

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ESTETICKÁ DISTANCE VE FIKCI**

**A FIKČNÍCH SVĚTECH**

Vedoucí práce: **Mgr. David Skalický, Ph.D .**

Autor práce: **Renata Durasová**

Studijní obor: **Estetika**

Ročník : **3.**

2015

## **Anotace**

Bakalářská práce se zaměřuje na problematiku estetické distance a jejích projevů ve fikci a fikčních světech. Analyzuje texty, které pojednávají o teorii fikce, a hledá v nich jistý modus distancovanosti, který lze ztotožnit s konceptem psychické distance. Na základě názorných příkladů, které pojednávají o estetických situacích, ukazuje, že psychická distance je uměleckým principem, který se odvíjí od postoje recipienta, a je proto základním faktorem pro samotný vznik fikčních světů.

**Klíčová slova:** fikce, distance, postoj, recipient, vyprávění, vypravěč

## **Annotation**

This bachelor thesis focuses on the problems of aesthetic distance and its expressions in fiction and fictional worlds. It analyses texts dealing with the theory of fiction and searches them for a certain mode of dissociation, which can be identified with the concept of psychical distance. Based on illustrative examples concerning aesthetic situations, it shows that psychical distance is an artistic principle derived from the recipient's attitude, and therefore a basic factor for the formation of fictional worlds as such.

**Key words:** fiction, distance, attitude, recipient, narration, narrator

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně a pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG, provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz, provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 23. dubna 2015

Ráda bych zde poděkovala Mgr. Davidovi Skalickému, Ph.D . za odborné vedení, rady a ochotnou pomoc při vypracování bakalářské práce.

## Obsah

1	ÚVOD.....	6
2	PROBLEMATIKA MOŽNÝCH A FIKČNÍCH SVĚTŮ.....	8
3	„PSYCHICKÁ DISTANCE“ EDWARDA BULLOUGH A JEJÍ PROJEVY VE FIKCI.....	12
4	ŽIVOTNÍ ZKUŠENOST A JEJÍ VLIV NA DISTANCOVANOST .....	14
4.1	Emocionální zakoušení.....	14
4.2	Princip minimální odchylky a místa nedourčenosti.....	16
4.3	Fiktivní zkušenost v reálném světě.....	18
5	SNAHA O UMĚNÍ BEZ DISTANČNÍHO LIMITU .....	21
5.1	Naturalismus .....	21
5.2	Mimetická četba.....	22
5.3	Historický román a postmoderní historie.....	24
5.4	Pravdivost ve fikci.....	26
6	PSYCHICKÁ DISTANCE A FANTASTIKA.....	35
6.1	Tradiční formy fantastiky .....	35
6.2	„Paranormální modus“.....	37
7	ZÁVĚR .....	40
8	POUŽITÁ LITERATURA .....	43
8.1	Literatura.....	43
8.2	Prameny .....	44

## 1 ÚVOD

V díle „Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip“ (1912) se Edward Bullough snaží, jak už z názvu vyplývá, představit psychickou distanci jako něco, co je podstatou pro estetické vnímání a prožitek. Jeho tvrzení, která vzápětí dokazuje na typických estetických situacích, se kterými se setkáváme při recipování uměleckých děl, mě oslovila natolik, že jsem si začala pokládat otázky jako: Je „uměleckost“ opravdu něčím, co není obsaženo v díle samotném, ale je to spíše náš postoj, na základě něhož vnímáme dílo jako umělecké? Je tento postoj skutečně závislý na velikosti naší psychické, neboli estetické distance? A pokud ano, co vlastně ovlivňuje naši distanci a tím pádem i recipování uměleckého díla?

Odpovědi na tyto otázky jsem se rozhodla hledat v oblasti fikčních světů, jelikož se domnívám, že teorie fikce je pro nalezení odpovědí ideálním prostředím. I přes drobné odlišnosti v názorech ohledně vnímání toho, co představují pojmy „fikce a fikční svět“, jsem se obrátila k autorům pojednávajícím právě o této problematice. Ačkoliv se nevyjadřují konkrétně k „psychické distanci“, zmínky o distanci, a to i distanci estetické, se v jejich textech často objevují.

Úvodní část práce pracuje se základními pojmy teorie fikce a vysvětluje nejednoznačnost v jejich užívání. Dále nám představí „psychickou distanci“ a ukáže nám jednotlivé projevy tohoto specifického druhu distance na poli fikce. V poslední kapitole se také zaměří na konkrétní druh fikčního světa, kterým je svět fantastiky a bude v něm hledat mody distancovanosti.

Cílem této bakalářské práce bude objevovat různé projevy psychické - estetické distance v teorii fikce a bude vycházet z tvrzení Edwarda Bullougha, že je tento druh distance estetickým principem, který je konstitutivní při recipování uměleckého díla. Bude se snažit pomocí teorie fikčních světů ukázat, že je to právě estetická distance, kdo způsobuje odlišnosti ohledně vkusového soudu a ohledně vnímání toho, zda se jedná o umělecké dílo či nikoliv. Pokusí se vypsát konkrétní ovlivňující faktory, které jsou klíčové pro zaujímanou distanci a ze kterých se odvíjí i náš postoj k uměleckému dílu vůbec. Bude se snažit vysvětlit, že popírání existence estetické distance vede pouze k „prázdnému umění“, které nepřináší žádné

obohacení, ačkoliv má „vycestování“ do fikčního světa i tento potenciál.

Pro prokázání svých tvrzení využije práce konkrétních estetických situací, které budou vycházet především z literárního umění. Hlavním důvodem pro toto rozhodnutí je fakt, že stěžejní díla pojednávající o fikci, vnímají tento svět jako svět vytvořený literárním textem. Takovými díly jsou například *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (1998) od Lubomíra Doležela, *Co dělá fikci fikcí* (1998) od Dorrit Cohnové a *Fikční světy* (1986), jejichž autorem je Thomas G. Pavel. Tato díla byla vybrána, protože nejlépe odpovídají na otázky ohledně teorie fikce a zároveň se tvrzení, která jsou v nich obsažená, dají použít pro vysvětlení, jak ve fikčních světech figuruje estetická distance.

## 2 PROBLEMATIKA MOŽNÝCH A FIKČNÍCH SVĚTŮ

Při čtení odborné literatury zabývající se fikcí a fikčními světy jsem vyzorovala, že největším problémem této oblasti je samotné objasnění pojmů „fikce a fikční svět“. Určující pro mě proto byla kapitola v knize Dorrit Cohnové – „Zaostřeno na fikci“<sup>1</sup>. Přiznává zde mnohoznačnost tohoto pojmu a také jeho zavádějící využití. S *fikcí* se můžeme setkat ve smyslu pojmové abstrakce, veškeré literatury, ale také v jejich negativních významech jako například odsudek, dezinformace, vědomé klamání a nepravda. Autorka upozorňuje na odlišný význam termínu *fikce* ve filozofii, kdy se nejedná o literaturu, ale o vyjádření jakési ideje. Významy *fikce* jako abstraktního pojmu a literárního vyjádření jsou velmi těžko oddělitelné.

Na poli literatury nahlížíme do širokého pojetí tohoto pojmu, ve kterém nalzáme i například historii, literaturu, eseje i poezii. „Nejrozšířenější a nejvíce problematické je v posledních desetiletích nepochybně použití slova *fikce* pro označení narativního diskurzu vůbec – historického, žurnalistického a autobiografického stejně jako imaginativního.“<sup>2</sup> I přesto, že autoři, jako například Hayden White, Wlad Godzich nebo Ronald Sukenick, prezentují fikci jako především narativní diskurz, je nutné si uvědomit odlišnost literárního a historického narativu. Z toho důvodu shledává Cohnová fikci nereferenčním narativem, který pojednává nejen o skutečných, ale i o imaginárních událostech.

Tvrzení Dorrit Cohnové, že je fikce nereferenčním narativem, je klíčové i pro tuto práci. Nelze říci, že fikce nemůže referovat ke skutečnému, ale že k němu referovat nemusí. Fikce sice velmi často pojednává o imaginárních událostech, není to ale podmínkou. Fikční vyprávění má tedy zcela jiná pravidla než historické, které čtenáři tvrdí, že to, o čem vypráví, se skutečně stalo. Stejně tak fiktivní fikce, která je smyšleným příběhem, bude postavena na zcela jiném základu než například historický román. Ačkoliv je fikce připisována především k narativním znakům, je nutné si uvědomit, že narativita je prostředkem pro utváření významů. Skrze narativní konstrukce utváříme v našem životě souvislosti, takže i nenarativní text odkazuje k narativním myšlenkám, které mohou dát vzniknout fikčním světům.

<sup>1</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Praha : Academia, 2009.

<sup>2</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 22.

Fikce nám také může prezentovat smyšlené v reálném – a to v případě, kdy do reálného prostředí umístí smyšlené lokality. Fikce má tedy také schopnost nepřesně referovat k aktuálnímu světu. Vztah fikce k aktuálnímu světu vysvětluje autorka například na teorii, že „základní proces, jímž fikce mění aktuální svět, a to i v případě, že se přísně drží jeho zeměpisných a historických údajů, spočívá v navýšení počtu jeho obyvatel: umísťuje do něj imaginární bytosti, jež tradičně nazýváme postavy [...], neboť je to právě jedinečná schopnost zobrazovat postavy, čím fikce nejdůsledněji a nejradikálněji přerušuje vazbu se skutečným světem mimo text“<sup>3</sup>.

Ruth Ronenová ve své knize *Možné světy v teorii literatury* ukazuje *fikci* jako jeden z možných světů, přičemž „možný svět“ chápe nejen jako filozofický termín, ale popisuje působení možných světů napříč disciplínami. Takto možné světy pronikají až do literární teorie, lingvistiky, ale i teorie umění. „Fikce tedy nejsou pojímány jako izolovaný výjimečný jev, ale jako část širšího kontextu diskurzů, které se nevztahují ke způsobu, jímž věci aktuálně ve světě jsou.“<sup>4</sup> Hlavní rozdíl mezi aktuálním a možným světem je ten, že možnost sice souvisí s naším světem jak ho známe, i s pravděpodobnostmi tohoto světa, ale možné světy nejsou uskutečněné. „Důvěra v možné světy se zakládá na intuitivním předpokladu, že věci by mohly být i jiné a že alternativní běh věcí je možné popsat.“<sup>5</sup> *Fikce* je tedy jakási hra s možnostmi, které nejsou v našem světě uskutečněny.

Thomas G. Pavel se ve své knize „*Fikční světy*“ (2012) snaží o objasnění klíčové otázky, co vlastně *fikční světy* představují. *Fikční svět* popisuje jako možný svět zobrazovaný pomocí uměleckého díla. Veškerá svá tvrzení sice ukazuje a obhajuje na úryvcích ze známých literárních děl, nicméně se nebrání ani připodobnění k dramatickému umění, či filmu. Sám Pavel píše, že „představa světa uměleckého díla odkazuje ke komplexní entitě, která si žádá pečlivý logický a estetický rozbor“<sup>6</sup>. Dále tvrdí, že ve světě fikce jsou dle něj obsaženy kontradiktorické předměty nebo události, které nám vysílají signály, že jde jen o vymyšlený svět, ačkoliv postavy v něm vystupující mohou existovat i ve světě reálném. S tím souvisí

---

<sup>3</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 30.

