

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Elektronická kultura a sémiotika

Bc. Hana Girardová de Villars

Rozlišování fikce a skutečnosti ve filmu

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 24. června 2012

Hana Girardová de Villars

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Michaele Fišerové, Ph.D. za odborné vedení práce.

Obsah

ABSTRAKT	5
1. ÚVOD	6
1.1. IT'S ALL GONE PETE TONG	10
2. CHARAKTERISTIKA FIKČNÍCH SVĚTŮ	15
2.1. PRAVDIVOST A REFERENCE VE FIKČNÍM SVĚTĚ	18
2.2. EXTENSE A INTENSE	21
2.2.1. <i>Funkce ověření</i>	22
2.2.2. <i>Funkce nasycení</i>	23
2.3. REKONSTRUKCE A INTERPRETACE FIKČNÍCH SVĚTŮ.....	25
2.3.1. <i>Hranice interpretace</i>	27
2.3.2. <i>Neomezená semióza</i>	28
2.3.3. <i>Textová soudržnost</i>	30
2.3.4. <i>Dva typy interpretace</i>	31
2.3.5. <i>Rortyho postoj k textu</i>	33
2.3.6. <i>Cullerova obhajoba nadinterpretace</i>	35
2.3.7. <i>Doleželův přístup k interpretaci</i>	37
3. FIKČNÍ SVĚTY VE VZTAHU KE SVĚTŮM AKTUÁLNÍM	39
3.1. FIKČNÍ PROTĚJŠKY SKUTEČNOSTI.....	41
3.1.1. <i>Fikční hra</i>	43
3.1.2. <i>Fikce versus historie</i>	45
3.1.3. <i>Identifikace postavy</i>	46
3.2. ÚSUDKY V PROCESU NASYCOVÁNÍ.....	47
3.2.1. <i>Fikční encyklopedie</i>	51
3.2.2. <i>Intertextualita</i>	53
4. DIVÁK A HRDINA	56
4.1. TEORIE POSTAVY	57
4.1.1. <i>Fokalizace</i>	58
4.2. SVĚTY POSTAV.....	61
4.3. „OŽIVÁNÍ“ FIKČNÍCH POSTAV	65
4.3.1. <i>Typičnost postavy</i>	66
4.4. EMPATIE NEBOLI SOUCÍTĚNÍ S POSTAVOU	67
4.5. FIKCE JAKO NÁVOD NA ŽIVOT	72
5. ZÁVĚR	76
POUŽITÁ LITERATURA	78
INTERNETOVÉ ZDROJE	82

Abstrakt

Diplomová práce řeší problematiku rozlišování fikce a skutečnosti ve filmu pomocí teorie fikčních světů. Rozebírá vliv fikčních světů a jejich hrdinů na divákovu interpretaci a vnímání fikce. Zdůrazňuje rozdílný dopad fikce na skutečnost podle toho, zda příjemce fikční dílo hodnotí podle vztahu ke skutečnosti anebo si naopak uvědomuje, že film nereferuje k aktuálnímu světu. Práce přibližuje hlavní pojmy a problémy teorie fikčních světů a aplikuje je na příklady konkrétních filmů, aby ukázala důležitost rozlišování hranice mezi fikcí a skutečností.

Abstract

This diploma thesis deals with the distinction between fiction and reality in the film using the theory of fictional worlds. It analyzes the effect of fictional worlds and their characters on the viewer's perception and interpretation of fiction. It emphasizes the difference of the impact of fiction on reality, depending on whether the recipient evaluates the fictional work by its relation to reality or realizes that the film doesn't refer to the actual world. The thesis describes the main concepts and problems of the theory of fictional worlds and applies them to the examples of films to show the importance of distinguishing the line between fiction and reality.

Klíčová slova

Teorie fikčních světů, fikce, skutečnost, postava, interpretace, percepce filmu

Keywords

Theory of fictional worlds, fiction, reality, character, interpretation, perception of film

1. Úvod

Sledování filmu se stalo součástí našeho každodenního života. Již odmala jsme vedeni k tomu, že nejen pohádky, ale ani další filmové či literární žánry nelze vnímat jako realitu. Problémem ale je, že filmy i literární díla (jako např. román) v mnohém z reality vycházejí a divák či čtenář má potom tendenci hledat zpětnou vazbu, tzn. předpokládat, že k realitě také odkazují. Na tomto principu fungují mimetické teorie, které vycházejí z předpokladu, že umění (tzn. i filmová a literární díla) je určitou nápodobou skutečnosti a tudíž je posuzuje na základě jejich vztahu k reálnému světu. Cílem mé práce je ukázat, že svět filmu k realitě nereferuje a hodnotit jej tedy na bázi mimese může být často matoucí. Zabývám se proto teorií fikčních světů a pomocí některých jejích pojmů chci zdůraznit důležitost rozlišování fikce a skutečnosti. Abychom si definovali tyto pojmy, fikci zde chápu jako cokoli odehrávající se v autorem vymyšleném a zkonstruovaném fikčním světě (ať už je to film, román, novela, seriál, apod.), který je omezen svým textem a jehož děje ani entity (ani ty přejaté z reality) nereferují ke skutečnému, tedy aktuálnímu světu. Skutečnost zase chápu jako pojem denotující aktualitu, tj. to, co se děje v našem aktuálním světě, zkrátka realitu nevytvořenou žádným autorem ani neomezenou textem, realitu, která se odehrává ve světě, v němž žijeme a jehož jsme součástí.

Budu tedy vycházet z teorie fikčních světů a zabývat se hypotézou, kde tvrdím, že směšování skutečnosti a fikce na poli filmu způsobuje zmatení diváka v pohledu nejen na film jako takový, ale hlavně v pohledu a přístupu ke skutečnosti. Divák je fikčními světy ovlivňován a pokud bude brát fikci jako něco, co se stalo či děje v aktuálním světě, může se stát, že ve svém skutečném životě bude dezorientován. Předložím pár příkladů, kdy k takovéto situaci došlo a následně, abych byla konkrétnější, přeju k otázce fikčních hrdinů, kteří jsou hlavními nositeli fikčního děje a k problematice rozlišování fikce a skutečnosti právě na úrovni těchto postav.

Diváci se často ve filmech a literatuře, které mají plnit především zábavnou, relaxační funkci a hlavně které jsou nositeli fikčních světů, snaží nalézt nějakou hranici mezi reprezentací skutečnosti a čiré fikce. Vezměme si například, jaký rozruch vyvolal Dan Brown svou knihou (později převedenou do filmu) *Šifra mistra Leonarda*. Ačkoli

je to román, fikce, která se neodehrává ve skutečnosti, spousta čtenářů a kritiků se nechalo zmást historickými a vědeckými fakty, která Brown převzal ze skutečnosti a rozšířil je ve fikci. Začaly se vést rozsáhlé diskuse o tom, které informace v románu jsou skutečné a které vymyšlené, lidé z celého světa navštěvovali Louvre (a další místa, o nichž se v knize mluví) za účelem nalezení nápovědy ke svatému grálu, kritikové psali články a knihy typu *Šifra mistra Leonarda: pravda a smyšlenky*, apod. Ale neuvědomovali si, že Dan Brown je prostě spisovatel, který nám předestřel svůj fikční svět bez nároku na to, aby se vztahoval ke skutečnosti.

