online]. 1912, **5**, 87-117 [cit. 2020-01-18]. ISSN 2044-

8295. Dostupné z: http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/bullough_psychicaldistance.pdf

CAPURRO, Rafael a Birger HJØRLAND, 2003. The concept of information. *Annual Review of Information Science* [online]. **37**(1), 343-411 [cit. 2018-12-02]. ISSN 00664200. Dostupné z: https://doi.org/10.1002/aris.1440370109

CAPURRO, Rafael, FLEISSNER, Peter a Wolfgang HOFKIRCHNER, 1997. Is a unified theory of information feasible? A trialogue. *World Futures: Journal of General Evolution* [online]. **49**(3-4), 213-234 [cit. 2018-12-02]. ISSN 1556-1844. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/02604027.1997.9972632

CARDAL, Roman, 2007. Zrod metafyziky podle Aristotela - Díl II. *Distance: Revue pro kritické myšlení* [online]. **11**(1) [cit. 2020-10-19]. ISSN 1212-7833. Dostupné z: http://www.distance.cz/idea-distance

CEJPEK, Jiří et al, 2002. *Dějiny knihoven a knihovnictví.* 2., dopl. vyd. V Praze: Karolinum. 247 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-246-0323-3.

CEJPEK, Jiří, 2005. *Informace, komunikace a myšlení: úvod do informační vědy.* 2., přeprac. vyd. Praha: Karolinum. ISBN 9788024610375.

CLAYTON, W. Edward, 2020. Aesop's Fables. *Internet Encyclopedia of Philosophy* [online]. [cit. 2020-12-14]. ISSN 2161-0002. Dostupné z: https://iep.utm.edu/aesop/

COOLS, Arthur, 2019. Reading for Opacity and the Cognitive Value of Literary Fiction. *Aesthetic Investigations* [online]. **3**(1), 130-145 [cit. 2020-11-03]. ISSN 2352-2704. Dostupné z: https://doi.org/10.5281/zenodo.4067771

COLATRELLA, Carol, 1999. Science Fiction in the Information Age. American Literary History [online]. 11(3), 554-565 [cit. 2020-03-17]. ISSN 08967148. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/490134

ČERNÝ, David, 2001. Korespondenční teorie pravdy. *Distance: Revue pro kritické myšlení* [online]. **5**(1) [cit. 2020-10-14]. ISSN 1212-7833. Dostupné z: http://www.distance.cz/rocnik-2001/1-cislo-5/korespondencni-teorie-pravdy

DEZELAR-TIEDMAN, Christine, 1996. Subject Access to Fiction: An Application of the Guidelines. *Library Resources and Technical Services* [online]. **40**(3), 203-210 [cit. 2019-12-23]. ISSN 00242527. Dostupné z: https://doi.org/10.5860/lrts.40n3.203

DOLEŽAL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.

DOTY, Philip a Ramona BROUSSARD, 2017. Fiction as informative and its implications for information science theory. *Proceedings of the Association for Information Science* [online]. **54**(1), 61-70 [cit. 2019-12-12]. ISSN 23739231. Dostupné z: https://doi.org/10.1002/pra2.2017.14505401008

DOWN, Nancy, 1995. Subject access to individual works of fiction: participating in the OCLC/LC Fiction Project. *Cataloging & Classification Quarterly* [online]. **20**(2), 61-69 [cit. 2020-11-04]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1300/J104v20n02_05

DILEVKO, Juris a Rachel BARTON, 2014. Teaching the Ethics of Scientific Research Through Novels. *Journal of Information Ethics* [online]. **23**(1), 65-82 [cit. 2020-01-09]. ISSN 10619321. Dostupné z: https://doi.org/10.3172/JIE.23.1.65

DROBÍKOVÁ, Barbora, 2010. Konceptuální modely v katalogizační teorii. *Knihovna* [online]. **21**(2) 5-20 [cit. 2020-11-03]. ISSN 1801-3252. Dostupný z: http://knihovna.nkp.cz/knihovna102/10205.htm

DROBÍKOVÁ, Barbora, Radka ŘÍMANOVÁ, Jiří SOUČEK a Martin SOUČEK, 2018. *Teoretická východiska informační vědy: využití konceptuálního modelování v informační vědě*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-3716-7.

DUNCAN, Dennis, 2014. 'As if we were reading a good novel': fiction and the index from Richardson to Ballard. *Indexer* [online]. **32**(1), 2-11 [cit. 2020-01-09]. ISSN 00194131. Dostupné z: https://doi.org/10.3828/indexer.2014.2

ECO, Umberto, 1994. *The Limits of Interpretation* [online]. Bloomington: Indiana University Press. 4. Small Worlds, s. 64-82. [cit. 2020-11-05] ISBN 9780253208699. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=e000xww&AN=23167&lang=cs&site=eds-live&scope=site

ECO, Umberto, 1997. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě.* Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia. 196 s. Velká řada; sv. 38. ISBN 80-7198-248-2.

ECO, Umberto, 2013. Some remarks on a new realism. *XXIII World Congress of Philosophy. Philosophy as Inquiry and Way of Life.* [online]. Atény: Greek Philosophical Society, 4. – 10. sprna 2013 [cit. 2020-10-14]. Dostupné z: https://nuovorealismo.files.wordpress.com/2012/12/eco_wcp.pdf

EKVALL, Inga-lill a Sibyl LARSSON, 1997. EDVIN - a search system for fiction based on the experience. *Information Services & Use* [online]. **17**(2/3), 81-84 [cit. 2021-01-26]. ISSN 01675265. Dostupné z: https://doi.org/10.3233/ISU-1997-172-302

FLORIDI, Luciano, 2015. Semantic Conceptions of Information. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. [cit. 2020-10-09]. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/information-semantic/

FOŘT, Bohumil, 2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-165-8.