<sup>4</sup> RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*, s. 15.

<sup>5</sup> RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*, s. 61.

<sup>6</sup> PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*, s. 92.

i rozlišení dvou světů: svět skutečný a fikčně skutečný, které je základním principem pro fungování tzv. „hry na“, kterou využíváme již v útlém věku pro své dětské připodobňování, když se vžíváme do postavy někoho jiného.

Možné světy považuje za všechny možné varianty světa reálného. Teprve je projektujeme do světa fikce a tento přístup můžeme vidět zejména v realistické literatuře. „V realistické perspektivě je kritérium pravdivosti a nepravdivosti literárního textu a detailů v něm obsažených založeno na představě možnosti (a nikoli pouze *logické* možnosti) s ohledem na svět aktuálně existující.“<sup>7</sup>

Jiří Koten na rozdíl od Pavela nebere v potaz podobnosti světů, které fikčnost ovlivňují. Vždy a pouze jde o vyprávění, které s realitou nemá nic společného. „Tento pojem není nikterak nesrozumitelný: události, o nichž se vypravuje, jsou imaginární, ve světě, který chápeme jako realitu, se nikdy nepříhody.“<sup>8</sup> Ačkoliv se může jednat o existující postavy, tak v případě psaného textu jde o postavy úplně jiného světa a tyto dvě bytosti spolu nemají nic společného.

Lubomír Doležel k problematice „možných světů“ přistupuje tím způsobem, že jde o jakýsi soubor světů specifických pro dané odvětví. Rozlišuje například možné světy logické sémantiky, historiografie apod. Ke světům fikce se vyjadřuje následovně: „Možné světy fikce jsou *artefakty* vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím, hudbou, mytologií a vypravěčstvím, malířstvím, sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod.“<sup>9</sup> Literaturu potom vnímá Doležel jako výjimečnou oblast se specifickými rysy.

Nejradikálnější názor k oblasti fikce vyjadřuje Gérard Genette ve své knize „Fikce a vyprávění“ (2007), a to hned ze dvou důvodů. Prvním důvodem je jeho chápání fikce pouze ve smyslu literárním, kdy právě fikce je tou vlastností, která utváří onu literárnost. Fikce je prostředkem, který dělá z psaného textu umělecké dílo. Druhým důvodem je Genettův názor, že všechno, co si literatura vypůjčí z reality, je vždy a pouze fikcí. „Vstoupit do fikce znamená vymanit se z běžného užívání jazyka, kdy dbáme na pravdivost nebo kdy se snažíme někoho přesvědčit, a proto se podřizujeme komunikačním a deontickým pravidlům promluvy.“<sup>10</sup> Autor

<sup>7</sup> PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*, s. 72-73.

<sup>8</sup> KOTEN, Jiří. *Fikční světy fantastických fikcí. Možné světy fanstatiiky*, s. 184.

<sup>9</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 29.

<sup>10</sup> GÉRARD, Genette. *Fikce a vyprávění*, s. 12.

textu se dále snaží analyzovat tento fikční charakter a dospívá k názoru, že je dílo fikční, pokud v něm najdeme funkci pseudo – reference, lépe řečeno označení bez označovaného.

Vše, co se neodehrává v aktuálním světě - v tento moment a na tomto místě, lze vnímat pouze skrze myšlenky, jenž utvářejí odpovídající svět pro konkrétní děj. Velmi častým podnětem pro utváření možných světů je právě umění. Ačkoliv Dorrit Cohnová hovořila o narativním charakteru *fikce*, abstraktní díla mohou být pro její vznik stejně důležitá jako díla jiného druhu. Při sledování abstraktního filmu, nebo obrazu sice nemůžeme hovořit o dějové lince, nicméně se naše myšlení snaží vše, co zpracovává uvést do nějakého kontextu. Mnohdy neunikneme ani asociacím, které nám dílo přináší. Paradoxně to může být právě abstraktní dílo, které vytvoří velice pestrý svět, v němž jsou obsaženy důvěrně známé formy. Nemusí proto vždy jít o svět faktuální, který by měl být vystavený na základě faktů, o kterých víme, že skutečně proběhly.

Fikce a vůbec vznik fikčních světů závisí především na postoji recipienta, jelikož bez správně zaujímaného postoje nemohou fikční světy existovat. Velmi důležitou roli zde hraje estetická distance, na jejímž základě můžeme dosáhnout nezainteresovaného stavu, který je stěžejní pro správné uchopení fikce. Příliš velká, ale i nedostatečná distance způsobují ztrátu estetického prožitku a zabraňují vystavění fikčního světa.

### 3 „PSYCHICKÁ DISTANCE“ EDWARDA BULLOUGH A JEJÍ PROJEVY VE FIKCI.

V textu „Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip“ (1995) se setkáváme se specifickým druhem distance, který se od jiných (například prostorové) vyznačuje svým působením na estetické smysly – zrak a sluch a narušuje jejich každodenní - automatické vnímání. Tato distance je podnětem pro myšlenky, počitky a emoce, které jsou tolikrát různorodé, kolik je lidských osobností. Možná právě to je důvodem mnohočetnosti lidských soudů o vkusu a nemožnosti je sjednotit právě v oblasti umělecké. Psychická distance je tedy distancí charakteristickou pro recipování uměleckých děl, a proto ji někteří nazývají také estetickou. Jev, který recipujeme, vymaňujeme ze souvislostí každodenního života. Nejsme zaměřeni na naše osobní potřeby a pocity, které zakoušíme v aktuálním světě. „Díváme se na něj zkrátka ,objektivně', jak se často říká, takže se své strany svolíme pouze k takovým reakcím, které zdůrazní ,objektivní' rysy zážitku a interpretujeme naše ,subjektivní' afekty ne jako stavy *naší* bytosti, ale spíše jako vlastnosti jevu.“<sup>11</sup> Z toho důvodu, že nejde o naše praktické vnímání, nazývá Edward Bullough tento druh distance estetickým principem.

Autor, jenž se v návaznosti na Edwarda Bullougha vyjadřuje k „psychické distancí“ je Vlastimil Zuska, a to ve svém díle „Mimésis – fikce – distance“(2002). V textu se Zuska vyjadřuje právě k předchozímu pojetí distance a nazývá ji „estetickou distancí“. Od Bullougha se ale vymezuje tím, že je pro něj tento druh distance spíše fenomenologickým než psychologickým jevem. „Recipující se tedy cele neuzavírá do imanence Ega, ale zaměřuje se na svojí vlastní relaci k vnějšímu objektu v jeho kvalitativních aspektech; ,pozoruje' či prožívá, participuje bez skutečné účasti na dílem projektovaném možném světě.“<sup>12</sup> Estetický postoj podle autora obsahuje tedy dvě složky – složku sebereflektivní a složku, v níž je obsažen tento fenomenologický postoj.

Autor textů zabývajících se fikcí Thomas G. Pavel se vyjadřuje k tomuto druhu distance v kapitole své knihy *Fikční světy* (1986) nazvané „Hranice, odstup,

---

<sup>11</sup> BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, s. 11.

<sup>12</sup> ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX.století: Mimésis – fikce – distance*, s. 122.

rozměr a nedokončenost“, kdy „odstupem“ nemyslí prostorovou distanci, ale právě distanci, o níž hovoří předchozí dva autoři. Nacházíme se už v oblasti fikce, a proto si autor propůjčuje pojem Kendalla Waltona „fikční ego“. Pavel vysvětluje, že to nejsme my a naše pocity, kdo prožívá odehrávající se příběh, ale že své emoce propůjčujeme fikčnímu egu, které nám dovoluje cítit skutečné emoce v neskutečném prostředí. Fikční ego nám připomíná, že ačkoliv se ženeme za poznáním světů, neměli bychom zapomínat na cestu samotnou, která je tím, v čem při četbě nacházíme zalíbení. Autor také ukazuje, že při prožívání skutečných emocí prostřednictvím fikce nejde o to, že bychom fikci považovali za skutečnou, ale že jsme to my - recipienti, kteří sestupujeme do fikce. Stejně jako u Bullougha je zde popisována i jakási žádoucí minimalizace tohoto odstupů, kterou nazývá „antinomií distance“: „Fikční odstup se tak redukuje na odlišnost, a aby byla odlišnost zvládnutelná, je třeba ji udržovat na minimu.“<sup>13</sup> V knize *Fikční světy* (1986) nám autor stále připomíná, jak tenká a nejasná je hranice mezi fikcí a realitou a jak se tyto dva světy vzájemně ovlivňují. Pojem „estetické distance“ se stává základním faktorem pro pohyb mezi světy, jako je například svět aktuální a svět umění.

Gérard Genette, i přes to, že důrazně odděluje svět faktuelní a fikční, také přiznává, že je nutné, aby si svět fikce pro svou věrohodnost vypůjčoval rysy faktuelního světa. Bez využití jakýchkoliv faktických znaků je téměř nemožné dílo správně recipovat, a to kvůli velikosti distance, která by rozhodně překračovala požadované minimum.

Estetická distance tedy hraje ve fikčních světech určitou roli. Pro autory fikce sice nejde o stěžejní téma, které by podrobovali důkladné analýze, ale její přítomnost je ve fikci víc než zřejmá a jak se pokusím níže prokázat, i nezbytná.

---

<sup>13</sup> PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*, s. 125.

## 4 ŽIVOTNÍ ZKUŠENOST A JEJÍ VLIV NA DISTANCOVANOST

### 4.1 Emocionální zakoušení

Psychická distance a její projevy se z velké části odvíjí od životní zkušenosti. Edward Bullough demonstruje toto tvrzení na jednom ze dvou distančních extrémů, a tím je „poddistancovanost“. Tento pojem objasňuje na příkladu divadelního představení „Othello“. Vysvětluje, že muž, který žárlí na svou ženu se lépe ztotožní s hlavní postavou, a proto lépe ohodnotí celé představení. Dále ale dodává, že tento pocit je jen zdánlivý. „Ona shoda totiž pouze způsobí, že si naléhavě uvědomí svou vlastní žárlivost. Náhlým převrácením perspektivy už nevidí Othella domněle zrazeného Desdemónou, ale sebe sama v analogické situaci se svou ženou. Toto převrácení perspektivy je důsledkem ztráty distance.“<sup>14</sup>

Životní zkušenost a její promítání do uměleckého díla nám sice nabízí jedinečnou možnost pochopit emoce postavy a vcítění se do situace nám dovoluje být jakoby součástí děje, ale ve chvíli právě největšího možného splnutí na základě životní zkušenosti je „poddistancovanost“ nevyhnutelná. Nelze hovořit pouze o zkušenosti bolestivé či nepříjemné. Jde většinou o zásadní životní událost, jejíž existence s námi nějak emotivně pohnula a do budoucna má na nás tato emoce vliv. Sledování romantického filmu nebo čtení románu v období, kdy jsme zamilováni budeme vnímat podle toho, zda jsme zamilováni šťastně, či nešťastně. Pokud oplýváme radostí z lásky, je pro nás jednoduché představit si vzájemnou lásku hlavních postav. Už zde ani nemusí jít pouze o představování, ale může se jednat o promítání našich vlastních emocí do díla.