Spousta filmů a románů dnes využívá prvky, postavy, události atd. ze skutečnosti a lidé se snaží zjistit, kde se ještě fakta shodují s realitou a kde už jsou čistě smyšlené. Problém je však v tom, že ať už se ve fikčním světě setkáme s entitami převzatými nebo čistě vymyšlenými, všechny mají stejný fikční status. Žádná hranice mezi skutečnými a neskutečnými věcmi, situacemi, postavami ve fikčním světě není. Literární teoretička Marie-Laure Ryanová, která se otázkami fikčních světů a jejich vztahem k realitě zabývá, říká: „Problematizace vztahů mezi skutečným světem a fikčními světy může dostat podobu názoru, že postavy jsou individualitami reálného světa, jako by dílo bylo klíčový román.“¹ A proto je cílem mé práce prozkoumat a objasnit problematiku fikčních světů, jejich vztah ke skutečnosti, vliv na diváky či čtenáře, ukázat důležitost správného porozumění a interpretace. Hlavní funkcí filmu je sice funkce zábavná, ale také ovlivňuje náš pohled na svět, na skutečný svět, proto je podle mého názoru důležité pochopit, jak fikční světy fungují. Budeme pak méně zmateni, když fikčním světům, jejich postavám, faktům, dějům přisoudíme jejich fikční status. S tímto povědomím si je pak můžeme lépe užít, stát se jejich součástí, aniž bychom museli řešit, jestli „by to tak mohlo být doopravdy“ nebo že „ve skutečnosti se přece obraz *Madony ve skalách* nenachází ve stejné místnosti Louvru jako *Mona Lisa*.“² Na jedné straně budeme brát fikci s větším nadhledem a na straně druhé se budeme moci do fikce ponořit bez toho, aniž bychom si museli dělat starosti ohledně reality.

Rozlišováním fikce a reality na poli fikčních světů se také hodně zabývá François Jost, který se ke směřování fikce s realitou vyjadřuje takto: „Pokud neumíme

¹ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 594.

² MITTELBACH, Oliver. *Po stopách thrillerů Dana Browna*. 1. vyd. Praha : Metafora, 2006. s. 19.

rozmotat pouta, která je vzájemně spojují, můžeme poškodit společnost i diváky.“³ Uvádí případ, který se odehrál v roce 2002 ve Francii. Dospívající mladík zabil čtyřiceti ranami nožem svou spolužačku a u výslechu přiznal, že chtěl zažít, jaké pocity přináší takový čin, který předtím nesčetněkrát viděl ve filmu *Vřískot*. Po této události chtěli politikové ve Francii další promítání tohoto filmu zakázat. Jost k tomuto dodává: „Samotný film za nic nemůže – ostatní diváci po jeho zhlédnutí nikoho nezabijí. Jde o zvláštní vztah chlapce k filmové fikci: nepochopil existenční statut fiktivních činů...“⁴ Tento příklad je sice extrémní, ale ukazuje, jak způsob vnímání a interpretace fikce může ovlivnit náš skutečný život.

Filmy i romány se mnohdy snaží svou fikčnost maskovat, chtějí být co nejméně realisticky a působit realisticky, aby vzbudily co největší zájem u diváků. Postavy jsou čím dál propracovanější, komplikovanější, aby se více podobaly skutečným lidem a my se s nimi více ztotožnili. Zatímco „starší“ hrdinové, jako například Superman byli mnohem jednostrannější, co se vlastností týče. Vždyť co o něm můžeme říct? Veskrze kladný hrdina s nadpřirozenými schopnostmi. Kromě jeho lásky k novinářině, Lois Laneové a slabosti z kryptonitu jsme se o jeho osobě nikdy moc nedozvěděli. Ani činy o jeho charakteru nic moc převratného nevypovídají, snad jen to nejjasnější, že je starostlivý a na srdci mu leží dobro světa. Nenapadlo by nás zjišťovat, co v příběhu je převzato z reality, ani se ptát, jestli jsou postavy inspirovány někým skutečným.

Zatímco dnes superhrdiny nahradili hrdinové, kteří možná až tak „super“ nejsou, zato mají jiné přednosti. Ať už to jsou kouzelníci jako Harry Potter, upíři (kdokoli ze ságy Stmívání) nebo obyčejní lidé, jejichž schopnost tkví v odkrývání záhad (Robert Langdon), či jedinci u kterých se zprvu zdá, že žádné extra dovednosti nemají, ale jejich touha vytrvat, učit se, uspět, pomoci z nich nakonec udělá jedinečné a výjimečné osoby, jde o to, že nemají jen kladné či záporné vlastnosti, jejich charaktery jsou mnohem různorodější, mají v sobě více protikladů a nejasností, se kterými se musí prát. A právě tímhle se podobají skutečným lidem. V práci se tedy budu zabývat také vlivem fikčních postav na diváka, abych ukázala, že ačkoli se s filmovými hrdiny často ztotožňujeme, nelze je brát jako reálné osoby a řídit se podle nich.

³ JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2006. s. 29.

⁴ Tamtéž, s. 46.

Ovšem propracovanost postav není jediným prostředkem, který tvůrci využívají k tomu, aby nám fikce připadala autentická. Ačkoli účelem fikčního světa není, aby byl považován za něco skutečného, přesto podle Josta: „...naši dobu přitahuje vše, co má alespoň nádech skutečnosti.“⁵ Tvůrci a producenti filmu se proto často uchylují k různým manipulativním krokům, kdy využívají nálepky skutečnosti, aby si jejich díla získala větší sledovanost. Velice oblíbený způsob je např. užití sloganu „natočeno podle skutečné události“, čímž je divák už předem naveden k určitému způsobu interpretace. Např. film *Záhada Blair Witch* se svým formátem tvářil jako hororový dokument o skupince mladých lidí ztracených v lese, kteří se setkávají s čarodějnicemi. Dokumentární žánr a amatérsky působící kamera zvýšily důvěryhodnost tvrzení, že film byl natočen podle skutečnosti a vznikly velké rozpory v diskusích mezi diváky, kteří *Záhadu Blair Witch* brali jen jako fikci a těmi, kteří uvěřili, že na místě natáčení skutečně žijí čarodějnice.

Přejdeme ale k filmu, který je mým hlavním příkladem pro tuto práci a snad také důkazem, jak nejasnosti v rozlišování fikce a skutečnosti ohledně hrdinů fikčních světů mohou způsobit zmatení diváka a jeho pohledu na skutečný svět. Tímto příkladem je film *It's all gone Pete Tong*, komerční komediální drama, jehož tvůrci ovšem využili pár triků, jak zmanipulovat diváka, aby si hlavního hrdinu interpretoval jako skutečně existující osobu. Tento film a především jeho hlavní hrdina se podobně jako v předchozích příkladech stal předmětem mnoha diskusí a snah zjistit, jak velké je jeho pouto ke skutečnosti. Samozřejmě, že nulové. Tento film, stejně jako ty předchozí, zobrazuje pouze svět fikční, ne aktuální a vše v tomto filmu, jak se nakonec ukázalo, bylo pouhou smyšlenkou, včetně hlavního hrdiny, který, jak tvůrci následně přiznali, nebyl inspirován skutečnou osobou. Fascinující ovšem je, že kromě diváků, kteří byli tímto zjištěním tak zklamáni, že na internetových filmových portálech začali filmu strhávat body (předtím byli z filmu nadšeni, ale teď když zjistili, že nemá nic společného se skutečností, už se jim nelíbí...), se našli i takoví diváci, kteří i přes toto vyjádření tvůrců, si stále stojí za tím, že hlavní hrdina, resp. jeho skutečný protějšek, pořád někde v našem světě existuje. Více se tímto filmem a důsledky nesprávné interpretace budu zabývat v následující kapitole.

⁵ JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2006. s. 47.