FOŘT, Bohumil, 2008. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy* [online]. Brno: Masarykova univerzita, vyd. 1., s. 119-127 [cit. 2020-11-05]. ISBN 9788021046948. Dostupné z: http://hdl.handle.net/11222.digilib/123773

FRANAR, 2009. Functional Requirements for Authority Data: A Conceptual Model. *Ifla.org* [online]. IFLA [cit. 2020-02-02]. Dostupné z: https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frad/frad_2013.pdf

FRSAR, 2010. Functional Requirements for Subject Authority Data (FRSAD) A Conceptual Model. *Ifla.org* [online]. IFLA [cit. 2020-02-02]. Dostupné z: https://www.ifla.org/files/assets/classification-and-indexing/functional-requirements-for-subject-authority-data/frsad-final-report.pdf

FURNER, Jonathan, 2004. Information Studies Without Information. *Library Trends* [online]. **52**(3), 427-446 [cit. 2020-10-18]. ISSN 00242594. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=a9h&AN=12885260&lang=cs&site=eds-live&scope=site

GARSON, James, 2018. Modal Logic. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford University: Center for the Study of Language and Information [cit. 2020-11-23]. ISSN 1095-5054. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/logic-modal/#PosWorSem

GENETTE, Gérard, 1990a. The Pragmatic Status of Narrative Fiction. *Style* [online]. **24**(1), 59-72 [cit. 2020-11-04]. ISSN 00394238. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/42945829

GENETTE, Gérard, BEN-ARI, Nitsa a Brian MCHALE, 1990b. Fictional Narrative, Factual Narrative. *Poetics Today* [online]. **11**(4), 755-774 [cit. 2020-11-04]. ISSN 03335372. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/1773076

GRAHAM, Gordon, 2000. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal. Studium. ISBN 80-85947-53-6.

GRUBER, Tom, 2008. Ontology. In: LIU Ling a M. Tamer ÖZSU (eds.). *Encyclopedia of Database Systems* [online]. Springer-Verlag [cit. 2021-02-12]. ISBN 978-0-387-39940-9. Dostupné z: https://tomgruber.org/writing/ontology-in-encyclopedia-of-dbs.pdf

GVOŽDIAK, Vít, 2014. *Základy sémiotiky 1*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 105 stran. Qfwfq; 9. svazek. ISBN 978-80-244-4294-5.

HALLIWELL, Stephen, 2012. Aristotelian mimesis between theory and practice. In: S. ISOMAA & al., eds. *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation* [online]. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 3-24. [cit. 2020-11-05]. Dostupný z: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/51448647/Helsinki_keynote_PUBLISHED.pdf?1484950835=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DAristotelian_Mimesis_Between_Theory_and.pdf&Expires=1604596671&Signature=VluH7y6e8a61gz6jIktPVn4Dx55JeqPHvPg0Pi0a68gQEDXuTayn8U56AHhwnYFAn6G03bHUirZawk4Nmraw95D2PTERSoihZ-CMo0l4I3SWNIVz5T3Y93bbd3CROapJABrFbrTs9JXOG6-m1DuNBoV-dPdYxYg9P0ER08OWAkLlbxsoZb4RLm~s5bdlQR66892PXX~XwlztcLnUYDcsLiOipF6yoi0EJ~URmk3P2ryPKU0litJXctNgyumYYi7BiJ7AmLyzgxOlmCf7bPG6V2eoK5qEjHE-Mj~yw0lHIXpUxH3L6Qa20hulWiJNTm8~an4pwbL8Lenos-3yt52-jA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

HAUPTMAN, Robert, 2018. Stretching the Truth. *Journal of Information Ethics* [online]. **27**(1), 14-16 [cit. 2020-01-09]. ISSN 10619321. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=130259974&lang=cs

HELLER, Erich, 1988. *The Importance of Nietzsche.* USA: University of Chicago Press, s. 199. ISBN 9780226326375.

HENIGE, David, 2008. The Alchemy of Turning Fiction into Truth. *Journal of Scholarly Publishing* [online]. **39**(4), 354-372 [cit. 2019-12-12]. ISSN 11989742. Dostupné z: https://doi.org/10.3138/jsp.39.4.354

HJØRLAND, Birger, 2001. Towards a Theory of Aboutness, Subject, Topicality, Theme, Domain, Field, Content...and Relevance. *Journal of the American Society for Information Science* [online]. **52**(9), 774-778 [cit. 2019-12-12]. ISSN 15322882. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asn&AN=4834771&lang=cs

HJØRLAND, Birger, 2008. What is Knowledge Organization (KO)? *Knowledge Organization* [online]. **35**(2/3), 86-101 [cit. 2020-10-09]. ISSN 09437444. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=edo&AN=34050592&lang=cs&site=eds-live&scope=site

HJØRLAND, Birger, 2013. Facet analysis: The logical approach to knowledge organization. *Information Processing and Management* [online]. **49**(2), 545-557 [cit. 2020-11-04]. ISSN 03064573. Dostupné z: https://doi.org/10.1016/j.ipm.2012.10.001

HJØRLAND, Birger, 2014, Information Science and Its Core Concepts: Levels of Disagreement. In: Fidelia LBEKWE-SANJUAN a Tom DOUSA. *Theories of Information, Communication and Knowledge: A Multidisciplinary Approach* [online] Dordrecht: Springer Science, Business Media B.V., 205-235 [cit. 2020-10-18]. ISBN 978-94-007-6973-1. Dostupné z: http://dx.doi.org/10.1007/978-94-007-6973-1_9

HOLLEY, Robert P, 2016. The Value of Fiction as Management Training. *Journal of Library Administration* [online]. **56**(3), 335-343 [cit. 2020-01-09]. ISSN 01930826. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01930826.2016.1146539

HRONEK, Petr, 2005. O možných světech, filozofii a logice. *Aluze* [online]. **9**(1), 142-154 [cit. 2020-11-03]. ISSN 1212-5547 Dostupné z: https://www1.osu.cz/~hromek/download/o.moznych.svetech.pdf

HYPÉN, Kaisa a Eetu MÄKELÄ, 2011. An ideal model for an information system for fiction and its application: Kirjasampo and Semantic Web. *Library Review* [online]. **60**(4), 279-292 [cit. 2020-01-07]. ISSN 00242535. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/00242531111127848

CHIPP, Herschel Browning, SELZ, Peter Howard a TAYLOR, Joshua Charles. *Theories of modern art: a source book by artists and critics.* Berkeley: University of California Press, 1968. xv, 664 stran.