Pokud naopak zrovna prožíváme bolest právě následkem lásky, může dojít také k druhému a opačnému extrému distance, a tím je „předistancovanost“. V případě, že následkem negativní zkušenosti nevěříme, že existuje romantický scénář, hollywoodský happy end nás pravděpodobně nenadchne a skepticky podotkneme, že taková láska je pouze ve filmech či románech. Příliš velká distance může být ale také následkem nepochopení děje, nedostatku pozornosti či vytržení části díla z kontextu celého děje.

Oba výše zmíněné příklady jsou ale pouhou variantou toho, jaká bude

---

<sup>14</sup> BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, s. 13.

výsledná emoce recipienta. Množství ovlivňujících faktorů nám nemůže dát jistotu a záruku toho, co v nás dílo vyvolá. Právě tím je pro nás umění zajímavé - pro velice subjektivní působení estetické distance v jednotlivém recipientovi.

Nejefektivnější recipování uměleckého díla Bullough shledává v případě, kde je promítání životní zkušenosti vyvážené racionálním uvažováním, neboli „shoda by měla být tak úplná, jak je slučitelné s udržením distance“<sup>15</sup>. Toto splynutí s dílem za předpokladu udržení si minimální možné distance nazývá „antinomií distance“.

Naproti Bulloughovu tvrzení o *poddistancovanosti* bych nyní ráda postavila názor Marie-Laure Ryanové. Ve svém textu „Možné světy v soudobé teorii literatury“ (1994) hovoří o literárních žánrech a jejich definování „na základě počtu vztahů přístupnosti, které spojují fikční svět s reprezentací skutečného světa, která převládá v dané kultuře. Čím více vztahů přístupnosti, tím menší je vzdálenost ze skutečného světa do světa fikčního“<sup>16</sup>.

Pojem „poddistancovanost“ vypovídá o estetickém zakoušení, které je úzce spjato s naší životní zkušeností. Fikční svět nám splývá s reálným a prostředkem onoho splynutí je situace vyvolávající stejný emoční prožitek. Naproti tomu Ryanová srovnává světy na základě určitých záchytných bodů, které známe ze světa reálného a prostřednictvím kterých můžeme svět fikce přirovnat k světu našemu. Jde o informace, které nám přináší svět fikční, ale zároveň se běžně dějí/vyskytují, nebo se mohou dít/vyskytovat ve světě reálném.

Nyní se pokusím prokázat, že v případě umění hraje emotivní zkušenost pro estetické zakoušení dominantní roli. Přečtěme si texty, jež by mohly být úryvky z literárního díla:

**A .** Bílého Snížka už nikdy nevidí. Byl jejím jediným důkazem toho, že zázraky se dějí, že i zvíře může hovořit lidským jazykem. Kdo jí teď bude vyprávět pohádky, když je její kocourek pryč?

**B .** Maminka se snažila vysvětlit nehodu, která jí připravila o jejího přítele. Fousek už nikdy nebude pobíhat po zahradě, ani nosit klacíky na aport, jako tomu bylo dříve.

---

<sup>15</sup> BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, s. 13.

<sup>16</sup> RYANOVÁ, Marie-Laure: Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura* 45, s. 580.

Představme si, že jsou oba úryvky součástí knih, které obě přečetla dospělá žena, jež v dětství ztratila svého domácího mazlíčka následkem nehody. V **situaci č. 1** byla mazlíčkem kočka, v **situaci č. 2** jím byl pes.

Pokud je žena v situaci č. 1, nebude záležet na tom, že zvíře, které v příběhu „A“ umírá je nadpřirozená bytost. Není podstatný fakt, že kočka mluví lidským jazykem, a tudíž nemůže být skutečná. Důležité bude pro čtenářku to, že malé dívce zemřela kočka. Bude proto s hrdinkou „A“ úryvku soucítit daleko více, než v případě „B“, kdy je pes stejným psem jako ve světě čtenářky (nehovoří lidským jazykem), ale přesto pro ni nebude mít dramatická situace tak emoční náboj jako v knize „A“.

Pokud by se žena ocitla v situaci č. 2, byla by pro ni kniha „A“ spíše pohádkou než skutečným příběhem a rozhodně by nedošlo k oplakávání mluvící kočky. Naproti tomu kdyby pes z příběhu „B“ měl vlastnosti kočky z příběhu „A“, možná by čtenářka byla daleko shovívavější k nereálnosti příběhu a dokonce by byla ochotná během četby věřit, že psi dokáží mluvit.

Podobnost světů tedy nemusí být vůbec rozhodující. Pouze v případě, že by domácí mazlíček byl v obou příbězích kočka, v situaci č. 1 by nejspíš byla věrohodnější kniha „B“. Totéž v situaci č. 2, když bude v obou příbězích figurovat pes. Jde ale opět jen o názornou ukázkou možných postojů, které může recipient zaujímat vůči uměleckému dílu. Emocionální zakoušení spoluutváří a dotváří svět umění, ale jeho subjektivita dovoluje pracovat pouze s pravděpodobnou, nikoliv jistou interpretací.

#### **4.2 Princip minimální odchylky a místa nedourčenosti**

Na předchozí příklad navazuje jedno z dalších tvrzení M. L. Ryanové, jejímž klíčovým pojmem je „princip minimální odchylky“, který „stanoví, že rekonstruujeme svět fikce a kontrafaktuálů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe. To znamená, že si do světa výpovědi budeme projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít.“<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> RYANOVÁ, Marie-Laure (2005): Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*, s. 107.

Přílišný odklon od námi vnímané reality by mohl způsobit neschopnost představit si svět fikční. Stejně jako neaktivní účast čtenáře by mohlo předistancovanost vyvolat také přílišné dožadování se o zapojení jeho fantazie. Pokud je svět fikce natolik odlišný od světa, jenž čtenář důvěrně zná a nemá žádné záchytné body, z nichž by mohl vystavět prostředí pro příběh, je četba spíše namáhavým úkonem než výletem do fiktivního vyprávění.

*Minimální odchylka* Ryanové stejně jako „místa nedoučenosti“, o nichž hovoří Wolfgang Iser<sup>18</sup>, pracují s fantazií čtenáře a jeho možností dotvářet příběh i přes to, že je jeho autorem někdo jiný. Teorie, kterou představuje Iser, totiž že „napsaná část textu nám dává poznání, ale nenapsaná nám poskytuje příležitost věci si představovat, skutečně: bez prvku neurčitosti, bez mezer v textu bychom vůbec nemohli používat naši imaginaci“<sup>19</sup>, může správně fungovat jen za předpokladu toho, o čem hovoří Ryanová. Pokud je svět, jenž se nám snaží autor popsat ve své knize, správně zkonstruovaný (nemluvím zde jen o podobnosti, ale o celkovém vyjadřování apod.), máme zde prostor pro ocenění „míst nedoučenosti“, kde můžeme nechat volně působit svou fantazii a na základě našich životních zkušeností dotvoříme to, co čteme, v jednotný souvislý příběh. Napříč žánry je pro nás fikční svět v danou chvíli naprosto skutečným, jelikož možné nadpřirozeno je spojeno s fyzickými či psychickými vlastnostmi, které reálně známe. Naopak pokud je odchýlení od známého světa natolik velké, že se v ději ztrácíme, stávají se nedourčená místa něčím, co nám četbu ještě více komplikuje. V krajním případě je pro nás „nedourčený“ celý příběh (postrádáme v díle jakýkoliv narativ), jsme předistancovaní a ztrácíme možnost estetického prožitku.

Roman Ingarden v této souvislosti hovoří o jisté zástavě, která se objevuje v našem myšlenkovém toku.<sup>20</sup> Tato zástava je podle něj běžnou součástí četby literárního díla, nicméně musí být rychle překonána, aby čtení mohlo nadále pokračovat, aniž by čtenář nebyl následkem rozhořčení vytržen z kontextu. Iser tuto Ingardenovu pasáž komentuje následovně: „Dokonce i v nejprostší povídce musí nutně nastat nějaký druh zástavy, byť i jen z toho důvodu, že žádný příběh nemůže

---

<sup>18</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, roč. VI, 2002, č. 2, s. 106–118.

<sup>19</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, s. 106.

<sup>20</sup> INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

být nikdy vyprávěn ve své úplnosti. Vskutku právě díky těmto nevyhnutelným výpustkám příběh získává svůj dynamismus. Proto platí, že kdykoliv je plynulý tok přerušen, a my jsme náhle odvedeni neočekávaným směrem, je nám tím dána příležitost uvést do hry svou vlastní schopnost navazování vztahů a vazeb, které vyplní mezery, jež v sobě text obsahuje.“<sup>21</sup>

Kombinace odchýlení se od reálného světa a nedourčeného prostoru čekajícího na naši fantazii pracuje s naší distancovaností. Správná vyváženost těchto dvou faktorů může dát vzniknout tzv. „hře na...“, ve které jsme nejen divákem/čtenářem, ale zároveň vypravěčem. „Účastníci fikční hry vědí, že je jenom jeden skutečně skutečný (actually actual) svět, ale po dobu trvání hry se shodli na tom, že nějaký jiný budou brát jako skutečný. Z hlediska ‚skutečně skutečného světa‘ jsou světy fikcí textové výtvoř osídlené neúplně specifikovanými literárními postavami, ale čtenář ponořený ve fikci zakouší textový skutečný svět jako reálný (real) a jeho obyvatele jako ontologicky úplné lidské bytosti, jež existují nezávisle na textu líčícím jejich akce. Formulace představy fikce jako ‚hry na...‘ v termínech možných světů tak vysvětluje nesoulad mezi znalostí a chováním v rámci fikční zkušenosti, nesoulad, který umožňuje čtenáři emotivní zaujetí světy a postavami, o nichž ví, že jsou čistými výplody obraznosti.“<sup>22</sup> O hře mezi čtenářem a autorem hovoří Iser také a nazývá ji „hrou imaginace“<sup>23</sup>.

#### **4.3 Fiktivní zkušenost v reálném světě**

Nutno říci, že nejen životní zkušenosti ovlivňují recepci uměleckého díla, ale i umělecké dílo silně ovlivňuje naši každodenní zkušenost. Pokud na nás dílo vskutku zapůsobí, máme neustálé nutkání o něm s někým hovořit a porovnávat své zážitky a dojmy. „Prodělali jsme zkušenost a chceme nyní vědomě zjistit, co jsme to prožili.“<sup>24</sup> Nebo, po nějaké době, se naše vzpomínky na dílo uloží hluboko do paměti a vycházejí na povrch v situacích, ve kterých to ani nečekáme. Oba případy dokazují, že pokud bylo naše vnímání efektivní, nějakým způsobem, ať vědomě či nikoliv, pohnulo naší myslí a má na nás do budoucna vliv. Ve chvíli, kdy si promítáme fiktivní

---

<sup>21</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, s. 109.

<sup>22</sup> RYAN, Marie-Laure: Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura* 45, s. 579.