Prostředky fikce přicházejí stále s něčím novým, aby bylo možno zapůsobit na diváky, což způsobuje rozostření hranice mezi skutečností a fikcí a zmatení diváka, který neví, čemu má věřit. Proto se v první části mé práce seznámíme s některými základními pojmy a problémy v teorii fikčních světů. Budu vycházet hlavně ze čtyř teoretiků zabývajících se touto tematikou - Thomas Pavel, Lubomír Doležel, Umberto Eco a Marie-Laure Ryanová, jsou to teoretikové, kteří podle mého názoru řeší problematiku fikčních světů nejkompexněji a staví se proti teorii mimese, což pro nás bude přínosem při hledání hranice fikce a skutečnosti. Představím jejich pojetí některých otázek ve fikci a následně některé jejich názory aplikuji na ukázky konkrétních případů fikčních světů a na naše vnímání a ztotožňování se s fikčními hrdiny. Dále se budu snažit ukázat, jak hrdinové ovlivňují diváky či čtenáře (na poli fikce i skutečnosti), k tomuto využiji příklady především z filmu *It's all gone Pete Tong*. Budu zjišťovat, v čem jsou hrdinové prospěšní a v čem nebezpeční a proč je důležité brát je opravdu jako hrdiny fikční a ne skutečné.

1.1. It's all gone Pete Tong

Film *It's all gone Pete Tong* ⁶ je komediální drama z roku 2004 vycházející z produkce Velké Británie a Kanady. Děj se odehrává na Ibize a zobrazuje život slavného dýdžeje Frankieho Wildea. Frankie skládá taneční hudbu a hraje v klubech již 11 let, žije bohémským životem s nepřeborným množstvím fanoušků, drog, sexu, alkoholu a skandálů. Postupně ale začíná mít problémy s nenápadnými výpadky sluchu. Také se u něj začnou objevovat halucinace způsobené drogovou závislostí. Nejprve se snaží problémy se sluchem ignorovat a tajit, postupem času se ale zhorší natolik, že se výrazně začnou projevovat v jeho hudbě a fanoušci i producenti si všimnou, že něco není v pořádku. Frankie tedy vyhledá odbornou pomoc. Po několika testech je mu řečeno, že už mu sluch funguje jen z dvaceti procent a časem ohluchne úplně. Operace ani implantáty by v jeho případě nepomohly, dostane naslouchátko, je mu však doporučeno používat jej pouze ve výjimečných případech. Doktoři mu také doporučují vyvarovat se alkoholu, drog a hlučného prostředí. Frankie je tak postaven před volbu –

⁶ Oficiální stránka filmu: <http://www.itsallgonepetetong.com/#>
Informace o filmu na českém filmovém serveru: <http://www.csfd.cz/film/209030-its-all-gone-pete-tong/>

dýdžejing versus zbytek sluchu. Je z tohoto verdiktu sice zoufalý, ale rozhodne se hrát dál. Jeho hudba je částečnou hluchotou samozřejmě ovlivněna a setkává se se značnou kritikou. Brzy Frankie ohluchne úplně. Upadá do zoufalství a snaží se s touto situací vyrovnat opět pomocí alkoholu a drog. Ještě ho navíc opouští i jeho manželka se synem. Frankie se zhroutlí, uzavře se do sebe, přestane komunikovat a po několik měsíců nevychází z domu. V jednu chvíli už blázní natolik, že se chce pokusit o sebevraždu, ale v poslední chvíli si to rozmyslí. Poté se začne konečně vzpamatovávat, rozhodne se skoncovat s drogami a vyhledá odborníci na odezírání ze rtů, aby se mohl dorozumívat s okolím. Postupně se s hluchotou začne smiřovat a zjistí, že může využít ostatní smysly ke vnímání zvuku. Naučí se cítit zvukové vibrace a zrakem vnímat rytmus. Rozhodne se vrátit ke skládání hudby a vytvoří novou desku s názvem *Neslyším zlo*, která má obrovský úspěch. Frankie se znovu vrací na vrchol slávy, jako první hluchý dýdžej, který vydal úspěšnou desku. Aby svůj velkolepý návrat potvrdil, zahraje dokonce živě ve známém klubu na Ibize. Vystoupení má obrovský úspěch, těsně po něm ale Frankie zmizí a už o něm nikdo nic neví.

Celý film je vlastně představován formou dokumentu. Na začátku se objeví titulky, který upozorňuje, že: „Tento film vychází ze skutečnosti.“ Ve filmu se objevují výpovědi skutečných dýdžejů (např. Paul Van Dyk, Dj Tiesto, Carl Cox, apod.), producentů a tvůrců hudby, kteří se vyjadřují k životu a hudbě Frankieho Wildea. Součástí filmu jsou také rozhovory pro rádio i televizi, které Frankie poskytl a klipy, které ke svým skladbám natočil (podotýkám že vše v rámci filmu, ne skutečnosti). Také se zde objevují zpovědi fanoušků o tom, jak Frankie ovlivnil nejen jejich životy, ale celosvětovou hudební scénu. Spousta záběrů se odehrává v těch nejznámějších tanečních klubech Ibizy. Není tedy divu, že se hodně diváků nechalo zmást a uvěřili, že hrdina tohoto filmu byl inspirován životem nějakého skutečného dýdžeje, popřípadě, že Frankie Wilde skutečně existoval.

Samozřejmě, že to byl záměr tvůrců filmu, příběhy podle skutečné události se zkrátka lépe prodávají a přidáme-li ještě nějakou tu záhadu – kde je Frankie teď? A podle koho byla vlastně tato postava vytvořena? – recept na úspěch máme zaručen. Tvůrci dokonce vytvořili osobní webovou stránku Frankieho Wildea s jeho životopisem,

hudebními díly a všudypřítomnou otázkou - co se s Frankiem vlastně stalo? ⁷ Zmanipulovali tak diváka k předem určené interpretaci a ne jeden filmový fanoušek pak předpokládal, že film odkazuje ke skutečnosti.

Vzniklo tak spousta diskusí a dohadů, kým je tento dýdžej inspirován, kam se ztratil, zda ještě žije, apod. Na různých internetových serverech fanoušci dokonce tvrdili, že vědí, podle kterého skutečného dýdžeje byla postava Frankieho stvořena a uváděli jména dýdžejů skutečných i vymyšlených. Např. na Wikipedii se po odvysílání filmu psalo, že film je inspirován jistým českým dýdžejem Kristovem Masalinem, hodně lidí také tvrdilo, že tím skutečným dýdžejem je Dj Sammy, který se podílel na hudbě k filmu *It's all gone Pete Tong* a velkým kandidátem byt také skutečný dýdžej Pete Tong, podle něhož je film pojmenován. Tento dýdžej uváděl v britském *Radio 1* pořad s názvem *It's all gone a bit wrong* a vzhledem k tomu, že si ve filmu následně i zahrál sám sebe (ve scéně, kde dělá rozhovor do právě zmíněné show s postavou Frankieho), byla pro název filmu využita takováto slovní hříčka. Ovšem tento název zmátl některé diváky natolik, že v diskusích označují právě Petea Tonga za „skutečného Frankieho“, aniž by je napadlo zjistit si, že reálný Pete Tong stále hraje, neohluchl a nikam nezmizel.

Až u příležitosti vydání DVD s filmem bylo různým filmovým tištěným i internetovým magazínům poskytnuto několik rozhovorů s autory i lidmi, kteří se na filmu podíleli ⁸ a konečně vyšlo na povrch, že hlavní hrdina nebyl protějškem žádného skutečného dýdžeje a že film se nezakládal na skutečné události. Na DVD se v bonusových přídavcích hovoří o tom, jak postavu Frankieho postupně vytvářeli. Spousta diváků bylo zklamaných a někteří dokonce odmítli uvěřit, že Frankie byl pouze vymyšlenou postavou a nadále vedou na stránkách fanoušků Frankieho Wildea rozsáhlé dohady, kde by se ten „skutečný Frankie“ mohl ukrývat.