IFLA, 2002. *Funkční požadavky na bibliografické záznamy: závěrečná zpráva* 1. vyd. Praha: Národní knihovna ČR. 117 s. ISBN 80-7050-400-5. Dostupné také z: http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr-cs.pdf

IFLA, 2018a. *Celosvětová vize: Shrnutí výsledků* [online]. IFLA [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: https://www.ifla.org/node/11905

IFLA, 2018b. Ifla's Bibliographic Conceptual Models. *Ifla.org* [online]. Last update: 6 April 2018 [cit. 2020-02-01]. Dostupné z: https://www.ifla.org/node/2016

IFLA, 2019a. *A Library Manifesto for Europe* [online]. IFLA [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: https://www.europe4libraries2019.eu/

IFLA, 2019b. *IFLA Strategy 2019-2024* [online]. [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: https://www.ifla.org/strategy

JEDLIČKOVÁ, Alice, 2005. S mimezí v batohu na výlet do různosvětů. *Česká Literatura* [online]. **53**(2), 203-225 [cit. 2020-11-04]. ISSN 00090468. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/42687034

KASCHINS, Elizabeth a Jane KEMP, 1988. Saint Jerome, the Patron Saint of Librarians. *Library Journal* [online]. **113**(14), 135-136 [cit. 2020-11-27]. ISSN 03630277. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=a9h&AN=6550598&lang=cs&site=eds-live&scope=site

KASTNEROVÁ, Martina, 2011. Fikce a skutečnost – je mimésis překonaný konstrukt? *Filosofie Dnes* [online]. **3**(2), 53-67 [cit. 2020-11-05]. ISSN 1804-0969. Dostupné z: https://doi.org/10.26806/fd.v3i2.70

KNIHOVNICKÝ INSTITUT, 2020. *Koncepce rozvoje knihoven v České republice na léta 2021–2027 s výhledem do roku 2030: knihovny – pilíře občanské společnosti, vzdělanosti a kultury*. 1. vydání [online]. Praha: Národní knihovna České republiky [cit. 2020-01-21]. ISBN 978-80-7050-735-3. Dostupné z: https://ipk.nkp.cz/legislativa/koncepce-strategie-deklarace

KOŤÁTKO, Petr, 2020. Interpretace narativní fikce: kolik světů je zapotřebí? *Svět literatury* [online]. **61,** 33-48 [cit. 2020-11-04]. ISSN 2336–6729. Dostupné z: https://doi.org/10.14712/23366729.2020.1.3

KRIPKE, Saul A, 1963. Semantical considerations on modal logic. *Acta Philosophica Fennica* [online]. **Fasc**., 83-94 [cit. 2020-11-05]. ISSN 03551792. Dostupné z: http://saulkripkecenter.org/wp-content/uploads/2019/03/Semantical-Considerations-on-Modal-Logic-PUBLIC.pdf

KROON, Fred a Alberto VOLTOLINI, 2019. Fiction. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford University: Center for the Study of Language and Information [cit. 2020-11-23]. ISSN 1095-5054. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/fiction/#Aca

KUČEROVÁ, Helena, 2014. Co analyzujeme při obsahové analýze dokumentů? K pojmu aboutness v organizaci znalostí. *Knihovna* [online]. **25**(1), 36-54 [cit. 2020-11-03]. ISSN 18013252. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=96373536&lang=cs

KUČEROVÁ, Helena, 2018a. Pojmový model bibliografických informací IFLA LRM. *Bulletin SKIP* [online]. **27**(2) [cit. 2021-02-01]. ISSN 1213-5828. Dostupné z: https://bulletinskip.skipcr.cz/node/403

KUČEROVÁ, Helena, 2018b. Pojem modelu a pojmový model v informační vědě. *Knihovna* [online]. **29**(2), 5-32 [cit. 2020-04-05]. ISSN 18013252. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=134053794&lang=cs

LIAO, Shen-yi a Tamar GENDLER, 2020a. Imagination. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford University: Center for the Study of Language and Information [cit. 2020-11-23]. ISSN 1095-5054. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/imagination/#Bib

LIAO, Shen-yi a Tamar GENDLER, 2020b. Puzzles and Paradoxes of Imagination and the Arts. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford University: Center for the Study of Language and Information [cit. 2020-11-23]. ISSN 1095-5054. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/imagination/puzzles.html

LEIBNIZ, G. W., 1985. *Theodicy: Essays on the Goodness of God the Freedom of Man and the Origin of Evil* [online]. Open Court Publishing Company [cit. 2020-12-07]. ISBN O-87548-437-9. Dostupné z: https://www.gutenberg.org/files/17147/17147-h/17147-h.htm#page123

LEITER, Richard A, 2003. Reflections on Ranganathan's Five Laws of Library Science. *Law Library Journal* [online]. **95**(3), 411-418 [cit. 2020-09-21]. ISSN 00239283. Dostupné z: http://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/llj95&div=36

LIN, CHi-Shiou a Yi-Yu WANG, 2019. The performance of reading appeal descriptors for fiction: From the perspective of indexing consistency. *Proceedings of the Association for Information Science and Technology* [online]. **55**(1), 869-870 [cit. 2020-11-03]. ISSN 2373-9231. Dostupné z: https://doi.org/10.1002/pra2.2018.14505501152

LORENZ, Michal, 2017. Příprava a provozování výzkumné infrastruktury jako doména informačních profesionálů. *ProInflow* [online]. **9**(2), 74-102 [cit. 2020-01-22]. ISSN 1804–2406. Dostupné z: https://www.phil.muni.cz/journals/index.php/proinflow/article/view/2017-2-5

MÄKELÄ, Eetu, HYPÉN, Kaisa a Eero HYVÖNEN, 2011. BookSampo—Lessons Learned in Creating a Semantic Portal for Fiction Literature. In AROYO L. et al. (eds): *The Semantic Web – ISWC 2011. Lecture Notes in Computer Science, vol 7032* [online]. Berlin, Heidelberg:

Springer, 173-188 [cit. 2020-01-07]. ISBN 978-3-642-25093-4. Dostupné z: https://doi.org/10.1007/978-3-642-25093-4_12¨

MAKER, Richard, 2008. Finding what you're looking for: a reader-centred approach to the classification of adult fiction in public libraries. *Australian Library Journal* [online]. **57**(2), 169-177 [cit. 2020-01-09]. ISSN 00049670. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=502946978&lang=cs

MATRAVERS, Derek, 2018. Recent philosophy and the fiction/non-fiction distinction. *Collection* [online]. **37**(2), 93-96 [cit. 2019-12-12]. ISSN 25149326. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/CC-07-2017-0031

MATTOON, Mary, Ann, 1985. *Jungian Psychology in Perspective* [online]. Simon and Schuster, 334 s. [cit. 2020-10-14]. ISBN 9780029206508. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=smOX3RlLSh4C&vq=every+form+of+addiction+is+bad+no+matter+jung&dq=every+form+of+addiction+is+bad+no+matter+jung&hl=cs&source=gbs_navlinks_s

MATUŠÍK, Zdeněk. Beletrie (2003-). In: *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)* [online]. Praha: Národní knihovna ČR, 2003- [cit. 2020-01-13]. Dostupné z: http://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000952&local_base=KTD

MATUŠÍK, Zdeněk, 2003-. Literatura. In: *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)* [online]. Praha: Národní knihovna ČR, 2003- [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000003379&local_base=KTD.