<sup>23</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, s. 106.

<sup>24</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, s. 114.

zkušenost do reálného světa, se nám odkrývá pohled na velikost distance, kterou jsme zaujímali například při četbě knihy. Jde o jakousi zpětnou vazbu, která nastavuje zrcadlo dané situaci. „Ať už si čtenář spojuje různé fáze textu dohromady jakýmkoliv způsobem a za jakýchkoli okolností, jedná se vždy o proces anticipace a retrospekce, jenž vede k vytváření virtuální dimenze. Ta zase transformuje pouhý text na zkušenost čtenáře. Způsob, jakým je tento zážitek vyvoláván procesem kontinuální modifikace, je úzce spřízněn se způsobem, kterým shromažďujeme naši životní zkušenost, a tak ‚realita‘ čtenářského zážitku může osvětlit základní vzorce naší životní zkušenosti.“<sup>25</sup>

To, jakým způsobem jsme schopni využít estetickou zkušenost v každodenním životě, se odvíjí od velikosti naší distance vůči dílu, které nás přetransformovává. Pokud jsme prožili ve virtuálním světě něco, s čím se v budoucnu setkáme ve světě reálném, je možné být na situaci připraven, jelikož už jsme ji jednou emotivně zakusili. Je to jeden z mnoha aspektů, ve kterém nás umění obohacuje. A právě pokud byla naše distance v danou chvíli snížena na minimální možnou, ale distanční limit byl stále zachován, poté už je rozdíl od reálného prožívání zcela nepatrný. Nelze ale považovat za zkušenost takové setkání s uměleckým dílem, které v nás nic nezanechá a ani si ho například nezapamatujeme. To je většinou zapříčiněno přílišnou distancí, a proto budeme jen těžko ponaučeni situací, jenž byla vylíčena v díle, které nás nezajímalo.

Bullough zastává názor, že divák je vtažen do děje tím víc, čím se slučuje s jeho zkušeností ve skutečném životě. Tato teorie by se dala použít i obráceně: jsme schopni obstát lépe v těch situacích skutečného života, ve kterých už jsme se jednou ocitli prostřednictvím fikčního světa. Daleko lépe dokážeme reagovat ve chvílích, které už prožil/a hlavní hrdina/ka našeho oblíbeného románu, protože jsme to byli vlastně my, kdo zažíval utrpení a radosti jeho/jejího života. Zda je naše reakce adekvátní realitě, je opět otázkou námi zaujímané distance. Asi bychom nebyli považováni za normální, kdybychom se ve fatální situaci uklidňovali tím, že najdeme zlatou rybku a prostřednictvím jejích přání vše vyřešíme. Přesto nám může víra v to, že se přání někdy až zázrakem plní, pomoci najít sílu v těžkých fázích života, a tím se

---

<sup>25</sup> ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, s. 109.

pro nás četba pohádek stává zásadní zkušeností, jež ovlivňuje život dospělého člověka, který už na pohádky dávno nevěří.

## 5 SNAHA O UMĚNÍ BEZ DISTANČNÍHO LIMITU

### 5.1 Naturalismus

V 18.století bylo za skutečné umění považováno to dílo, které nejlépe napodobovalo přírodu. U výtvarného umění můžeme hovořit například o co nejuvěrnějším znázorněním toho, co pokládáme za realitu a pokud možno co nejpodrobněji zaznamenat prostředí, ve kterém se pohybujeme. I přes to, že dnes všichni chápeme, nebo alespoň respektujeme nerealistický charakter umění, stále v nás tato koncepce umění místy přetrvává. Je ale neadekvátní si myslet, že úkolem umění je poskytnout nám pohled na přírodu, v těchto případech ještě upravovanou pro lidské oko. Pokud chápeme umění jako imitaci čehokoliv, jak potom můžeme obhájit fakt, že právě jeho nerealističnost ve smyslu znázornění světa způsobem, jakým se nám běžně neprezentuje, je tím, co nás na umění zajímá? „Tvzení, že umění je anti-realistické, vyzvedá tu skutečnost, že umění není přírodou, nikdy se za přírodu nevydává a veškeré směřování s přírodou ostře odmítá. Tím je zdůrazněn *umělý* charakter umění: „umělecký‘ je synonymní s ‚anti-realistický‘; někdy i vyjadřuje velmi značný stupeň umělosti.“<sup>26</sup>

Mezi základní vlastnosti umění se řadí jeho schopnost aktualizovat naše vnímání světa. Odklon od pravděpodobného, výjimečnost a originalita jsou základními prvky pro možnost estetického prožitku. Svět by byl velmi nudným místem, pokud by se i umění snažilo jen o napodobování navyklých vzorců. Zařazení do všedního života je právě tím, čeho by se mělo obávat. Proces aktualizace dává našim otupělým smyslům naději, že nás může ještě něco překvapit a nejsme odkázáni žít, i když nenáročný, ale nepestrý život.

Na první pohled by se mohlo zdát, že naturalismus toto tvrzení vyvrací. Bullough jej ale obhájí pomocí svého pojmu „antinomie distance“. „Jednoduchý poznatek, že umění má tím větší efekt, čím více se shoduje s našimi dispozicemi, které se nevyhnutelně formují podle obecné zkušenosti a na základě přirozenosti, byl vždy původním motivem ‚naturalismu‘.“<sup>27</sup> Dále vysvětluje, že tento směr, ale i například „impresionismus“, nejsou vlastně nic nového a překvapivého. Jde o

---

<sup>26</sup> BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, s. 17.

<sup>27</sup> BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, s. 18.

neustálé přibližování se k přírodě a o snahu snižovat distanční limit na minimum, aby bylo dílo pro diváka co nejdělejší a aby si do něj mohl co nejlépe promítat své osobní zkušenosti. Jediná chyba, kterou se podle něj naturalismus dopouští je ta, že se snaží popřít distanci, která je vždy mezi zobrazením a zobrazovaným. Umělecké dílo tak snižuje na úroveň znázornění či popisu každodenního života.

## 5.2 Mimetická četba

Ačkoliv má vnímání umění jakožto „mimesis“ svou tradici už z dob antiky, co se týče četby, někde jsme zapomněli udělat zásadní krok. Zda by se mělo jednat o krok kupředu je sporné a zavádějící, ale každopádně by to měl být pohyb jiným směrem. Tento literární nešvar velmi dobře popisuje Lubomír Doležel ve své knize *Heterocómica: fikce a možné světy* (1998): „Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna: obrovský, otevřený a zvoucí fikční vesmír se scvrká na model jednoho světa, na skutečnou lidskou zkušenost.“<sup>28</sup> Doležel dále vypisuje znaky mimetické interpretace, které jsou pro ni charakteristické:

- a) „fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou jednotlivinu  $J(s)$ “
- b) „fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou obecninu  $O(s)$ “
- c) „skutečný zdroj  $Z(s)$  zobrazuje fikční jednotliviny  $J(f)$ “<sup>29</sup>

### ***Fikční jednotlivina $J(f)$ zobrazuje skutečnou jednotlivinu $J(s)$***

Základní proces, jenž se odehrává při mimetické četbě je takový, kdy si fiktivní postavu ztotožňujeme s postavou skutečného světa. Na základě podobných, ne-li totožných povahových rysů, fyzické charakteristiky nebo identického jména postavy s reálně žijící osobou vnímáme fiktivní postavu jako skutečně existující. Nevědomě, ale i vědomě konstruujeme postavy podle těch, o kterých víme, že skutečně existují, nebo existovaly.

### ***Fikční jednotlivina $J(f)$ zobrazuje skutečnou obecninu $O(s)$***

„K opravdové zkoušce mimetické sémantiky však dochází, jestliže nevíme,

---

<sup>28</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocómica: Fikce a možné světy*, s. 10.

<sup>29</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocómica: Fikce a možné světy*, s. 21-24.

kde máme prototyp hledat. Kde jsou skuteční jedinci zobrazení Hamletem, Juliánem Sorelem, Raskolnikovem?“<sup>30</sup> První tvrzení platí v případě, že postava vystupující v textu má jmenovitě stejného zástupce v reálném světě, nebo ji alespoň s někým my sami ztotožníme. V případě, kdy fikční postava představuje spíše nějaký obecný ideál, souhrn vlastností, které jsou spíše charakteristické pro jistou skupinu, ztotožnění neprobíhá na rovinách jednotlivců, ale obecnin. „Fikční entity jsou spojovány s historickými, psychologickými, sociologickými, politickými, kulturními i jinými kategoriemi.“<sup>31</sup>

### **Skutečný zdroj Z (s) zobrazuje („poskytuje zobrazení“) fikční jednotliviny J (f)**

Doležel nazývá tuto interpretaci „pseudomimetickou“, jelikož zde neshledává mimetickou funkci. Čtenář zde v podstatě vnímá nějaký zdroj fikční postavy, nejedná se ale o skutečný prototyp. Fikční jednotliviny se nesvazují se skutečnými entitami, jako kdyby existovali ještě před aktem zobrazení. „Autor fikce je kronikář fikčních říší. Existence těchto říší se předpokládá, aniž by byla vysvětlena. Jako teorie fikčnosti je pseudomimeze prázdná.“<sup>32</sup>

Na první pohled by se mimetická četba dala považovat jako ulehčující faktor, který má napomáhat naší představivosti. Ve skutečnosti tím popíráme jeden z hlavních důvodů, proč se k četbě fiktivního příběhu ubíráme - totiž ono fiktivní vycestování do neznámého prostoru. Odpíráme si tímto zkušenost s něčím, s čím se v běžném životě nesetkáme a přicházíme o obohacení, jehož můžeme dosáhnout pouze estetickým prožitkem. Tento druh četby nás omezuje na zkušenost každodenního života. Snažíme se popírat existenci estetické distance, pomocí níž můžeme zakusit odlišnou zkušenost, než kterou nám přináší realita a tím regulujeme fikční vyprávění pouze na možnou verzi skutečné události. Zjednodušujeme recipování ve smyslu: JÁ -> VZTAH KE SKUTEČNOSTI = JÁ -> VZTAH KE ČTENÉMU. Nejsme otevření pro tzv. „hru na...“, příběh dotváříme jen po té stránce, která nám dovoluje ztotožňovat imaginaci s realitou. Mimetická sémantika tedy funguje pouze ve velmi omezené míře, a to díky její snaze o nefikčnost fikčního světa.

---

<sup>30</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 22.

<sup>31</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 23.

<sup>32</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 24.