Podle mého názoru i přes všechny kroky autorů k tomu, abychom fikci brali jako skutečnost, nemuselo by k takovému zmatení diváka vůbec dojít, kdyby měl povědomí o teorii fikčních světů a uvědomoval si, že jakákoli fikce ať už vycházející ze skutečnosti

⁷ Webová stránka Frankieho Wildea: <http://www.frankiewilde.com/>

⁸ Rozhovor s Petem Tongem z r. 2006 pro Techno.cz: <http://www.techno.cz/rozhovor/19266/pete-tong-quotchtel-bych-delat-vic-filmovych-soundtracku-quot>

nebo s ní smíšená, je stále jen fikcí referující ke světu fikčnímu a ne aktuálnímu. Ona úvodní věta filmu: „Tento film vychází ze skutečnosti“ přece nemusí znamenat (a ani neznamená), že vše, co vidíme ve filmu, se stalo ve skutečnosti. Film může vycházet ze skutečnosti např. svým prostředím – odehrává se na Ibize, která se tady stává fikčním protějškem skutečného ostrova. Nejen úvodní větou a dokumentární formou bylo dosaženo víry diváků, že film zobrazuje skutečnost. Hodně zapůsobily také komentáře skutečných dýdžejů, kteří si ve filmu zahráli Frankieho kolegy, hodnotí jeho hudební přínos, styl života a následně se snaží odhadovat, co se s ním mohlo stát. Ale i to, že film využívá představy veřejnosti o životě dýdžejů v showbusinessu a doplňuje je. Z rozhovoru s Petem Tongem ⁹ se dozvídáme, že postava Frankieho je vlastně kombinací vlastností a problémů dýdžejů obecně, např. oslabení sluchu jako daň každodenního hluku a hlasité hudby v klubech. Film také sází na emoce, divák se dokáže sžít s hrdinovými pocity beznaděje a bezmoci, když někdo, pro koho je hudba vším, nevratně ztrácí sluch. Divák cítí lítost nad Frankieho osamělostí, když ho všichni opustí v jeho nejtěžších chvílích a ačkoli byl tak slavný a oblíbený, nikdo se nesnaží mu pomoci. Zároveň v nás film vyvolává naději, to když se hlavní hrdina odrazí ode dna a začne znovu hrát, také jeho zmizení je pro diváka vlastně jakýsi pocit happyendu, protože tím se Frankie vzdává svého nestabilního života ve slávě a podle náznaků posledních záběrů začíná žít skromný rodinný život, ve kterém (samozřejmě) bude mnohem šťastnější. Soucit v nás vyvolává také těžký handicap, se kterým se dokázal vyrovnat a díky němu vlastně žít lepší život než dřív. No a samozřejmě záblesk romantiky a pravé lásky ke své učitelce odečítání ze rtů, se kterou nakonec zmizí. Všechny tyto emoce, které mají za následek vcítění se do hrdiny, mají také (jak si ukážeme později) velký vliv na způsob vnímání filmu.

Film *It's all gone Pete Tong* ať už sebevíce využívá (anebo alespoň přesvědčuje diváka, že to dělá) prvků ze skutečnosti, zobrazuje pouze fikční svět a ne ten skutečný. Toto by si každý divák měl uvědomit, protože i fikce má vliv na náš skutečný život. A pokud budeme fikci a skutečnost směřovat, budeme pak věřit, že (např. podle tohoto filmu) existoval jistý dýdžej, který jako hluchý výrazně ovlivnil hudební scénu, budeme zmateni co se týče historických a vědeckých faktů, budeme mít zkreslený pohled na

⁹ Rozhovor s Petem Tongem z r. 2006 pro Techno.cz: <http://www.techno.cz/rozhovor/19266/pete-tong-quotchtel-bych-delat-vic-filmovych-soundtracku-quot>

dobový diskurs a budeme ovlivněni i co se týče našich ideálů a očekávání od skutečnosti. Použila bych zde citát Françoise Josta, který mluví o filmu *Forrest Gump*, kde se díky počítačovým trikům může hlavní hrdina setkat s prezidentem Kennedym nebo Johnem Lennonem a nechtěně zavíní Nixonův pád. „Tento přístup byl kritizován, protože prý falšuje dějiny a předává nepravdivé informace zejména mladým divákům, kteří v té době ještě nebyli na světě. Na podobné argumenty lze snadno namítnout, že větším omylem než tato revize posledních několika desetiletí amerických dějin by bylo přesvědčení, že historii se lze učit z hraných filmů.“¹⁰ A právě z tohoto důvodu bych tady teď chtěla předeštit několik problémů a řešení teorie fikčních světů, abychom si objasnili, kde se hranice mezi fikcí a skutečností nachází.

¹⁰ JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2006. s. 41.

2. Charakteristika fikčních světů

Pojem fikčního světa vychází z teorie možných světů (převzatých z modální logiky), která se začala uplatňovat a rozvíjet v sedmdesátých letech. Nové pojetí teorie fikce přispělo k rozšíření a mnohým plodnějším řešením na poli narativní sémantiky. K průkopníkům patří zejména Thomas Pavel, Lubomír Doležel a Umberto Eco, později se teorií možných světů v rámci narace podrobněji začíná zabývat také Marie-Laure Ryanová. A samozřejmě i mnoho dalších, kteří teorii fikce uplatnili v různých směrech, ale v této práci při vysvětlování a bližším zkoumání fikčních světů budu vycházet především (i když nejenom) z těchto čtyř teoretiků.

Thomas Pavel je literární teoretik, kritik, spisovatel pocházející z Rumunska žijící ve Spojených státech. Zabývá se literární teorií, lingvistikou, sémiotikou textu a samozřejmě teorií fikce, je zastáncem strukturalistického přístupu, který se také snaží na své teorie aplikovat. Lubomír Doležel je literární teoretik, narodil se v České republice, chvíli pobýval v USA a nyní žije v Kanadě. Je to také strukturalista, navazuje na myšlení Pražského lingvistického kroužku, které se snaží posunout dále. Teorií fikčních světů se zabývá proto, aby, dle svých slov, mohl rozšířit některé pojmy literární teorie a aby dávaly smysl.¹¹ Umberto Eco je italský filozof, sémiotik, estetik, literární teoretik, spisovatel, atd., i on je strukturalista. Zabývá se především recepční estetikou a teorií komunikace na poli textu. Také své poznatky o teorii fikce směřuje spíše k problematice rekonstrukce a interpretace ze strany čtenáře. Marie-Laure Ryanová je americká kritička a literární teoretička zabývající se teorií narace a fikce, které aplikuje nejen na literaturu a film, ale také na díla nových médií, jako např. virtuální hry, vizuální fikce, apod.

Co se týče základní charakteristiky fikčních světů, všichni se víceméně shodují, že fikční svět je stejně jako svět aktuální (tj. reálný, skutečný, ten ve kterém žijeme) jen jedním z možných světů. Fikční svět je vlastně zkonstruovaný a naplněný možný svět.¹² Prakticky to tedy znamená, že fikčními světy se rozumí světy neskutečné, vymyšlené, objevující se např. ve filmu, literatuře, apod. Odlišují se od světa reálného, mají svou vlastní ontologii a představují soběstačný systém struktur. Jsou složeny z množství entit (postav, věcí, míst) a ze sítí vztahů, pomocí jejichž interakcí se rozvíjí události a děje

¹¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha : Torst, 2008. s. 5-7.

¹² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 30-32.

příběhu. Fikční světy fungují na odlišných principech a způsobech organizace než svět skutečný a proto jeho objekty náleží, jak upozorňuje Pavel (a v jiných parafrázích i Eco, Doležel a Ryanová): „...ke dvěma rozdílným skupinám světů a mají v každé z těchto skupin rozdílné vlastnosti, funkce a ontologickou váhu.“¹³ Fikční světy jsou uzavřené, autonomní a zkrátka odlišné od reality, tudíž je potřeba k nim také tak přistupovat. Nelze proto jejich fikčnost posuzovat podle stupně příbuznosti fikce a reality, musíme je vnímat podle odlišných pravidel. Řídí se svými vlastními zákony, platí v něm specifická pravidla logiky a sémantiky, která nelze implikovat na znalosti skutečného stavu věci.