MATUŠÍK, Zdeněk, JONÁK, Zdeněk, (2003-). Dokument. In: *KTD: Česká terminologická databáze knihovnictví a informační vědy (TDKIV)* [online]. Praha: Národní knihovna ČR, 2003- [cit. 2020-11-28]. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000000502&local_base=KTD.

MAREK, Kate, 2006. Using Literature to Teach in LIS Education: A Very Good Idea. *Journal of Education for Library and Information Science* [online]. **47**(2), 144 [cit. 2020-04-12]. ISSN 07485786. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/40324328

MCCORMICK, Peter, 1983. Moral Knowledge and Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. **41**(4), 399-410 [cit. 2020-11-04]. ISSN 00218529. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/429874

MIKKONEN, Anna a Pertti VAKKARI, 2016a. Finding fiction: Search moves and success in two online catalogs. *Library & Information Science Research* [online]. **38**(1), 60-68 [cit. 2020-11-04]. ISSN 07408188. Dostupné z: https://doi.org/10.1016/j.lisr.2016.01.006

MIKKONEN, Anna a Pertti VAKKARI, 2016b. Readers' interest criteria in fiction book search in library catalogs. *Journal of Documentation* [online]. **72**(4), 696-715 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00220418. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/JDOC-11-2015-0142

MILLER, G.A, 1994. The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review* [online]. **101**(2), 343-352 [cit. 2018-10-15]. ISSN 0033295X. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=edselc&AN=edselc.2-52.0-0028419195&lang=cs&site=eds-live&scope=site

MILLER, Christopher, 2003. All New Subject Access to Fiction: How a Cultural Zeitgeist with Gray Hair Informed ALA's Guidelines . . . *Cataloging* [online]. **36**(2), 89-98 [cit. 2019-12-23]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1300/J104v36n02_08

MOLHANEC, Martin, 2006. Konceptuální modelování, formální základy a ontologie [online]. [cit. 2020-11-03]. Dostupné z: http://147.229.242.132/images/dokumenty/Programovani-TSW-1975-2014/2006/2006-17.pdf

MOSS, R, 1964. Categories and Relations: Origins of Two Classification Theories. *American Documentation* [online]. **15**(4), 296-301 [cit. 2021-01-26]. ISSN 0096946X. Dostupné z: https://www.proquest.com/scholarly-journals/categories-relations-origins-two-classification/docview/195452398/se-2?accountid=16531

MOYER, Jessica E, 2005. Adult Fiction Reading: A Literature Review of Readers' Advisory Services, Adult Fiction Librarianship, and Fiction Readers. *Reference* [online]. **44**(3), 220-229 [cit. 2020-01-09]. ISSN 10949054. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=502952892&lang=cs

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed, 2012. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, ed. *Studie z estetiky.* Praha: Odeon, 1966. Estetická knihovna.

NIELSEN, Hans Jørn, 2005. Knowledge of literary scholarship and the indexing of imaginative literature. In: *16th ASIS&T SIG/CR classification research workshop, October 29* [online]. Charlotte: NC [cit. 2020-11-04]. Dostupné z: https://curis.ku.dk/ws/files/47038421/hans_j_rn_nielsen_knowledge_of_literary_scholarship.pdf

NOVÁK, Lukáš a DVOŘÁK, Petr, 2007. *Úvod do logiky aristotelské tradice.* Vyd. 1. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. 217 s. Opuscula; 5. ISBN 978-80-7040-959-6.

OHMANN, Richard, 1971. Speech Acts and the Definition of Literature. *Philosophy & Rhetoric* [online]. **4**(1), 1-19 [cit. 2020-11-04]. ISSN 00318213. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/40236740

OOI, Kamy a Chern Li LIEW, 2011. Selecting fiction as part of everyday life information seeking. *Journal of Documentation* [online]. **67**(5), 748-772 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00220418. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/00220411111164655

OPARA, Umunna Nnaemeka, 2017. Empowering Library Users through the Five Laws of Library Science. *Library Philosophy & Practice* [online]. **13**, 1-14 [cit. 2020-09-21]. ISSN 15220222. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=lls&AN=127935776&lang=cs&site=eds-live&scope=site

PATTEE, Amy, 2006. The Secret Source: Sexually Explicit Young Adult Literature as an Information Source. *Young Adult Library Services* [online]. **4**(2), 30-38 [cit. 2020-03-17]. ISSN 15414302. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=lxh&AN=19689000&lang=cs&site=eds-live&scope=site

PEJTERSEN, Annelise Mark, 2017. A Library System For Information Retrieval Based On a Cognitive Task Analysis And Supported By An Icon-Based Interface. *SIGIR Forum* [online]. **51**, 116-123 [cit. 2020-01-07]. ISSN 01635840. Dostupné z: https://doi.org/10.1145/3130348.3130360

PETRŮ, Eduard, 1996. *Vzdálené hlasy: studie o starší české literatuře.* Olomouc: Votobia. 443 s. Velká řada / Votobia; sv. 27. ISBN 80-7198-162-1.

PLATÓN, 2001. *Ústava.* Překlad František Novotný a Emanuel Peroutka. 3., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH. 359 s. Knihovna antické tradice; sv. 18. Platónovy spisy; 18. ISBN 80-7298-024-6.

PROPP, Vladimir Jakovlevič, 1999. Morfologie pohádky a jiné studie. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.