### 5.3 Historický román a postmoderní historie

Pokud se zabýváme problematikou historie a fikce, lze tyto dva způsoby vyprávění chápat také jako fikční a faktuální, přičemž názorným příkladem nám může být historický román a životopisná literatura. Otázkou na kolik je možné oddělovat fikci a historii se zabývá Dorrit Cohnová ve své knize *Co dělá fikci fikcí* (1998). Kromě odlišností se zaměřuje na společné znaky těchto dvou literárních směrů a zkoumá jejich hraniční případy. „Přestože je tedy jejich pole působnosti v rámci obou zmíněných narativních oblastí odlišné, domnívám se, že historické a románové narativy zaměřující se na životní příběh představují žánrovou sféru, kde se faktuální a fikční narativy vzájemně nejvíce přibližují, oblast s největším potenciálem k jejich překrývání.“<sup>33</sup>

Největší rozdíl mezi životopisem a fikcí můžeme podle Cohnové zaznamenat při popisu lidského života, a to konkrétně co týče zkušenosti se smrtí a umíráním. Na rozdíl od faktuálního popisu si může fikce dovolit tuto zkušenost vyjádřit. Skrze tato myšlenková vyjádření je čtenář postavám blíže, může se s nimi více ztotožnit a má k nim osobnější vztah. Tento poznatek nám také odůvodňuje fakt, že i přes to, že čteme životopis, můžeme ho vnímat jako nevěrohodný, naopak historický román, ve kterém figurují zcela fiktivní postavy, nám připadá jako názorný obraz konkrétní doby nebo situace. I přes nevyslovenou dohodu mezi autorem biografie a jejím čtenářem, že podávané informace jsou zpravidla ověřené a čtenář si na jejich základě může doplnit své představy o aktuálním světě spočívá rozpor mezi faktuálním a fikčním čtením spíše v tom, jak dílo čteme, než jak bylo napsané: „žádný text nelze chápat jako více či méně fikční nebo více či méně faktuální, ale že jej čteme buď v jednom, nebo v druhém klíči – stručně řečeno, že fikčnost není otázkou míry, ale druhu, stejně tak v první jako ve třetí osobě“<sup>34</sup>. U románů má tedy čtenář svobodu interpretace. Čtenář rozhoduje o pomyslné distanci mezi autorem a vypravěčem prostřednictvím zaujímané distance estetické.

Cohnová dále upozorňuje na slovo „nepochybně“, které slouží jako pojem zachovávající distanční limit mezi popisem skutečnosti a její fikcionalizací. Pomocí pojmu „nepochybně“ může autor nahlížet do mysli postav, nicméně ale nemění

---

<sup>33</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 33.

<sup>34</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 52-53.

vyprávění ve fikci. Vyjadřuje svůj názor, nicméně ho neprohlašuje za nevyvratitelný a nepředkládá nám jej jako fakt. Naopak o smazání rozdílů mezi fakty a fikcí se snaží tzv. „Nová biografie“. I přes to, že jsou literární formy tohoto typu (např.: románová biografie, nefiktivní román ad.) čteny hlavně pro překračování hranic, Dorrit Cohnová zastává názor, že životopisy, které se chovají jako romány a naopak romány, které jsou psané jako životopisy spíše tuto hranici ještě více zvýrazňují.<sup>35</sup>

Autorem, který analyzuje historii v době postmoderny je Lubomír Doležel. Jeho kniha *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) popisuje a odůvodňuje tendence autorů historie propůjčovat si některé charakteristiky fikčního psaní. Pokud by se autor historie snažil o zcela objektivní psaní, ochuzuje čtenáře o hlubší seznámení s postavami, místy a dobou. Znemožňuje bližší poznání skutečných osob – jejich emocí a charakteru. Až fiktivní vyprávění dovoluje vypravěči dostat se do myšlenek historických postav a nezáživný popis proměnit v něco živého. Historická místa se proměňují v dějiště, kde se odehrávají skutečné příběhy. Doležel tvrdí, „že primární úkol historiografie je získávat a shromažďovat znalosti o aktuální minulosti vytvářením historických světů jako modelů této minulosti. Naproti tomu primárním úkolem tvorby fikce je konstruovat fikční světy, které jsou alternativami světů historických“<sup>36</sup>. Pokud je historické vědění použito pouze jako prostředek konstrukce světa, dává tím vzniknout žánru historické fikce.

V historické fikci se setkáváme s dvěma druhy postav. Pokud nemá postava figurující v příběhu protějšek v aktuální minulosti, jedná se o fiktivní entitu, naopak pokud postava má protějšek v aktuální minulosti, jedná se o entitu historicky fikční. Tato entita může být nositelem jména nějaké skutečné historické osobnosti, ale také může být touto osobností pouze inspirována a některá fakta, jako například jméno mohou být pozměněny. Je důležité si uvědomit, že i přes pojmenování po skutečně existující postavě nemusí děj odpovídat životnímu příběhu této postavy. Tvůrci historické fikce znají fakta, ale nejsou jimi nějak vázáni. Mohou je využívat pro snížení estetické distance, nicméně pořád půjde o fiktivní vyprávění. „Jestliže je historik sváděn k tomu, aby využíval historickou fikci jako jeden ze svých dokumentů, naše fikční sémantika ho vážně varuje: žádný svět, ve kterém se objevují fiktivní postavy,

---

<sup>35</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 45.

<sup>36</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 96.

nemůže být adekvátním modelem minulosti.<sup>37</sup> Žádná fiktivní postava nemůže figurovat v utváření historie. Pokud bychom chtěli považovat historickou fikci za věrohodnou, nesměla by obsahovat fiktivní postavy.

Postmoderní historická literatura tedy, dle Doležela, fikcionalizuje dějiny. V tomto ohledu se rozchází v názoru s Dorrit Cohnovou, která snahu o zrušení distančního limitu vnímá jako faktor, který hranici mezi fikcí a skutečností ještě více zvýrazní. Lubomír Doležel hovoří o historickém fiktivním psaní jako o něčem, co nám navozuje pocit, že historie sama může být formou fikce a kdybychom to brali ze sémantického hlediska pravdou zůstává, že jde skutečně o světy fikční. Nejde tak úplně o příběh minulosti, ale vždy jde o výsledek něčí imaginace a tvůrčí činnosti. Tato tvůrčí činnost nám sice může historii přiblížit, nikoliv však ukázat stoprocentní reprezentace aktuálního světa – „protifaktové konstrukce minulosti mohou být zdrojem historického poznání pouze za předpokladu, že budeme trvat na rozdílu mezi fikcí a historií“<sup>38</sup>.

#### 5.4 Pravdivost ve fikci

Pravda ve fikci může znít jako paradoxní spojení, nicméně pro existenci fikce je pravdivost nezbytnou složkou. Fikce, o které zde hovořím, je utvářena na různých úrovních pomocí možných světů, které se projektují do uměleckého díla. Stejně tak i „pravda“ a „pravdivost“ mají svá významová pole, ve kterých je lze chápat. Je možné vnímat „pravdu“ ve smyslu její faktičnosti – pravda jako měřítko toho, na kolik je fikce inspirována skutečností. Jde tedy především o srovnání informací, které jsou v díle popisovány se skutečnými fakty.

Druhým možným pojetím pravdy ve fikci je „pravda“ coby postoj recipovaného – subjektivní „pravda“ vnímaná jednotlivcem, ale i objektivně vnímaná „pravda“, kterou zastává celý kolektiv (společnost, generace), může být i přes svou nefaktuální a neprokazatelnou povahu přijímána jako skutečnost. To, nakolik jsou tvrzení autora chápána jako skutečná fakta lze pojímat také jako způsob ohodnocení jeho tvorby, jelikož se mu podařilo svou prací přesvědčit, a to bez

---

<sup>37</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*, s. 97.

<sup>38</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*, s.128.

nutnosti dokazování, jednoho člověka, či celý kolektiv, o tom, že je jeho dílo popisem pravdivé události.

Nároky na pravdivost ve fikci se mění s dobou. Vodítkem nám mohou být žánrová rozlišení (např.: v literatuře), která dopředu připravují čtenáře na to, kolik fantazie bude muset do díla investovat, aby mu přinesla prožitek z četby.

#### **a ) Pravda = postoj recipienta**

Jak už jsem se výše zmínila, v současnosti jsou často díla vymyšlena tak, aby vyhovovala poptávce po „skutečném“ zážitku, který půjde, a pokud možno bez velké námahy, převést do světa aktuálního. Jasným příkladem nám mohou být popkulturní díla. Na opačné straně – na straně čtenáře se setkáváme zase s mimetickou četbou, nad kterou vyjadřuje svůj nesouhlas Lubomír Doležel. Jak tomu ale bylo dříve v dobách, kdy člověk neměl přístup k takové spoustě informací a vše vyřčené nemohlo být pořád ověřováno a porovnáváno se skutečností?

Právě v této době se zrodilo vypravování „mýtů“. Mýtus coby absolutní pravda, zákon a tradice děděná z generace na generaci. Strach, že by nedůvěra v mýty mohla rozzlobit bohy, nebo jiné nadlidské bytosti, nedávala prostor pro žádné pochyby a diskuze. I když je trochu zavádějící hovořit o estetické distanci v souvislosti s tak dávnou dobou, je nutné podotknout, že její velikost je zde na úplném minimu. Ale právě tato její minimální existence dovoluje mýtům tak silné působení. Hlavním rozdílem při vnímání fikce a mýtu je možnost elasticity naší estetické distance vůči vyprávěnému nebo psanému dílu. „Coby hra předstírání se fikce řídí pravidly a konvencemi; zatímco víra v mýty dané komunity je povinná, přitakání fikci je dobrovolné a je zřetelně ovlivněno v čase a prostoru. U mýtů se navíc předpokládá, že jsou všechny předem dané a provždy pravdivé, zatímco nové fikční konstrukty, jako například nové hry, zůstávají provždy možné.“<sup>39</sup>

Je nutné proto konstatovat, že je čas faktorem, jenž ovlivňuje i estetickou distanci. Recipient už si je dnes této distance vědom (ačkoliv ji třeba nedokáže pojmenovat). Práce s distancí je něco, s čím si pohrává kdejaký čtenář či filmový divák. Když se podíváme jak vypadají kinosály, je zřejmé že jsou zařízené tak, aby se

---

<sup>39</sup> PAVEL, Thomas G . *Fikční světy*, s. 91.

naše běžné vnímání soustředilo na vnímání pouze toho, co je promítáno. Temné prostředí a minimum rušících elementů mají napomoci „fikčnímu egu“ vycestovat do fikčního světa. Pokud se rozhodneme navštívit hororový film, je to proto, že se chceme bát a chceme si myslet, že nám hrozí skutečné nebezpečí a tím připouštíme existenci psychické distance, která dovoluje těmto pocitům vzniknout.

Thomas G. Pavel také upozorňuje, že fikce nemusí mít vlastnosti fikce od samého počátku, ale že tato fikcionalizace může mít historicky proměnný charakter. Vzájemný vztah mezi fikcí a mýtem nemusí být pouze jednostranný. Lze samozřejmě vyzorovat, že fikce mnohokrát vzniká následkem nedostatku víry v mýty, ale také obráceně, „k fikcionalizaci dochází při ztrátě referenční vazby mezi postavami a událostmi popisovanými v literárním textu a jejich reálnými protějšky“<sup>40</sup>.