Fikční svět je omezen svým textem. Jak říká Doležel: „Všechny možné světy jsou konstrukty tvůrčích činností, fikční světy literatury vytváří činnost textotvorná.“¹⁴ Nebo jinými slovy Pavla: „...velikost fikčního světa je přímo spojena s velikostí textu: fikční stavy věcí jsou ty, které jsou popsány nebo vyvoditelné z vět textu.“¹⁵ Jelikož je fikční svět dán pouze a jedině svým textem, který byl vytvořen autorem díla, je tedy nemožné popsat v něm fungování veškerých vztahů, vlastností a situací. Proto jsou a vždycky budou fikční světy neúplné. Eco je z tohoto důvodu nazývá *Malé světy*. Člověk nemá nikdy ani zdaleka všechny informace o daném světě, i když je sebemenší. Není v moci žádného autora popsat svět dokonale, takový text by musel být nekonečný.¹⁶ K neúplnosti se vyjadřuje také Ryanová: „...fikční svět je co do specifikace faktů fatálně neúplný. Jak je to v klasickém příkladu, nikdy nebudeme vědět, kolik měla děti Lady Macbeth“¹⁷ A já dodávám, že v rámci daného světa to ani vědět nepotřebujeme. Vše, co je důležité pro čtenářovu či divákovu rekonstrukci nám text předkládá, dohady o tom, co text nezmiňuje ani z něj nelze vyvodit, jsou naprosto zbytečné a míří za hranice daného fikčního světa.

Dostáváme se tedy k problému fikčních mezer. Cituji Doležela: „Textura fikčního textu je výsledek voleb, které autor činí, když píše svůj text. Jestliže autor nenapíše nic – případ nulové textury –, vzniká ve fikčním světě mezera. Zopakujme, že mezery jsou nutnou a obecnou vlastností fikčních světů.“¹⁸ Z tohoto důvodu se Eco,

¹³ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 138.

¹⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 37.

¹⁵ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 96.

¹⁶ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 80-91.

¹⁷ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 575.

¹⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 171.

Pavel, Doležel i Ryanová zabývají zásadní otázkou – na jakém principu si člověk mezery doplňuje a podle čeho vyvozuje a implikuje skutečnosti, které text pouze naznačuje. Jelikož fikční světy často vycházejí ze světa aktuálního, napodobují jej a přebírají si z něj nejrůznější věci a fakta, je pro nás přirozené, že co není ve fikčním světě uvedeno jinak, platí stejně jako ve skutečnosti. Eco je z tohoto důvodu označuje za parazitní (parazitují na skutečném světě). Využíváme tedy svých vlastních znalostí aktuálního světa, často také rekonstruujeme na základě postulovaných zkušeností. Např. čtenář *Šifry mistra Leonarda* nikdy nemusel být v Paříži, ale přesto o ní má jakési základní znalosti a všeobecnou představu třeba o Louvru, kde se odehrává začátek příběhu. „Modelový čtenář si nemusí konkrétně představovat každé místo a každého jednotlivce, které román zmiňuje. Bohatě postačí, pokud bude předstírat, že je zná. Od modelového čtenáře se vyžaduje nejen obrovská flexibilita a povrchnost, nýbrž rovněž musí dávat najevo konzistentní vůli spolupracovat.“¹⁹ Ale při využívání znalostí z aktuálního světa se nesmíme nechat realitou příliš strhnout, protože hlavním řídicím prostředkem při rekonstrukci nějaké fikce je vždy daný text. Všichni čtyři teoretikové se shodují, že člověk musí mít slepou důvěru v logiku konkrétního fikčního světa, i když neodpovídá logice světa aktuálního, vše co říká text, přijmeme, i když je to nad naše chápání. I ty nejméně věrohodné věci musíme brát jako samozřejmost.²⁰

Při konstruování světa autor samozřejmě čerpá ze skutečnosti, vypůjčuje si fakta, postavy, místa, věci, události, principy, zkrátka cokoli, co potřebuje. Ovšem přejímá-li do fikce něco ze skutečnosti, musí, jak říká Doležel: „...materiál pocházející z aktuálního světa na hranici světů projít podstatnou proměnou.“²¹ Toto je podle mého názoru jedním ze zásadních změn pojetí skutečných entit v teorii fikce a také důvod, proč lidé ve fikčních světech hledají hranici, kde končí skutečnost a začíná fikce. Všechna fakta přejatá z aktuálního světa se při přechodu stávají fakty fikčními. Tzn. ve fikčních světech nelze rozdělovat na skutečné a vymyšlené a rozhodovat, kterou skutečnost autor překroutil. Všechny entity ve fikčním světě si autor může libovolně měnit, protože všechny už jsou entitami fikčními, které nereferují ke skutečnosti. Všechny ty knihy a články zabývající se fikčními světy Dana Browna a jejich řešení, co si Brown vymyslel, či jak libovolně si mění skutečnost, neberou v potaz, že stejně jako

¹⁹ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 91.

²⁰ Tamtéž, s. 80-91.

²¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 34.

všechna ostatní fikční díla, se Brownův svět neodehrává ve světě aktuálním, ale fikčním. A i když si vypůjčuje fakta z reality, ta se v jeho románech automaticky stávají fakty fikčními. „Jednotlivci aktuálního (historického) světa mohou vstoupit do světa fikčního pouze tehdy, stanou-li se možnými protějšky; tvůrce fikce je pak může tvarovat jakýmkoliv způsobem, který si zvolí.“²² Fikční fakta nevypovídají o tom, co by se mohlo nebo nemohlo objevit ve skutečnosti, ale o tom, co se opravdu objevilo ve fikci. Fikční svět je tedy na aktuálním světě nezávislý, pravda a nepravda se rozhodují v rámci fikčního světa, ne ve vztahu k realitě.

2.1. Pravdivost a reference ve fikčním světě

Ve fikčních světech fungují jiná pravidla logiky, jiné zákonitosti a jiná ontologie než ve světě reálném. Kritéria pravdivostního hodnocení jsou posuzována v rámci daného fikčního světa, ne vzhledem ke světu aktuálnímu. Fikční světy jsou tvořeny a omezeny svým textem, jejich pravdivost je proto určována na základě tohoto textu. Otázkou fikční pravdivosti a reference se zabývá především Lubomír Doležel, na něhož navazuje i Marie-Laure Ryanová. Oba se shodují na tom, že pokud hodnotíme pravdivost ve fikčním světě, neměla by se vztahovat ke světu aktuálnímu, ale pouze k dané fikci. Tzn., že každá výpověď, každá informace by měla být považována za pravdivou, když v daném textu funguje, když to, co tvrdí, je potvrzeno situací, kterou vytváří. Výroky jsou tedy hodnoceny na základě jejich vztahů a závislostí na kontextu. Doleželovými slovy: „Jinými slovy, fikční fakt je možná entita ověřená platným literárním řečovým aktem.“²³

Příběh ve fikčním světě si vytváří svůj vlastní kontext, jehož pravdivost by měla být určována pouze v rámci tohoto fikčního kontextu. Záleží zde na vnitřních standardech pravdy, tedy aby diskurs fikčního světa odpovídal jednotlivým tvrzením v něm užívaným. Podobně je to i s referencí. Doležel zdůrazňuje, že teorie fikčních světů umožňuje nová pojetí a řešení v narativní tematice především díky tomu, že mění přístup ke vztahu fikce – realita. Otázku referování fikčních entit tedy už neřeší podle

²² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 35.