RANGANATHAN, S. R, 1931. *The five laws of library science, by S. R. Ranganathan, with a foreword by Sir P. S. Sivaswami Aiyer and an introduction by W. C. Berwick Sayers* [online]. Madras: The Madras Library Association. 458 s. [cit. 2020-09-22]. Dostupné z: https://hdl.handle.net/2027/uc1.$b99721

RAYWARD, W. Boyd, 1997. The Origins of Information Science and the International Institute of Bibliography/International Federation for Information and Documentation (FID). *Journal of the American Society for Information Science* [online]. **48**(4), 289-300 [cit. 2020-10-18]. ISSN 00028231. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=eric&AN=EJ541526&lang=cs&site=eds-live&scope=site

RIEH, S. Y., 2005. Cognitive authority. In: FISHER, K. E., ERDELEZ S. a E. F. MCKECHNIE (Eds.). *Theories of information behavior: A researchers' guide*. [online] Medford, NJ: Information Today, 83–87 [cit. 2020-30-12]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20080512170752/http://newweb2.si.umich.edu/rieh/papers/rieh_IBTheory.pdf

RIEH, S. Y., 2010. Credibility and cognitive authority of information. In: BATES, M. a M. N. MAACKS (Eds.) *Encyclopedia of Library and Information Sciences, 3rd Ed.* [online]. New York: Taylor and Francis Group, LLC, 1337-1344 [cit. 2020-12-30]. Dostupné z: http://hdl.handle.net/2027.42/106416

RIVA, Pat, LE BOEUF, Patrick a Maja ŽUMER, 2017. *IFLA Library Reference Model: A Conceptual Model for Bibliographic Information* [online]. Nizozemsko, Den Haag: IFLA [cit. 2020-01-17]. Dostupné z: https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017_rev201712.pdf

RYANOVÁ, Marie-Laure, 1997. Přeložil Miroslav ČERVENKA. Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura* [online]. **45**(6), 570-599 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00090468. Dostupné z: www.jstor.org/stable/43322244

ROSS, Catherine Sheldrick, 1999. Finding without seeking: the information encounter in the context of reading for pleasure. *Information Processing and Management* [online]. **35**(6), 783-799 [cit. 2020-04-12]. ISSN 03064573. Dostupné z: https://doi.org/10.1016/S0306-4573(99)00026-6

SAARTI, Jarmo, 1999. Fiction indexing and the development of fiction thesauri. *Journal of Librarianship & Information Science* [online]. **31**(2), 85-92 [cit. 2019-12-12]. ISSN 09610006. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/096100069903100203

SAARTI, Jarmo, 2002. Consistency of subject indexing of novels by public library professionals and patrons. *Journal of Documentation* [online]. **58**(1), 49-65 [cit. 2019-12-12]. ISSN 00220418. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/00220410210425403

SAARTI, Jarmo a Kaisa HYPÉN, 2010. From thesaurus to ontology: the development of the Kaunokki Finnish fiction thesaurus. *Indexer* [online]. **28**(2), 50-58 [cit. 2020-01-09]. ISSN 00194131. Dostupné z: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lls&AN=502992437&lang=cs

SAARTI, Jarmo, 2019. Fictional Literature, Classification and Indexing. *Knowledge Organization* [online]. **46**(4), 320-332 [cit. 2019-12-23]. ISSN 09437444. Dostupné z: https://doi.org/10.5771/0943-7444-2019-4-320

SAARINEN, Katariina a Pertti VAKKARI, 2013. A sign of a good book: readers' methods of accessing fiction in the public library. *Journal of Documentation* [online]. **69**(5), 736-754 [cit. 2019-12-12]. DOI: 10.1108/JD-04-2012-0041. ISSN 00220418. Dostupné z: https://doi.org/10.1108/JD-04-2012-0041

SABATO, Ernesto, 2002. *Spisovatel a jeho přízraky*. Praha: Mladá fronta. Myšlenky. ISBN 80-204-0933-5.

SATIJA, M. P, 2017. Colon Classification (CC). *Knowledge Organization* [online]. **44**(4), 291-307 [cit. 2021-02-03]. ISSN 09437444. Dostupné z: https://doi.org/10.5771/0943-7444-2017-4-291

SARACEVIC, Tefko, 2007. Relevance: A review of the literature and a framework for thinking on the notion in information science. Part II: Nature and manifestations of

relevance. *Journal of the American Society for Information Science* [online]. **58**(13), 1915-1933 [cit. 2020-01-07]. ISSN 15322882. Dostupné z: https://doi.org/10.1002/asi.20681

SCRUTON, Roger, 2009. *Beauty*. 1st pub. Oxford: Oxford University Press. xi, 223 s. ISBN 978-0-19-955952-7.

SHATFORD, Sara, 1986. Analyzing the subject of a picture: a theoretical approach. *Cataloging & Classification Quarterly* [online]. **6**(3), 39-62 [cit. 2021-02-02]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1300/J104v06n03_04

SHANNON, C. E., 1948. A mathematical theory of communication. *The Bell System Technical Journal* [online]. **27**(3), 379-423 [cit. 2019-01-10]. ISSN 00058580. Dostupné z: http://math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf

SHEIN, Chen Su-May a Pi-Fen Chang CHIEN, 2013. A Study on Emotional Healing Efficacy of Fiction for Undergraduate. *Journal of Educational Media & Library Sciences* [online]. **51**(2), 323-331 [cit. 2020-01-09]. ISSN 1013090X. Dostupné z: https://doi.org/10.6120/JoEMLS.2013.512/0595.RS.AM

SHIELDS, Christopher, 2020. Aristotle's Psychology. In: ZALTA, Edward N, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. Stanford University: Center for the Study of Language and Information [cit. 2020-11-23]. ISSN 1095-5054. Dostupné z: https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-psychology/

SHORT, Matthew, 2019. Text Mining and Subject Analysis for Fiction; or, Using Machine Learning and Information Extraction to Assign Subject Headings to Dime Novels. *Cataloging and Classification Quarterly* [online]. **57**(5), 315-336 [cit. 2019-12-23]. ISSN 15444554. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01639374.2019.1653413

SCHOPENHAUER, Arthur a SACHER, Petr, ed, 1994. *O spisovatelství a stylu.* Překlad Věra Koubová. 1. vyd. Praha: Hynek. Punkt; sv. 1. ISBN 80-85906-00-7.