Stále ale ještě můžeme nalézat případy, kdy je víra v mýty silnější než víra v prokazatelnou skutečnost, a to i přes to, že jsou jejich témata od každodenního života čím dál tím vzdálenější. Pavel popisuje případ rumunského folkloristy<sup>41</sup>, který objevil doposud neznámou baladu. V tomto příběhu je mladík zavražděn žárlivou lesní vílou, která nemohla přenést přes srdce, že se její vyvolený bude ženit s jinou dívkou. Napříč tomu, že je příběh vyprávěn s přízviskem „v dávných dobách“ se folklorista dozvídá, že nevěsta figurující v příběhu ještě žije. Rozhodne se tedy s danou ženou mluvit a zjišťuje, že byl její tehdy nastávající manžel obětí nehody a na následky zranění zemřel. Když se muž vrátil do vesnice a snažil se všem lidem povědět, jak to vlastně tenkrát bylo, nikdo nebyl ochotný ho poslouchat. Stará žena, která jediná znala pravdivou verzi příběhu, pro ně byla pomatená a muž, který jí uvěřil, také. Mýtus byl pro ně pravdivější než skutečnost. Otázkou zůstává, proč by nemohlo být stejně pravdivé tvrzení těch, kteří hovořili o lesní víle a nakolik je pravdivost věcí faktuální, nebo věcí víry a přesvědčení.

Lubomír Doležel se této otázce věnuje také. Jeho přístup je ale odlišný, a to zejména proto, že vedle starého pojetí mýtu staví pojem „moderní mýtus“, který řadí do literatury 20. století. Specifika klasického pojetí shledává například při rozdělení světa na oblast přirozenou a nadpřirozenou, přičemž jsou tyto oblasti oddělené silnou hranicí. Nadpřirozené bytosti ovládají přirozený svět. Tato hierarchie je zcela

---

<sup>40</sup> PAVEL, Thomas G . *Fikční světy*, s. 115.

<sup>41</sup> PAVEL, Thomas G . *Fikční světy*, s. 110.

respektována, obyvatelé přirozeného světa se nesnaží zasahovat do jejího fungování a to i přes to, že nemají o nadpřirozeném světě příliš mnoho ověřených informací. Jejich respekt je postaven na vyprávění a příbězích, o kterých nepochybují.

Pro vysvětlení moderního mýtu nám autor předkládá rovnou dvě varianty tohoto mýtu, které se objevují v literárních dílech. Pro první způsob je specifické zrušení hranice mezi nadpřirozenou a přirozenou oblastí. Není zde žádná neznámá zázračná oblast, která by byla rodištěm nadpřirozených bytostí. Jako konkrétní příklad popisuje Doležel tzv. „hybridní svět“, jehož povedeným tvůrcem je Franz Kafka (například dílo *Proměna*). „Hybridní svět je koexistence fyzikálně možných a fyzikálně nemožných fikčních entit (osob, událostí) v jednom sjednoceném fikčním prostoru. Fyzikálně nemožné události nemohou být vykládány jako zázračné zásahy z nadpřirozené oblasti, protože taková oblast neexistuje.“<sup>42</sup> I přes to, že se příběh odehrává v našem prostředí, dostatečná estetická distance nám nedovoluje považovat tyto informace za převoditelné do aktuálního světa a tento zaujímavý postoj nám zabraňuje vnímat děj jako pravdivou událost, která se skutečně stala.

Naopak druhý způsob, jež autor popisuje, pracuje s pravděpodobností skutečné realizace poněkud šetrněji. Hranice zde stále je, ale obě oblasti jsou chápány jako přirozené. Jedna oblast je ale „viditelná“ – zřejmá, známá, očekávatelná a druhá oblast je popisována jako „neviditelná“. Vše viditelné a nám přirozené je v tomto případě pod nadvládou toho skrytého, svět je ovládán touto mocí a jakýkoliv odpor vede vždy k neúspěchu. Pokud se na tuto variantu moderního mýtu podíváme pozorněji, zjistíme, že jde o jakýsi novodobý klasický mýtus, ale nadpřirozená oblast zde není ověřená. Můžeme vnímat určitou bilanci na hranici fantastického a skutečného - pro nadpřirozené zde není vysvětlení, ale ani nic, co by vyvracelo jeho existenci. Druhá varianta nám ukazuje náš skutečný svět, lze si do těchto mýtů promítat naše každodenní situace, a právě proto mohou být výpovědi považovány za pravdivé ve smyslu, že se mohly, nebo mohou stát. „Moderní mýtus potvrzuje vratkost lidského osudu, kterou ustavil klasický mýtus. Avšak nyní, když bohové jsou mrtvi, jsou pouze lidé zodpovědní za chaotický svět,

---

<sup>42</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 187.

který vytvořili a provozují.“<sup>43</sup> Tento druh mýtu, jelikož se odehrává v přirozeném prostředí je náchylný na poddistancování. Při jeho četbě se pohybujeme ve světě, který je stejný jako svět aktuální. Děj vytvořený autorem se dá vztáhnout na každodenní situace, které zakoušíme. Čtenář nemusí zapojovat příliš mnoho fantazie pro vytvoření fikčního světa, a proto je jeho distance menší než v případě, kdy je fikční svět zcela fiktivní.

Víra v mýty nám ukazuje, jak silný vliv má tradice pro postoj recipienta. Ačkoliv jsou podobnost a pravděpodobnost důležité pro vnímání díla jako „pravdivého“, nejde o stěžejní faktory. Za pravdu lze pokládat i příběhy fiktivní, ve kterých vystupují nadpřirozené bytosti. Tímto se nám ukazuje estetická distance jako faktor, který se odvíjí převážně od postoje recipienta a jelikož má zásadní vliv pro vnímání pravdivosti ve fikci, není tato pravdivost pravdou univerzální, ale pravdou každého čtenáře.

#### **b ) Pravda = měřítko faktičnosti příběhu**

Pravdivost vyprávění v tomto smyslu komentuje ve své knize Gérard Genette. Jeho úvahy se dají velice dobře vysvětlit pomocí termínu „kdo mluví“ aneb „problematika hlasu“. Věrohodnost narativního textu se dle Genetta odvíjí od toho, kdo jej vypráví. Rozděluje zde dva průvodce textem – autora a vypravěče, přičemž autor je tím, který nám předkládá skutečný sled událostí a vypravěč je ten, kdo nás pomocí smyšlených údajů provádí fikcí. Ačkoliv by měl každý správný autor odstoupit od díla a ponechat subjektivitu postav, je prakticky nevyhnutelné, že i on projektuje do díla své pocity. Jako příklad můžeme uvést biografickou literaturu, která je i přes skutečná fakta vždy zabarvena zájmem spisovatele, jenž určuje, jaká témata budou rozebírána. Pořád nám ale autor zaručuje pravdivost příběhu.

Nejasná situace pro estetickou distanci přichází ve chvíli, kdy se nám faktuální a fikční začíná promíchávat a jeden svět si od toho druhého propůjčuje specifické znaky. „To je příklad, kdy si typ fikčního vyprávění vypůjčuje z typu faktuálního vyprávění, přesněji řečeno *jeden* typ fikčního vyprávění (pseudoautobiografický román) si vypůjčuje z *jednoho* typu faktuálního vyprávění (autentická

---

<sup>43</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, s. 195.

autobiografie).“<sup>44</sup> Psychická distance se proměňuje během celého procesu čtení, jinak by mohlo dojít například k poddistancování a čtenář by dával do souvislosti skutečnou osobu s událostmi, které se jí nikdy nepříhody.

Oproti tomu příběh, který předkládá vypravěč, je od počátku výsledkem dohody mezi ním a čtenářem, že se jedná pouze o fiktivní vyprávění. Pravdivost nám zde není zaručena, sami zkoumáme hranice naší tolerance vůči nereálnému světu. Genette hovoří o dvou druzích vypravěčů, kteří pracují s touto tolerancí a vlastně tím ovlivňují naši estetickou distanci. Heterodiegetický vypravěč ve vyprávěném příběhu neúčinkuje, působí tedy jako autor, který pouze předkládá něco, co viděl, nebo o čem slyšel. Naproti tomu homodiegetický vypravěč prezentuje příběh jako něco, čeho se sám účastnil. Zanechává v nás tedy dojem, že jelikož byl součástí toho, o čem hovoří, zaručuje se nám za pravdivost daného děje. Distance čtenáře se tedy na základě této nevyslovené úmluvy snižuje, recipient se projektuje spolu s vypravěčem do fiktivního světa a považuje ji za skutečnost. Heterodiegetický vypravěč je spolu se čtenářem pouze divákem, homodiegetický bere recipienta do světa fikce a říká mu, že jde o svět, který mají oba společný. Je trochu paradoxní hovořit o homodiegetické fikci, vlastně tím říkám: „Já, autor, vám budu vyprávět příběh, jehož hrdinou jsem, a přesto se mi nikdy nepříhodil.“<sup>45</sup> V tomto smyslu je ale tento paradox zrádný – právě pro jeho nepředvídatelnost je účinným prostředkem pro snížení distančního limitu na minimum.

Gérard Genette ale přiznává, že oddělit homodiegetické a heterodiegetické vyprávění je stejně obtížné jako oddělit fikční a nefikční. Pravdou zůstává, že se tyto režimy překrývají a vzájemně se ovlivňují. Jak lze tedy určit co je a není fikce, v tomto případě co je a není pravda? Stejně jako v textu Thomase G. Pavela můžeme vidět, že odpovědi na tyto otázky nejsou v kompetenci ani recipienta, a ani těch, kdo dali dílům vzniknout.

Pravdivost ve fikci rozebírá ve své knize i Dorrit Cohnová, která pro své teorie využívá porovnání s historií. Upozorňuje, že naratologie dlouhou dobu opomíjela hranici mezi fikcí a nefikcí. Mezi fikčním a historickým narativem se vedly ty největší spory o tom co je a není fikce. Cohnová rozděluje fikční narativ na dvě složky: příběh

---

<sup>44</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*, s. 46-47.

<sup>45</sup> GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*, s. 59.

(ve smyslu událostí, k nimž text referuje) a diskurz, pomocí něhož jsou události vylíčeny. Co se týká historie, tento dvouúrovňový model se nezdá dostačující. Je třeba k němu přiřadit referenční rovinu, která by odkazovala k tomu, že je čtený text pravdivý. Faktuální vyprávění, stejně jako fiktivní, potřebuje „hybnou sílu“ – děj. „Avšak od doby, kdy teoretikové jako W. B. Gallie a Hayden White odhalili a zdůraznili, že děj funguje jako hybná síla historického vyprávění, si stále více uvědomujeme, do jaké míry se historie a fikce v tomto ohledu překrývají a že některá historická díla (včetně řady autobiografií) vlastně mají stejně důmyslný děj [*are no less artfully plotted*] jako jejich románové protějšky.“<sup>46</sup> Tuto dějovost autoři historického textu využívají proto, aby byl čtenář blíže historickému prostředí i postavám. Vypůjčují si od fikčního světa některé prvky, aby mohl recipient dílo lépe vnímat. Pokud zapojí své vyprávění do dějové linky, čtenář si do něj lépe promítne své vlastní zkušenosti a může lépe vystavět historický svět, který by byl pro něj jinak zcela neznámý. Estetická distance se zde projevuje v tom ohledu, že je její existence nutná vůbec proto, abychom nějaký svět mohli vystavět. Je mnohem obtížnější přijímat holá fakta než číst příběh, který je pro nás zajímavý a to nejen pro obsah skutečných informací, ale i pro kontext, ve kterém se objevují. Jakmile začneme číst nějaký příběh, v tu chvíli už k němu zaujímáme psychickou distanci.