²³ Tamtéž, 150.

toho, zda je postava, místo, situace či nějaký fakt v příběhu převzatý z aktuálního světa, ani netvrdí, že fikční jednotliviny referenty nemají. Teorie fikčních světů přijímá tvrzení, že fikční entity své referenty mají, ale ty neodkazují ke skutečnosti, nýbrž k vlastním fikčním světům. Text fikce si tedy sám tvoří a konstruuje objekty, k nimž referuje a mohou to být i objekty nemožné, neúplné, či takové, které se i přes stejné pojmenování naprosto odlišují od svých protějšků ve světě reálném.²⁴

Divákům či čtenářům fikce ale občas nedochází, že věci, které vidí ve filmu nebo čtou v románu, nereferují ke skutečnosti, k věcem z našeho aktuálního světa. Vezměme si jako příklad Brownovu *Šifru mistra Leonarda*, přesněji pasáž, kde je popisován obraz *Poslední večeře páně*. Jaký rozruch u diváků vyvolalo, když postava Teabinga oznamuje hlavnímu hrdinovi svůj objev, že na obraze není namalováno třináct mužů, ale že osoba po Kristově boku je Máří Magdaléna, že je na obraze jedna paže navíc, která nikomu nepatří a poukazuje ještě na další symboly, které by měly dokazovat na vztah mezi Kristem a Máří Magdalénou. Mnoho lidí potom začalo obraz zkoumat a hledat v něm všechny znaky, jež Brown uvádí ve svém fikčním světě, ve fikčním obraze, který sice převzal ze skutečnosti, ale tím, že ho zařadil do své fikce, změnil jeho ontologický status. Obraz *Poslední večeře páně* v Brownově fikčním světě nereferuje ke světu aktuálnímu, ale pouze sám k sobě.

Důležité je podle mého názoru uvědomit si, že při čtení či sledování nějaké fikce bychom neměli hodnotit její vztah s realitou, ale fungování vztahů uvnitř fikce samotné. I Doležel upozorňuje, že: „Konstatování, že fikční texty mají zvláštní status s ohledem na pravdivostní podmínky, neznamená, že jsou méně skutečné než zobrazující texty vědy, žurnalistiky nebo každodenní konverzace. Fikční texty jsou složeny skutečnými autory, kteří využívají zdrojů skutečného lidského jazyka, a jsou určeny skutečným čtenářům. Nazývají se fikční na *funkčním* základě, protože slouží jako médium pro tvorbu, zachování a sdělování fikčních světů.“²⁵

Při rekonstrukci fikčního světa se musíme řídit jeho textem a uvěřit mu i v zákonitostech, logice a situacích, které by nikdy v aktuálním světě fungovat nemohly. Musíme mít v konkrétní fikci slepou důvěru a přijmout v rámci tohoto světa i věci, které

²⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 149-170.

²⁵ Tamtéž, s. 41.

jsou nad naše chápání. Protože, jak říká Ryanová: „...výpovědi začleněné do fikčního díla jsou pro daný svět automaticky pravdivé.“²⁶ Také Eco poukazuje na to, že: „Potěšení, které získáváme z možných světů, je potěšením z porážky vlastní logiky a vnímání.“²⁷ I Doležel a Pavel se v tomto bodě s Ecem a Ryanovou shodují. Čtenář či divák zkrátka, má-li přijmout textové výpovědi a tím i fikční svět, musí měnit systém svých výchozích přesvědčení. Aby se do fikce pohroužil, je nucen k přijetí nové perspektivy.²⁸

Přestože ale text vztahující se k fikčnímu světu přijímáme jako absolutně pravdivý, musíme rozlišovat stupně autority a důvěryhodnosti. Jak jsem zmiňovala, pravdivostními otázkami fikce se zabývají především Doležel s Ryanovou a oba označují podmínky pro rozhodování pravdivosti ve fikci jako *funkci autentifikace*.²⁹ Záleží na tom, zda je daná výpověď dále v textu potvrzena či vyvrácena, podle slov Ryanové: „...nějaká věta je pravdivá v daném světě, pokud parafrázuje skutečnou textovou větu.“³⁰ Ale to, jak vysoký stupeň důvěryhodnosti určité informaci připišeme, záleží také na tom, kdo ji vysloví. „Hlavním faktorem této různorodosti je dvojí zdroj narativní textury – vypravěč a fikční osoby.“³¹ Největší autoritu a stupeň autenticity Doležel i Ryanová samozřejmě přiznávají vypravěči, obzvláště, je-li příběh vyprávěn ve třetí osobě. Méně důvěryhodné už jsou ale výroky postav, ty si musíme ověřovat postupně, v průběhu čtení zjišťujeme zda, a které z nich, jsou v souladu s fikčními fakty.

Kromě přímých promluv a výroků ovšem informace o faktech fikčního světa získáváme také nepřímo, tj. implicitním vyvozováním. A na této úrovni podle mého názoru nejčastěji dochází k vybočení diváka či čtenáře z hranic daného světa. Jelikož vyvozuje pouze na základě jistých náznaků v textuře, svádí ho to k větší představivosti, co by to mohlo znamenat, jak příběh bude pokračovat, co si určitá postava vlastně myslí, apod., že přestane brát v potaz pouze fakta o daném světě a lehce a nenápadně přeskočí

²⁶ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997, s. 574.

²⁷ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 87.

²⁸ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 49-80.

²⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 149-170.

A také:

RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 577-580.

³⁰ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 577.

³¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 150.

do světa jiného. Takového, který si vlastně konstruuje sám svým nadinterpretacním uvažováním „co by bylo kdyby...“ Anebo sklouzne k přemýšlení o fikčním světě jako o světě aktuálním a jeho implicitní vyvozování náznaků bude probíhat na základě skutečnosti, místo fikčních faktů. V následující kapitole tedy přiblížím pojmy *extense*, *intense* a funkci ověření a nasycení, abych upozornila na důležitost držet se při vyvozování (a interpretace vůbec) v rámci daného fikčního světa.

2.2. Extense a intense

Aplikací pojmů *extense* a *intense* na fikční světy se zabývá především Doležel a Pavel. Ryanová o nich mluví spíše pro doplnění ve svých úvahách o hodnocení pravdivosti a autentifikace a Eco se zase věnuje už přímo otázce implikace nevyřčených významů. Ohledně vysvětlení pojmů a jejich významu v procesu ověřování a nasycování fikčního světa se ale shodují.

Princip extensionality se zabývá hodnotou pravdivosti či nepravdivosti výroku, o čemž rozhoduje stav světa v daném okamžiku, k němuž je tento výrok vztažen a o němž vypovídá. *Extense* výrazu je množina předmětů, k nimž daný výraz odkazuje v tom světě, kde se výraz objevuje (ať už ve fikčním či skutečném). V extensionálním pojetí se tedy o pravdivosti či nepravdivosti výroku rozhoduje vždy ve vztahu ke konkrétnímu fikčnímu světu. Extensionální význam vyplývající z fikčního textu je bezpříznakový, neutrální, využívá co nejsrozumitelnější prostředky, jde tady o samotný fakt, ne o formu sdělení. Jasně odkazuje k nějakým skutečnostem fikčního světa. Naproti tomu *intense* ukazuje náš vlastní postoj či pocit k určitému faktu. Intensionální význam je spjatý s formou jazykového vyjádření, není bezpříznakový ani neutrální, závisí na užití individuálních jazykových prostředků, které mluvčí volí v závislosti na svém vztahu ke sdělované skutečnosti. Pavel o intenci textu mluví jako o „referenčních cestičkách vedoucích ke světům“³², poté co se pomocí textu dostaneme k fikčnímu světu, tyto „cestičky“ už nás nezajímají. „...lehce zapomínáme textové krásy, zatímco si pamatujeme fakta a události...“³³

³² PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 72.

³³ Tamtéž, s. 73.