SKALICKÝ, Karel, 2000. Tomášovo pojetí činného rozumu a jeho historické předehry a dohry. In: *Hledání pravdy o pravdě. 1. vyd.* [online]. Svitavy: Trinitas. s. 52-65. Studium; sv. 138. Studie Teologické fakulty Jihočeské univerzity; sv. 13. [cit. 2020-10-30]. ISBN 80-86036-34-0. Dostupné z: https://www.pastorace.cz/tematicke-texty/tomasovo-pojeti-cinneho-rozumu-a-jeho-historicke-predehry-a-dohry-karel-skalicky

SLÁDEK, Ondřej, 2004. Fiktivní a fikční světy. In: JEDLIČKOVÁ, Alice. *Felix Vodička 2004 Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 99-106 [cit. 2020-01-07]. ISBN 80-85778-44-0. Dostupné z: http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2004/Vodicka/9.pdf

SLÁDEK, Ondřej, 2007. Tři typy mimesis. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická = Bohemica litteraria* [online]. **56**(V10), 11-22 [cit. 2021-01-03]. ISSN 1213-2144. Dostupné z: http://hdl.handle.net/11222.digilib/104851

SMITHSON, Isaiah, 1983. The Moral View of Aristotle's Poetics. *Journal of the History of Ideas* [online]. **44**(1), 3-17 [cit. 2020-10-14]. ISSN 0022-5037 Dostupné z: https://doi.org/10.2307/2709301

SNOW, C. P, 1959. The Two Cultures. *The Rede Lecture, 1959* [online]. Cambridge University Press [cit. 2020-01-13]. Dostupné z: http://s-f-walker.org.uk/pubsebooks/2cultures/Rede-lecture-2-cultures.pdf

STALNAKER, Robert C., 1976. Possible Worlds. *Noûs* [online]. **10**(1), 65-75 [cit. 2020-11-04]. ISSN 00294624. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/2214477

STOCK, Wolfgang G. a Mechtild STOCK, 2013. *Handbook of Information Science* [online]. Berlín: De Gruyter Saur [cit. 2020-02-14]. ISBN 9783110234992. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=e000xww&AN=641726&lang=cs&site=eds-live&scope=site

STODOLA, Jiří, 2007. Informace a pravda. *Ikaros* [online]. **11**(1) [cit. 2018-12-17]. ISSN 1212-5075. Dostupné z: http://ikaros.cz/node/12337

STODOLA, Jiří, 2010. *Informace, komunikace a bytí: fragment realistické informační vědy.* 1. vyd. Brno: J. Stodola. 146 s. ISBN 978-80-254-7996-4.

STODOLA, Jiří, 2015. *Filosofie informace - metateoretická analýza pojmu informace a hlavních paradigmat informační vědy*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. ISBN 978-80-210-8011-9. Dostupné také z: http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/134797

STODOLA, Jiří, 2020. Ontologický a sémantický status díla: impulzy literární vědy k promýšlení standardní knihovnické ontologie. *Knihovna: knihovnická revue* [online]. **31**(2), 29–44 [cit. 2020-12-23]. ISSN 1801-3252. Dostupné z: https://knihovnarevue.nkp.cz/archiv/2020-2/recenzovane-prispevky/ontologicky-a-semanticky-status-dila-impulzy-literarni-vedy-k-promysleni-standardni-knihovnicke-ontologie

ŠAUPERL, Alenka, 2013. Four Views of a Novel: Characteristics of Novels as Described by Publishers, Librarians, Literary Theorists, and Readers. *Cataloging and Classification Quarterly* [online]. **51**(6), 624-654 [cit. 2019-12-23]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01639374.2013.773953

TOMÁŠ AKVINSKÝ. *Theologické summy svatého Tomáše Akvinského.* Přeložil P. Em. Sou kup Ord. Praed. V Olomouci: Profesoři bohovědného učiliště řádu dominikánského, 1937-1940. 7 svazků. Spisy sv. Tomáše Akvinského.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAIDEIA BRITANNICA, 2019. Fiction. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, inc., 17. ledna 2019 [cit. 2020-01-13]. Dostupné z: https://www.britannica.com/art/fiction-literature

ULRICH, Walter, 1986. The use of fiction as a source of information about interpersonal communication: A critical view. Communication Quartely [online]. 34(2), 143-153 [cit. 2020-03-17]. ISSN 17464102. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01463378609369629

USHERWOOD, Robert C. a Jackie TOYNE, 2002. The value and impact of reading imaginative literature. *Journal of Librarianship & Information Science* [online]. **34**(1), 33-41 [cit. 2019-12-12]. ISSN 09610006. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/096100060203400104

VAKKARI, Pertii a Janna Pöntinen, 2015. Result List Actions in Fiction Search. In: *JCDL '15: Proceedings of the 15th ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital Libraries* [online]. USA: New York, Association for Computing Machinery 7-16 [cit. 2020-11-03]. Dostupné z: https://doi.org/10.1145/2756406.2756911

VICKERY, B. C, 1997. Ontologies. *Journal of Information Science* [online]. **23**(4), 277-286 [cit. 2020-02-12]. ISSN 1741-6485. Dostupné z: https://doi.org/10.1177/016555159702300402

VERNAY, Jean-François, 2019. Bridging the Two Cultures: Literary Studies through the Looking Glass of Cognitive Science. *Lingua (Language & Culture)* [online]. **18**(2), 111-127 [cit. 2020-03-17]. ISSN 20685351. Dostupné z: http://ezproxy.muni.cz/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,uid&db=e5h&AN=141267785&lang=cs&site=eds-live&scope=site

VLAŠÍN, Štěpán, 1984. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.

WARD, Mark a Jarmo SAARTI, 2018. Reviewing, Rebutting, and Reimagining Fiction Classification. *Cataloging & Classification Quarterly* [online]. **56**(4), 317-329 [cit. 2019-12-12]. ISSN 01639374. Dostupné z: https://doi.org/10.1080/01639374.2017.1411414

WELLISCH, Hans Hanan, 1972. From information science to informatics: a terminological investigation. *Journal of Librarianship* [online]. **4**, 157-187 [cit. 2018-12-

02]. ISSN 00222232. Dostupné z: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/096100067200400302

WILLIAMSON, Kirsty, 1998. Discovered by chance: The role of incidental information acquisition in an ecological model of information use. *Library & Information Science Research* [online]. **20**(1), 23-40 [cit. 2020-01-03]. ISSN 0740-8188. Dostupné z: https://doi.org/10.1016/S0740-8188(98)90004-4

WOLFE, Tom, 1989. Stolking the Billion-footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel. *Harper's Maganize* [online]. Nov 1989, 45-56 [cit. 2020-10-22]. Dostupný z: https://lukeford.net/Images/photos3/tomwolfe.pdf

Seznam použité literární fikce

AUSTER, Paul, 2010. *Toulky skriptoriem.* V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor. 155 s. ISBN 978-80-7260-235-3.