Jedním z rozdílů mezi autorem faktuálního a fiktivního textu je jejich vztah k pramenům. Když se podíváme na dílo romanopisce, jeho vztah k pramenům je nám zcela neznámý. Dokonce je jeho inspirace tajemstvím, které dodává dílu jeho kouzlo. Naopak dílo historika je obohaceno o poznámky, které odkazují od vlastního narativu k nějakým ověřeným dokumentům. Jeho text se tedy nutně musí zakládat na pravdivých informacích – tuto vlastnost si fikce může vypůjčit, vzniká nám potom žánr historické fikce, který si pohrává s naší estetickou distancí právě na základě pravdivých informací, pro které můžeme zapomínat, že se jedná o vymyšlený příběh.

Další diferencí je fakt, že autorovi historie není dovolena „hra s časem“, ve kterém se příběh odehrává. Naproti tomu fikční vypravěč může upravovat časovou linku jakkoliv pro své potřeby. „Avšak taková rafinovaná narušení časové struktury bývají zpravidla podmíněna narativní situací, jejímž prostřednictvím je příběh

---

<sup>46</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 143.

sdělován čtenáři, tedy kombinovanými modálními a vokálními strukturami, jež zprostředkovávají fikční svět a postavy, které v něm žijí.“<sup>47</sup>

Stejně jako Gérard Genette se Dorrit Cohnová zaměřuje na problematiku hlasu aneb „kdo mluví?“. Vychází právě z Genettovy teorie o heterodiegetických a homodiegetických vypravěčích. Při vyprávění v třetí osobě slučuje heterodiegetického vypravěče s autorem historie, který může vyprávět příběhy druhých, pokud on sám není protagonista – potom už by se jednalo o autobiografii. Oproti fikčnímu heterodiegetickému vypravěči má ale značná omezení – obývá stejný svět jako postavy jeho příběhu, nemůže tedy nahlížet do jejich myšlenek a pocitů. Až při vyprávění v první osobě má homodiegetický vypravěč stejná omezení jako historik – musí napodobovat diskurz skutečného světa. „Tato analogie s homodiegetickými vypravěči bude působit přijatelněji, když si uvědomíme prostou skutečnost, že historici koneckonců žijí v témže světě jako jejich narativní subjekty – což je skutečnost, na niž máme ve zvyku zapomínat v případě, že tyto příběhy vyprávějí o vzdálených dobách a místech, ale na něž nemůžeme zapomenout, když se jejich příběhy časově blíží těm, které čteme ráno v novinách.“<sup>48</sup> Naopak heterodiegetický vypravěč k nám promlouvá jazykem, který vnímáme jako by z jiného světa. Heterodiegetická fikce je proto někdy chápána jako nespolehlivý jazyk, kdy máme pocit, jako kdyby byl příběh vyprávěn sám.

Cohnová souhlasí s tvrzením, že historický narativ znemožňuje rozlišení mezi autorem a vypravěčem. Lze tedy vyjádřit: AUTOR = VYPRAVĚČ = FAKTUÁLNÍ TEXT a AUTOR ≠ VYPRAVĚČ = FIKTIVNÍ TEXT, přičemž první případ by měl být zárukou pravdivých výpovědí, které nám mohou napomoci utvářet si obraz o skutečně proběhlých událostech.

Ve chvíli, kdy si vybíráme knihu například podle toho, jaký druh autora k nám hovoří (ve smyslu zda se jedná o autobiografii, román er-formě apod.), dochází k procesu, kdy se předem naladíme. Předpřipravenému čtenáři stačí menší stimul, který aktivuje estetickou distanci. Pokud budeme číst fiktivní vyprávění, asi budeme předem naladěni na větší psychickou distanci, než ve chvíli, kdy budeme číst biografii. Forma přednesu uměleckého díla velmi ovlivňuje podržování distance.

---

<sup>47</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 147.

<sup>48</sup> COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*, s. 154.

Například při divadelním představení je její existence závislá na samotných tvůrcích tohoto umění – hercích. V případě literatury se její velká část odvíjí od přednesu vypravěče. Edward Bullough například zastává názor, že k posílení distance vede homogenní přednes, při kterém není samozřejmě příliš rušících aspektů.

## 6 PSYCHICKÁ DISTANCE A FANTASTIKA

Za specifický druh fikce můžeme považovat tzv. „možné světy fantastiky“, kterými se ve stejnojmenné knize zabývá Nancy H. Traillová. Kromě historického vývoje fantastické literatury Traillová tento pojem upřesňuje: „dílo je fantastické, jestliže jeho fikční svět je složen ze dvou aleticky protikladných oblastí, přirozené a nadpřirozené“<sup>49</sup>. Aby své tvrzení doložila, představuje nám autorka pět modů fantastiky, do kterých lze fantastické vyprávění rozčlenit a pochopit tak lépe jeho konstrukci.

### 6.1 Tradiční formy fantastiky

#### 1) „Disjunktivní modus“

V tomto druhu fantastického čtení se setkáváme se dvěma realitami, které jsou od sebe důrazně oddělené právě svou faktičností. Máme zde zpravidla svět lidí, do kterého zasahují nadpřirozené entity ze světa fantastického a naopak. Čtenář si plně uvědomuje odlišnost těchto dvou světů a právě putování mezi nimi je tím, co mu na příběhu imponuje.

#### 2) „Fantazijní modus“

V případě fantazijního modu se děj odehrává v nadpřirozeném světě. Fikční svět je tedy totéž co svět fantastiky. Svět s vlastnostmi, které známe ze světa reálného buď úplně chybí, nebo je pouze součástí prologu či epilogu.

#### 3) „Nejednoznačný modus“

Při nejednoznačném modu se setkáváme se situací, kdy postavy berou nadpřirozenou událost jako fikční fakt, naproti tomu vypravěč o situaci pochybuje a čtenáře úmyslně znejistí. Až do samého konce je vlastně nadpřirozenost této fikce něčím nestálým. Při popisování tohoto modu Traillová připouští pochybnost ohledně tvrzení, že je to právě nejednoznačnost, která dělá tento druh fikce fantastickým. Váhání recipienta je spíše reakcí na textovou neurčitost.

#### 4) „Naturalizace nadpřirozeného“

Modus naturalizace Traillová připodobňuje k modu disjunktivnímu, ale s tím rozdílem, že pro původně fantastické vyprávění vypravěč na konci poskytne

---

<sup>49</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*, s. 21.

přirozené vysvětlení událostí. Tohoto vysvětlení docílí například tím, že předchozí děj uvede jako sen nebo halucinaci.<sup>50</sup>

Z dosavadního rozdělení vyplývá, že při čtení fantastické literatury musí čtenář zaujímat postoj vůči dvěma fikčním světům – světem přirozené fikce, který má stejné vlastnosti a funguje na základě stejných zákonů jako reálný svět, a světem fantastiky, který nemá ve své podstatě žádná omezení. V případě **disjunktivního modu** necháváme svou fantazii volně působit v nadpřirozenou, ve fantastickém světě máme distanci dostatečnou, protože je zde zřejmá nepravděpodobnost skutečné existence toho, co vnímáme.

Ale nakolik jsme schopni vnímat svou distanci na poli přirozené fikce, která se v tu chvíli stává vlastně jedinou, která je nám důvěrně známá? Jsme schopni vnímat fikci ve dvou úrovních stejně, jako pouze v úrovni jednoduchého fiktivního vyprávění?

Při jednoduché fikci příběh zpracováváme a doplňujeme na základě skutečného světa a dáváme ho do kontextu s našimi zkušenostmi. Při čtení fantastického příběhu opíráme své vnímání také o přirozené události a postavy.

Jako příklad zde uvedu knihu od britského autora Clive Staples Lewise *Letopisy Narnie*. První díl ze sedmidílného fantasy vyprávění pojmenovaný *Lev, čarodějnice a skříň* popisuje dobrodružství čtyř sourozenců, kteří se pomocí staré almary ocitají v kouzelné zemi zvané Narnie. Tento pohádkový svět, plný nadpřirozených bytostí, je v kontrastu s hlavním anglickým městem, kterým momentálně otřásá druhá světová válka. Když se spolu s hlavními hrdiny setkáváme s magickým prostředím a nadpřirozenými událostmi, naše vnímání děje nás vrací zpět do prostředí Londýna, které považujeme za skutečnou realitu a je to právě Anglie, která je pro nás jediným skutečným a pravdivým prostředím.

Traillová ve vztahu přirozeného a nadpřirozeného vyjadřuje názor, že jde o něco dynamického a rozrůzněného. „Nejdůležitějším aspektem této dynamiky je to, jak je konstruován fikční status nadpřirozené oblasti, jak je vytvořena a potom konfrontována a spjata se svým protějškem oblastí přirozenou.“<sup>51</sup> Pokud k jejímu tvrzení připojíme ještě základní rovinu skutečného světa, ve kterém se odehrává

---

<sup>50</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H . *Možné světy fantastiky*, s. 23-31.

<sup>51</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H . *Možné světy fantastiky*, s. 23.

život čtenáře, máme zde jako hlavní ovlivňující faktor této dynamiky psychickou distanci. Její snížení nám dovoluje vnímat fantastiku, která může vycházet z přirozené fikce tím, že jsme ochotni na chvíli zapomenout na náš každodenní svět a propůjčit tento status přirozenému ve fikci.

Trochu odlišná situace nastává v případě **fantazijního modu** a při **naturalizaci nadpřirozeného**. Jelikož při zcela fantazijním příběhu nemáme k dispozici přirozený svět, který bychom pojali za vlastní, potom se při zvětšení distance navrácí čtenář ke své skutečné realitě. Pokud na konci příběhu autor vysvětlí veškeré nadpřirozeno jako pouhý nedostatek informací a čtenář zjišťuje, že jde o události slučující se s jeho realitou, opět se jedná o realitu, která se rovná aktuálnímu světu.

„Všechny dosud popsané mody – disjunktivní, fantazijní, nejednoznačný a naturalizace nadpřirozeného – berou nadpřirozené jevy jako jevy ‚z jiného světa‘, jako odlišné od přirozené oblasti.“<sup>52</sup>

## 6.2 „Paranormální modus“

Paranormální modus je pro své vlastnosti značně odlišný od ostatních. Přirozené a nadpřirozené se vzájemně nevyklučují, za nadpřirozeno jsou považovány nevysvětlitelné jevy, které probíhají v přirozené oblasti fikce. V takovém příběhu vystupují bytosti, které odpovídají reálnému působení, ale jsou obdařeny vlastnostmi, které není lidské vnímání schopno vysvětlit. Mnohdy je zde postava tzv. média, které je prostředníkem mezi každodenní realitou a něčím, co ji přesahuje. Zpravidla ale i toto médium bývá člověk a kromě paranormálních situací má normální lidské vlastnosti, které podléhají zákonům přírody. Fantastika jako by se odklidila do pozadí a „hra“ mezi čtenářem a vypravěčem probíhá na úrovni každodenní reality. „Paranormální modus se stal fantastikou pro realisty. Realisté, kteří se o fantastiku zajímali, obvykle přetvořili svůj fikční svět tím, že zařadili nevysvětlitelné jevy pod přírodní zákony.“<sup>53</sup>

Tento specifický modus je také ovlivňován estetickou distancí. Paranormální událost popisovaná ve fikčním světě je obklopena stejnou mírou záhadnosti jako ve světě reálném. To, jak budeme tuto událost interpretovat, závisí na míře naší

---

<sup>52</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H . *Možné světy fantastiky*, s. 31.