Extense a intense zřetelně ukazují, jak struktura fikčního textu podmiňuje strukturu fikčního světa. Extense vyjadřuje fakta a poznatky, které si o fikčním světě utvoříme na základě jeho textu. Intense je ovšem touto texturou, resp. určitým uspořádáním a zněním jazykové struktury, ovlivněna ještě více. Jakákoli nepatrná změna v textu ovlivní intensionální význam. Intense se tedy na rozdíl od extense nedá parafrázovat, jelikož intense plně závisí právě na formě vyjádření. Poukazuje tak k autorovi určitého fikčního světa, jeho postoji k určitým skutečnostem a smyslu, na němž autor svůj text založil. Fikční text má tedy dvě složky významu extensionální a intensionální a obě tyto složky se podílí na konstrukci fikčního světa a jeho celkovém významu. V rámci děje nejsou jednotlivé složky, podoby a struktury fikčního světa vázány na doslovné znění textu, mohou tedy být vyjádřeny parafrází a patří k extensionálním významům. Autor však svůj svět konstruuje (a čtenář rekonstruuje) na základě původního znění textury, což je jev intensionální. Extensionální a intensionální složky se tak v celkovém významu fikčního světa doplňují.³⁴ Neboli slovy Ryanové: „...narativní světy mohou být nazírány jako množina objektů, nebo jako množina významů.“³⁵

2.2.1. Funkce ověření

Tato funkce patří k intensionálním funkcím a je zprostředkovávána fikčním textem. Jelikož všechny výpovědi určitého textu odkazují k příslušnému fikčnímu světu, je velikost tohoto světa přímo spojena s rozsahem textu. Fikční text vždy nějak referuje, popřípadě interferuje ke konkrétním fikčním faktům. Platnost takového fikčního faktu je ověřována samotným textem a řečovými akty, jež jsou v něm ukotveny. Jazykové vlastnosti promluv mají tedy přímý vliv na stupeň fikční existence jednotlivých entit. Jak jsem již říkala, ověřovací autorita je různá. Záleží na tom, zda je zdrojem výpovědi vypravěč nebo fikční postava. Vypravěč má samozřejmě autoritu absolutní, jeho promluvy jsou automaticky ověřeny jako fikční fakta, zatímco promluvy fikčních postav takto ověřeny nejsou. Vypravěč narozdíl od postav o faktech fikčního světa nikdy nelže, tato fakta se tedy stávají součástí extensionální struktury, kde přestává záležet, jakou

³⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 43-50.

³⁵ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 567.

formou vyprávění je fakt ověřen, důležitý je zkrátka samotný fakt. Ovšem takto automaticky nelze přistupovat k výpovědím fikčních postav. Ačkoli tato postava něčemu věří, je přesvědčena, doufá, jsou to pouze její názory a nikoli fikční fakta. Odlišují se tak faktové a nefaktové elementy fikčního světa. Ale i fikčním postavám je dán určitý stupeň ověřovací autority, pokud je jejich výpověď následným textem potvrzena, stává se fikčním faktem.

Fikční svět lze tedy podle Doležela rozdělit na oblast faktovou (ověřenou buď přímou autoritou vypravěče nebo textovým potvrzením) a virtuální (neověřené soubory názorů, domněnek, myšlenek, víry, omylů, apod. jednotlivých postav). Obě tyto oblasti vedle sebe koexistují a určitým způsobem spolupracují.³⁶ Vráťím-li se tedy k příkladu obrazu *Poslední večeře páně* v Brownově fikčním světě, je už jasné, že Teabingův výklad obrazu nejenom že nemůžeme aplikovat na skutečný obraz *Poslední večeře páně*, ale ani v rámci fikčního světa si nemůžeme být jisti, zda a nakolik lze postavě Tebinga důvěřovat. Samozřejmě pouze do té doby, než nám text jeho názory potvrdí či vyvrátí.

2.2.2. Funkce nasycení

Jelikož jsou fikční světy neúplné, čtenář si při jejich rekonstrukci sám zaplňuje jednotlivé mezery. Vychází přitom ze světa aktuálního a to jak z jeho kulturního konstruktu, tak i ze svých vlastních každodenních zkušeností, ale také ze svých znalostí dalších fikčních světů. V procesu nasycování dochází ke kombinaci našich zkušeností z reality i jiných fikcí. Ale pokud zaplňujeme mezery fikce skutečnostmi z aktuálního světa, musíme tak činit s maximálním přihlazením k danému fikčnímu textu. Problematikou upřednostňování zkušeností z aktuálního či fikčního světa při jeho rekonstrukci se budu více zabývat dále v kapitole *Úsudky v procesu nasycování*.

Mezery ve fikčních světech odstranit nelze, jsou jejich nutnou a obecnou vlastností. Ale při rekonstrukci světa nejsme závislí pouze na tom, co nám text přímo říká, a to díky jeho implicitnosti, schopnosti produkovat implicitní významy. Fikční

³⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 150-155.

světy je hojně využívají z nejrůznějších důvodů, jak říká Doležel: „...implicitní význam je náznakový, nikoli jednoznačný. Vzhledem k této vlastnosti implicitní textury jsou podurčené fikční fakty tvárné a autor fikčního světa je může užít pro nejrůznější účely – k vytvoření pozadí určených faktů, k vytvoření zóny dvojznačnosti, atd.“³⁷ Otázku implicitnosti také budu ještě podrobněji rozebírat v kapitole *Úsudky v procesu nasycování*.

Umíme tedy rozkódovat různé narážky a náznaky a vyvodit si z nich skryté významy textu. Nečiníme tak pouze na základě striktně logického vyplývání, ale používáme i své kognitivní schopnosti, metody inference a vrozené emoce. Některé skutečnosti zkrátka nejsou v textu dány explicitně, ale to neznamená, že bychom si je neuměli implicitně vyvodit. Při rekonstrukci fikčního světa (např. z činů určité postavy) usuzujeme její charakter. Doležel upozorňuje, že: „Z toho, co fikční osoba koná, vyvozujeme, kdo je. Při vyvozování duševních rysů fikční osoby z jejího jednání si však musíme počínat velmi opatrně.“³⁸

Ve většině případů vyvozování tedy vyžaduje znalosti o světě a takovou zásobárnu našich znalostí je tzv. encyklopedie aktuálního světa. Pojem této encyklopedie je samozřejmě abstraktní a každý má svou encyklopedii určitým způsobem individualizovanou. Je to vlastně vnitřně strukturovaný systém kombinovaný ze získaných informací a zkušeností. Eco a následně Doležel pojem encyklopedie rozšiřují. „Encyklopedie aktuálního světa je pouze jedna mezi velkým množstvím encyklopedií možných světů.“³⁹ Přicházejí tak s fikční encyklopedií. Ta obsahuje fakta a vztahy o daném světě, s nimiž se čtenář seznamuje v procesu čtení. Ačkoli se každá z nich více či méně odlišuje od encyklopedie aktuálního světa, pro fikční postavy je jedinou zásobárnou znalostí a informací. Naproti tomu čtenáři mají širší kognitivní obzor, znají encyklopedii aktuálního světa a zároveň se při rekonstrukci fikce seznamují s fikční encyklopedií, což jim umožňuje správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy. A čím více čtenář získává praxi s rekonstrukcí fikčních světů, tím lépe se učí vyvozovat. Pokud rekonstruujeme fikční svět, který je od světa aktuálního podstatně vzdálen (např. kvůli existenci jiných přírodních zákonů, neznámých objektů a postav),

³⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 183.

³⁸ Tamtéž, s. 177.

³⁹ Tamtéž, s. 178.

naše aktuální encyklopedie selhává. Doleželovými slovy: „Aby čtenář mohl rekonstruovat a interpretovat fikční svět, musí přeorientovat svůj kognitivní postoj ve shodě s encyklopedií tohoto světa.“⁴⁰ K pochopení fikčního světa je vždy nutná fikční encyklopedie, encyklopedie aktuálního světa může být užitečná, ale nikdy ne dostačující. I pojmem fikční encyklopedie se ještě budu zabývat dále, v kapitole *Fikční encyklopedie*.