BALZAC, Honoré de, 1963. *Ztracené iluse*. Překlad Miroslav Vlček. 4. vyd. v SNKLU. Praha: SNKLU. 558, [1] s. Světová knihovna.

CAPOTE, Truman, 1989. *Chladnokrevně: pravdivé vylíčení několikanásobné vraždy a jejích důsledků.* Překlad Miroslav Jindra. 2. vyd. (v tomto překladu 1. vyd.). Praha: Melantrich. 355 s. Světová próza. ISBN 80-7023-022-3.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1966. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha.* Překlad Václav Černý. Vyd. 17., (V Odeonu 2.). Praha: Odeon. 731 s. Světová knihovna.

COETZEE, J. M, 2011. *Ďabiel DeFoe*. Překlad Edita Drozdová. Vyd. 1. V Praze: Metafora. 133 s. ISBN 978-80-7359-211-0.

ČECHOV, Anton Pavlovič a HONZÍK, Jiří, ed., 1976. *O lásce*. 1. vyd. Praha: Odeon. 187 s. Klub čtenářů; sv. 388.

DEWITT, Patrick, 2013. *Bratři Sesterové*. 1. vyd. Praha: Argo. 273 s. ISBN 978-80-257-0718-0.

DOMÍNGUEZ, Carlos María, 2016. *Dům z papíru.* Překlad Jan Machej. První vydání. Praha: Runa, 2016. ISBN 978-80-87792-18-6.

DOSTOJEVSKIJ, Fedor Michajlovič, 1966. Zločin a trest. Praha: Svět sovětů.

DICK, Philip K., 2006. *Valis*. Vyd. 1. Praha: Argo. 254 s. ISBN 80-7203-731-5.

ENDŌ, Shūsaku, 1987. *Mlčení*. Překlad Libuše Boháčková. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad. 196 s.

FLAUBERT, Gustave, 1966. *Paní Bovaryová*. Překlad Miloslav Jirda. 2. vyd. v SNKLU. Praha: Odeon. 300, [2] s. Klub čtenářů; sv. 218.

FOWLES, John, 1995. *Francouzova milenka.* Překlad Hana Žantovská. Vyd. 2., v Mht 1. Praha: Mht. 349 s. ISBN 80-85861-19-4.

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič, 1972. *Podobizna*. 3. vyd. Praha: Práce. 74 s. Erb. Prémie.

HRABAL, Bohumil, 2009. *Ostře sledované vlaky.* V Mladé frontě 1. vyd. Praha: Mladá fronta. 76 s. ISBN 978-80-204-2114-2.

HUGO, Victor, 1965*. Jen ty nám zůstáváš, ó lásko.* Překlad Petr Kopta. 1. vyd. v SNKLU. Praha: SNKLU. 184, [6] s. Klub čtenářů; sv. 205.

LE GUIN, Ursula K, 1995. *Levá ruka tmy*. Překlad Jana Koubová. 1. vyd. [Praha]: Argo. 242 s. Panda. ISBN 80-901829-3-3.

PORTIS, Charles, 2012. *Opravdová kuráž.* Vyd. 1. Praha: Baronet. 199 s. Legendy Divokého západu. ISBN 978-80-7384-513-1.

KAFKA, Franz, 1964. *Povídky.* Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 259 s.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1986. Sto roků samoty. Překlad Vladimír Medek. Vyd. 3. Praha: Odeon. 346 s.

MARÍAS, Javier, 1999. *Vzpomínej na mě zítra při bitvě: (román).* Překlad Marie Jungmannová. Vyd. 1. Praha: Argo. 293 s. Současná světová próza; sv. 3. ISBN 80-7203-121-X.

MELVILLE, Herman, 1975. *Bílá velryba.* Překlad Marie Kornelová a Stanislav V. Klíma. 9. vyd., v Odeonu 3. vyd. Praha: Odeon. 552 s. Světová knihovna.

O'BRIEN, Flann, 2014. *U ptáků plavavých.* 1. vyd. V Praze: Rubato. 260 s. Próza. ISBN 978-80-87705-13-1.

ROBBE-GRILLET, Alain, 2004. *Dům milostných schůzek*. Překlad Marek Sečkař. Vyd. 1. Brno: Host. 167 s. ISBN 80-7294-102-X

PUŠKIN, Aleksandr Sergejevič, 1975. *Eugen Oněgin*. Přeložil Josef HORA. 12. vyd. (v LN 2.). Praha: Lidové nakladatelství.

Seznam obrázků

Obrázek 1 – Matematický model komunikace; Zpracováno dle (Shannon, 1948) 14
Obrázek 2 – Floridiho klasifikace informace; Zpracováno dle (Floridi, 2015)..... 18
Obrázek 3 – Vnější strukturní informace; Zpracováno dle (Stodola, 2015, s. 117)..... 35
Obrázek 4 – Jakobsonův model komunikace; Adaptováno dle (Jakobson, 1995, s. 78) ... 49
Obrázek 5 – Jakobsonův model funkcí jazyka; Adaptováno dle (Jakobson, 1995, s. 82) . 50
Obrázek 6 – Klasifikace od informace k beletrii..... 61
Obrázek 7 – Tabulka modálních logik; Zpracováno a přeloženo dle (Garson, 2018)..... 64