<sup>53</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H . *Možné světy fantastiky*, s. 52.

distance, která se odvíjí od charakteru a životní zkušenosti recipienta. Uvedu zde příklad, na kterém využiji pojmů Edwarda Bullougha „předistancovanost“ a „poddistancovanost“.

Máme zde dva případy, které se liší dle postoje recipienta. Příklad č.1 odhaluje **předistancovanost vůči paranormálnímu modu**. Představme si typickou hororovou scénu: Hlavní hrdinka prochází úzkou chodbou, za ní se rychle mihne stín. V tom se dívka otočí a vystrašeným pohledem tápe po místnosti. Stín se opět mihne za jejími zády, tentokrát na druhé straně chodby. Po pár vystrašených výkřicích se ze tmy ozve děsivý zvuk a hrdinka je tažena chodbou pryč, až nám zmizí z dohledu a my slyšíme jen zbytky beznadějného křiku. Intenzita strachu recipienta se odvíjí od velikosti jeho psychické distance a to nepřímou úměrou - čím menší distance, tím větší strach. Jde vlastně o typický příklad, na kterém lze tuto teorii demonstrovat. Otázkou ale zůstává, co je tím hybatelem, který způsobuje efekt, pro který je hororový žánr tak oblíbený.

Jedním z možných důvodů, proč čtenář, nebo chceme-li divák se scény příliš nezalekne (naopak mu přijde až absurdní) je ten, že na základě velké distance vnímá situaci jako nadpřirozenou, nelze ji tedy převést do jeho reálného života. Jakmile se z vyprávění, které se odehrává v přirozené fikci (čímž paranormální vyprávění je) rychle přesuneme na pole nadpřirozena, naše distance se rychle zvyšuje a pouze delší doba působení v tomto prostředí může distanci zase vrátit na nejmenší možnou pro zachování estetického prožitku. „Epistemické otázky, které se vynořují, když příběh hraničí s paranormálním, jsou vypuzeny nadpřirozeným.“<sup>54</sup>

Naopak u případu č.2 můžeme vidět **poddistancovanost vůči paranormálnímu modu**: Ačkoliv se může jednat o typické fantastické prostředí, které nám nabízí širokou škálu neexistujících entit, nedostatečná psychická distance může zapříčinit to, že se přistihneme nad úvahami, které připouští myšlenku, že snad tato situace by se mohla stát i nám - (vlastně nám někdo vyprávěl, že se mu něco podobného stalo a to potvrzuje i tento příběh, a je proto pravděpodobné, že se to v každodenním životě lidem stává). Během aktu čtení je správné, a pro to, aby nás dílo obohatilo vlastně i žádoucí, abychom do něj projektovaly naše skutečné emoce.

---

<sup>54</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*, s. 93.

Ale pokud jsme přesvědčeni i po následné sebereflexi o tom, že se nadpřirozené děje i v našem světě, poté posouváme nadpřirozené na úroveň paranormálního.

Tyto změny distance v souvislosti s fantastikou fungují samozřejmě i obráceně, tím myslím zaměřením se na předistancování a poddistancování vůči nadpřirozenému. Nancy Traillová tyto proměny výstižně shrnuje větou: „Narativ soustavně odolává opozici nadpřirozené/přirozené ve prospěch paranormálního modu“<sup>55</sup>, jen výše uvedený příklad ukazuje, že i v jeho neprospěch, a to právě vlivem estetické distance.

---

<sup>55</sup> TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*, s. 93.

## 7 ZÁVĚR

Na závěr si shrňme, k čemu tato práce dospěla.

Zpočátku jsem se zabývala samotnými pojmy, na kterých je má práce vystavena. Zjistili jsme, že pojem „fikce“ je využíván v mnoha významech, proto bylo nutné zdůraznit jeho význam nereferenčního narativu, který je pro tuto práci klíčový. Dále jsem usouvztažnila pojmy „fikčních“ a „možných světů“ a názorně jsem ukázala jejich využití autory, kteří se zabývají touto problematikou.

V další kapitole jsem objasnila pojem „psychické distance“, přičemž se stejně jako Edward Bullough domnívám, že se tato distance může považovat za estetický princip. Proto jí stavím na úroveň pojmu „estetické distance“, o kterém hovoří Vlastimil Zuska, ale také zdůrazňuji jeho výhrady k sloučení těchto dvou pojmů. Dále ukazuji, že se tento druh distance objevuje i v textech o fikci, ačkoliv ne pod názvem *estetická distance*.

Na konkrétních příkladech se snažím ukázat, že je estetická distance důležitým faktorem pro vnímání fikce vůbec. Předistancovanost a poddistancovanost v souvislosti s emotivním zakoušením mají stěžejní vliv pro recipování fikčního vyprávění. Zdůrazňuji fakt, že životní zkušenost doprovázena emotivním zážitkem hraje při vnímání fikce stejně důležitou roli jako schopnosti vypravěče dílo správně popsat a zkonstruovat. V návaznosti na emotivní zakoušení zmiňuji také využití podobnosti světa aktuálního s fikčním. Tyto prvky jsou důležité pro věrohodnost díla, která je základním principem pro minimalizaci psychické distance, ale za předpokladu jejího zachování.

Dále dávám do kontextu teorii o minimální odchylce spolu s místy nedourčenosti. V této podkapitole můžeme vyzorovat důležitou roli práce s naší imaginací, která se odvíjí od zkušeností zakoušených ve skutečném světě. Naše dotváření fikčního světa je úzce spjato s jeho podobností se světem, ve kterém žijeme a na jehož základě doplňujeme informace, které v textu nenajdeme.

Toto tvrzení funguje i obráceně – lze si zkušenost, kterou nás obohatilo umění, projektovat i do skutečného života. Situace, které prožijeme prostřednictvím smyšleného příběhu mohou vyvolat natolik skutečné emoce, že jsme schopni je rozpoznat a cítit v situaci aktuálního světa. Správně zaujímaná psychická distance je

nám tedy přínosem. Jsme ponaučeni předchozí zkušeností, i když se odehrávala v jiném světě a můžeme jednat rozvážněji.

V kapitole „Snaha o umění bez distančního limitu“ popisuji několik případů, na kterých můžeme vidět, že popírání existence estetické distance nevede k ničemu přínosnému. Literární žánry, specifické umělecké směry, nebo postoje recipienta tak přicházejí o možnost estetického prožitku a to tím, že redukuje tento prožitek na pouhou nápodobu (ve smyslu možné verze) skutečného světa. Tímto si také odpírají možnost obohatit se o potencionální zkušenost, o které jsem hovořila výše. Nejvýraznější zkouškou zaujímané estetické distance shledávám při četbě historického románu, který využívá faktické údaje pro vytvoření fiktivního světa. Vypravěči takového příběhu se netají tím, že právě na základě tenké hranice mezi fikcí a historií získávají svou oblibu u čtenářů. Poddistančovanost zde není neobvyklým jevem, především z důvodu využití pravdivosti ve fikci. Psychická distance v souvislosti s pravdivostí je proto dalším tématem, o kterém se ve své práci zmiňuji.

Pravdivost ve fikci je zkouškou, kterou je recipient podroben nejen při četbě historických románů. Využívání faktických informací pro tvorbu fikce je běžným jevem, ačkoliv toto spojení může vypadat poněkud paradoxně. Pro názorný popis a vysvětlení jsem se obrátila k tradičnímu vyprávění mýtů, ale také k mýtům moderní doby. „Pravdivost“ se nám tak ukázala být spíše postojem recipienta, než pevnou strukturou, jelikož příběhy dokážou obstát napříč jejich neověřitelnosti a nepravděpodobnosti. „Pravda“ se také ukázala být něčím, co se odvíjí od role vypravěče nebo autora (pokud budeme brát v potaz rozdělení Gérarda Genetta, že smyšlený příběh vypráví vypravěč a faktuálním nás provází jeho autor). To, v jaké osobě je dílo vyprávěno, zda se vypravěč ocitá v díle samotném nebo nám ho pouze předkládá jako prostředník, nás ovlivňuje při vyhodnocování toho, zda se jedná o pravdivý příběh či nikoliv. Opět zde figuruje estetická distance, od které se nakonec vždy odvíjí to, jak budeme dílo vnímat.

Poslední kapitolu své práce jsem věnovala specifickému druhu fikce, kterou je fantastická literatura. Fantastika se stala velmi dobrým prostředím pro demonstrování názorů ohledně estetické distance a to především pro její dvě protikladné oblasti – přirozené a nadpřirozené. V určitém smyslu proto navazuje na

část této práce, ve které se věnuji mýtům. Nejprve jsem zde vyložila mody, podle kterých fungují tradiční formy fantastiky. Disjunktivní modus je velice přehledný. Rozlišuje zde dva světy – reálný a nadpřirozený a čtenář se v nich dobře orientuje. Fantazijní modus, který vedle sebe nemá žádný svět, který by s ním kontrastoval, dále nejednoznačný modus a naposled hovoří Nancy H. Traillová o tzv. naturalizaci nadpřirozeného, kde jsou nám v závěru knihy objasněny a logicky vysvětleny všechny záhadné události. Odlišný od předchozích modů je modus paranormální. Vyznačuje se tím, že se v něm přirozené a nadpřirozené nevyklučuje, naopak nevysvětlitelné události se odehrávají v přirozeném prostředí a vždy se zde projevuje nějaká snaha o logické vysvětlení, kterému se čtenáři nedostává. Na paranormálním modu si také ukazujeme působení estetické distance, která je ovlivňujícím faktorem při jeho záměně s modem nadpřirozeným.

## 8 POUŽITÁ LITERATURA

### 8.1 Literatura

BULLOUGH, Edward. 'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, 1995, č. 1, s. 10-31.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. 1. vyd. Brno - Praha, 2007. ISBN 978-80-85778-00-7.

INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4.

ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, 2002, č. 2, s. 106-117.

PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2120-5.

RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-180-1.

RYANOVÁ, Marie-Laure. Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*, 2005, č. 3, s. 105-118.

RYANOVÁ, Marie-Laure. Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570-599.

TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1908-0.

ZUSKA, Vlastimil. *K estetice XX.století: Mimesis – fikce – distance*. 2. vyd. Praha: Triton, 2002. ISBN 80-7254-285-0.

## **8.2 Prameny**

KAFKA, Franz. *Proměna*. 2. vyd. Brno: B4U Publishing, 2013. ISBN 978-80-87222-25-6.

LEWIS, Clive S. *Lev, čarodějnice a skříň*. 1. vyd. Havlíčkův Brod : Fragment, 2005. ISBN 80-253-0161-3.