Obrázek 8 – M-model Saula Kripkeho; Zpracováno volně dle textu (Kripke, 1963) 65
Obrázek 9 – Přehled světů; Adaptováno dle (Fořt, 2005, s. 71) 74
Obrázek 10 – Motivy; adaptována dle (Doležal, 2003, s. 48) 77
Obrázek 11 – Tabulka modální systému; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 122) 80
Obrázek 12 – sémantický trojúhelník; Zpracováno dle (Gvoždiak, 2015, s. 65) 83
Obrázek 13 – funkce nasycení; Zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 182) 90
Obrázek 14 – literární komunikace; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 200) 91
Obrázek 15 – Literární transdukce; zpracováno dle (Doležal, 2003, s. 201) 92
Obrázek 16 – modifikace sémantického trojúhelníku 110
Obrázek 17 – teorie fikčních světů a mimése 111
Obrázek 18 – setkávání s informací; zpracováno dle (Erdelez, 2006) 120
Obrázek 19 – setkání s informace při čtení beletrie; modifikace (Erdelez, 2006) 120
Obrázek 20 – Sociologický model čtení literární žánrové fikce; zpracováno dle (Birdi a Ford, 2018) 141
Obrázek 21 – vyhledávací služba pro knižní fikci, převzato z (Whichbook, 2021) 142
Obrázek 22 – Shatfordina indexační matice; převzato z (Shatford, 1986) 146
Obrázek 23 – záznam indexace Bilé velryby pomocí Průvodce v katalogu Kongresové knihovny, přezvato z (LoC, 2021) 148
Obrázek 24 – záznam digitální knihovny Nickels and Dimes; přezvato z (NIU, 2020) 149
Obrázek 25 – Book House IR systém; převzato z (Pejtersen, 2017) 150
Obrázek 26 – záznam Bílé velryby na portálu Kirjasampo; převzato z (Kirjasto, 2021) 154
Obrázek 27 – záznam Bílé velryby na hlavním českém knihovním portálu; převzato z (© 2015 - 2021 Moravian Library) 155
Obrázek 28 – Saartiho ideální model systému pro vyhledávání fikce; zpracováno dle (Saarti a Hypén, 2011) 156
Obrázek 29 – Saartiho ideální model vyhledání fikce; zpracováno dle (Saarti a Hypén, 2010) 156
Obrázek 30 – Fikční svět a jeho kontext a aboutness 177
Obrázek 31 – diagram supertřídy Konatelé 178
Obrázek 32 – supertřída Forma 178
Obrázek 33 – supertřída Umístění 179
Obrázek 34 – supertřída Téma 180
Obrázek 35 – rozpracovaný model Kontextu a Aboutness 182

Obrázek 36 – plný model Kontextu a Aboutness 182
Obrázek 37 – výsledné entity a supertřídy; kontext a aboutness v atributech entit 183
Obrázek 38 – konceptuální model beletrie 216
Obrázek 39 – model románu Bílá velryba (Melville, 1975) 217
Obrázek 40 – model románu Vzpomínej na mě zítra při bitvě (Marías, 1999) 218
Obrázek 41 – model novely Podobizna (Gogol, 1972) 219
Obrázek 42 – vizualizace v nástroji OntoGraf (plugin softwaru Protégé); fasety modelu 224
Obrázek 43 – vizualizace v nástroji OntoGraf; společné téma dvou fikčních světů 225
Obrázek 44 – vizualizace v nástroji OntoGraf; postava součástí dvou fikčních světů 225
Obrázek 45 – vizualizace v nástroji OntoGraf; fikce napsaná ve 20. století, která pojednává o 17. století 226
Obrázek 46 – export ontologie beletrie ze služby WebOWL 227

Příloha A

(Pozn.: kde je možno specifikovat typ systému je uveden konkrétní typ aplikace faset např. systém založený na tezauru, předmětových hesel, kde není zcela jasné, jaký typ řízeného slovníku je pro dané řešení určen, je typ ponechán na obecnější úrovni.)

Přehled selekčních jazyků pro literaturu fikce		
Název systému	**Autor (Rok)**	**Typ systému**
Problem Child Systém	Walker (1958)	Klasifikační systém

P = Autor/název katalogizované knihy
M(PMEST) = Předmět knihy
P = Postavy
M = Druh líčeného života
E = Témata
S = Geografické umístění
T = Časové období
E = Narativní způsob
(ST)= Jazyk a časové období autora

Shatfordina matice	Sara Shatford (1986)	Indexační systém

Ranganathan	**Fasety**	**Specifikum**	**Obecnina**	**Abstraktum**
Osoba/Látka	Kdo? Živý a neživý; Konkrétní objekty a bytosti	Individuální pojmenování, osoba, zvíře, věc …	Druh osoby, zvířete, věci …	Mytická bytost, Abstrakce symbolizující věci či bytosti
Energie	Co? Objekty či bytosti dělají (akce, události, emoce)	Individuální pojmenování, Události	Akce, podmínky	Emoce Abstrakce manifestované akcemi a událostmi
Místo	Kde? Lokalita; Geografická, kosmologická, architektonická	Individuální pojmenování, geografická lokace	Druh místa, geografický nebo architektonický	Místo symbolizuje Abstrakce vyjádřená lokalitou

Čas	Kdy? Čas, lineární nebo cyklický	Lineární čas; data a období	Cyklický čas; Roční období, část dne	Emoce a abstrakce symbolizované časem

Průvodce	ALA (1990)	Předmětová hesla

1. Forma/žánr
2. Postava
3. Umístění
4. Téma

Tezaurus pro popis fikce	Södervall a Jansson (1987)	Tezaurus

1. Umístění
   a) Místo
   b) Čas
2. Osoba
   a) Vývoj
   b) Sociální vztahy
   c) Profese/povolání
3. Téma
   a) Ideologie
   b) Akce
   c) Příroda
   d) Lidské tělo

AMP (BookHouse)	Pejtersenová (1989)	Klasifikační systém

1. Téma
   a) Akce a vývoj událostí
   b) Psychologický vývoj a popisy
   c) Sociální vztahy
2. Rámec
   a) Čas: minulost, současnost, budoucnost
   b) Místo: geografické, sociální prostředí, profese
3. Autorův záměr
   a) Emocionální zkušenost
   b) Kognice a informace
4. Přístupnost
   a) Čtivost
   b) Fyzické vlastnosti, literární forma

EDVIN	Larsson a Evkall (1996)	Předmětová hesla

1. Žánr
2. Umístění
3. Postava
4. Děj

Kaunokki	Helsinki University Library a BTJ (1996	Tezaurus

1. Termíny, které popisují žánry fikce a jejich vysvětlení
2. Termíny, které popisují události, motivy a témata
3. Termíny, které popisují postavy/jednatele
4. Termíny, které popisují místo
5. Termíny, které popisují čas
6. Termíny pro ostatní aspekty, většinou technické a typografické

Subject Headings of The Swedish Library Association	The Swedish Library Association's Fiction Indexing Committee a BTJ (2005)	Předmětová hesla

1. Žánr
2. Datum
3. Umístění
4. Téma
5. Postava
6. Forma