2.3. Rekonstrukce a interpretace fikčních světů

Fikční světy jsou konstruovány a organizovány pomocí určitého diskursu. A tento diskurs utvářející celý fikční svět si určuje a vymýšlí autor. Vytváří a uspořádává si svět podle svých vlastních potřeb a záměrů, přihlíží k cíli, k němuž se příběh snaží dovést, k vyjádření myšlenek, jež chce svým čtenářům či divákům předat, k logice návaznosti jednotlivých dějů, kauzalitě, chronologii, dynamice děje, apod. Zkrátka konstruuje svět tak, aby využil všech možných prostředků k zaujmutí interpreta a dosáhl vyvolání patřičných emocí.

Jako diváci či čtenáři si uvědomujeme tento záměrný proces strukturalizace a automaticky přijímáme autora jako nejvyšší autoritu a fikční text jako jediný zdroj informace o světě, který je jím konstruován. Popisované události a situace tedy považujeme za fakta fikčního světa a přijímáme je i s jejich rozpory a nemožnostmi. Jelikož fikční světy obsahují jen to, co se přímo tvrdí nebo implikuje jejich textem, jsou značně neúplné a objevují se v nich nedourčená místa, která nemohou být beze zbytku odstraněna ani zaplněna. Není v moci autora popsat úplně všechny děje, vlastnosti a interakce odehrávající se v určitém fikčním světě. Dle Doleželových slov: „Aby někdo vytvořil úplný fikční svět, musel by napsat nekonečný text.“⁴¹

Proto zde velice důležitý aspekt tvoří úloha interpreta. Ten si sám zaplňuje informační mezery a dotváří tak autorovu práci, sám se vlastně podílí na tvorbě fikčního světa. Domýšlí si významy podle kontextu a proto zde velice záleží na správné

⁴⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 181.

⁴¹ Tamtéž, s. 171.

komunikaci mezi autorem a interpretem. Autor pomocí určitých znaků a signálů navádí čtenáře či diváka ke způsobu interpretace, jenž od něj sám vyžaduje. Předznamenává text vhodnou charakteristikou a organizačními principy svého světa. Využívá k tomu žánrové určení, způsob jazyka, rychlejší či pomalejší spád děje, přímost a nepřímost řeči, délku vět, odkazy, apod. Tato pravidla hry a omezení vytvořena autorem ovlivňují způsob naší interpretace. Abychom porozuměli určitému fikčnímu světu, řídíme se těmito konvencemi a specifickými způsoby organizace, podle nichž je svět charakterizován a přijímáme je jako samozřejmost.

Přesto jsme jako interpreti neustále nuceni k volbě. Její nevyhnutelnost se nachází dokonce i na úrovni jednotlivé výpovědi, jejíž význam na první pohled (poslech) nemusí být zcela jednoznačný a my očekáváme a snažíme se předvídat, jak autor naváže a který význam zvolí. Někdy nám autor vědomě ponechává volnost při volbě a domýšlení příběhu otevřeností významu. Ovšem i v takovém případě je to pouze autorova strategie, pomocí níž se snaží dosáhnout svých cílů a vnucuje nám ji prostřednictvím instrukcí, které bychom měli sledovat, abychom se s fikčním světem ztotožnili a pochopili jej. K autorovým strategiím patří záměrné matení čtenáře či diváka, klade mu do cesty různé interpretační překážky, aby zápletky příběhu nerozluštil tak rychle, aby musel více zapojit své vlastní uvažování, čímž se autorovi podaří interpreta více vtáhnout do sítí svého fikčního světa. Autor také záměrně dává interpretovi najevo, jaké emoce by se v něm měly odehrávat, pomocí svých fikčních strategií mu vnucuje pocity dojetí, strachu, nenávisti, lásky, apod. Snaží se, aby se čtenář či divák cítil do fikčního světa co nejvíce zapojen, předstírá, že se ho tamní dění týká a obrací se na něj pomocí nenápadného oslovení.

Ačkoli je čtenář či divák neustále autorem tlačěn do určitého způsobu interpretace, stále má dostatek prostoru pro své vlastní chápání a porozumění. Na interpretaci se aktivně účastní a ovlivňuje ji. Při dešifrování fikčního světa aktivuje své vlastní zkušenosti (ať už z jiných interpretací či ze skutečného života), své znalosti, přesvědčení, postoje, zkrátka promítá do interpretace svou vlastní osobnost. Působení fikčních příběhů se samozřejmě znásobuje, pokud máme pocit, že fikční postavy a situace jsou nám blízké podobnými zkušenostmi či přesvědčením. „Umělecké dílo může být také plně ztotožněno s emocemi a imaginací interpreta. Kdykoliv čteme poezii, snažíme se přizpůsobit náš osobní svět emocionálnímu světu textu. To platí o

básnických dílech, které jsou úmyslně založeny na sugestivnosti; text stimuluje osobní svět adresáta tak, aby mohl najít jeho jemnější odraz v textu.“⁴² V rekonstruování fikce se také odráží její přístupnost, to, jak moc realisticky působí, čím více zkušeností ze skutečného světa může čtenář či divák při interpretaci použít, tím více se s danou fikcí ztotožňuje a přibližuje si ji realitě.

Jak moc je ale interpretace ovlivněna autorem a nakolik čtenářem? Nesmíme zapomenout ani na samotný text, jímž je fikční svět konstruován a je na něm závislý. Teprve od interpretace určujícího textu se dostáváme k interpretaci fikčního světa, je zde ovšem rozdíl v pochopení textu a světa samotného. Otázkou interpretace textu se zabývá mnoho teoretiků a existují zde různé pohledy na tuto problematiku. S některými souhlasím více, s jinými méně, avšak ne každý názor na interpretaci textu lze aplikovat na interpretaci fikčního světa. Chtěla bych zde proto představit několik teorií a zjistit, které jsou pro světy fikce užitečné. Asi nejvíce se otázkou interpretace zabývá Eco a právě proto bývá také často konfrontován. Uvedu tedy jeho postoj, na který reaguje Richard Rorty a následně Jonathan Culler.

2.3.1. Hranice interpretace

V počátcích své tvorby se Eco snaží ukázat otevřenost textu, odklon od záměru autora a důraz na čtenáře (poprvé v díle *Opera Aperta*), kde přiznává čtenáři v podstatě neomezenou možnost interpretace. Postupem času ale přiznává interpretaci určité hranice. Stále dává velký důraz na čtenáře a textovou otevřenost, snaží se však najít postupy, jak zabránit svévolné interpretaci, dát ji určité meze. Zkoumá tedy způsoby omezení rozsahu přípustných interpretací od nadinterpretace. Zastává názor, že: „jestliže neexistují žádná pravidla, která pomáhají určit, které interpretace jsou ‚nejlepší‘, existuje aspoň pravidlo na určení těch ‚špatných‘.“⁴³ Nelze tedy podle něj říct, že jistá interpretace je ta jediná správná, ale lze poznat, že některá je nesprávná. A určujícím prvkem je pro něj kontext. „...na základě kontextu je možné rozhodnout, která

⁴² ECO, Umberto. *The open work*. Cambridge : Harvard University Press, 1989. s. 34.

⁴³ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 55.

interpretace je výsledkem nikoli snahy pochopit daný text, ale spíše výsledkem halucinační reakce adresáta.“⁴⁴

Podobný názor sdílí s Ecem také Doležel, který klade důraz na koherenci textu jako celku, určitá informace je platná, pokud neodporuje textu jako soudržnému komplexu. Doležel se zabývá otázkou interpretace, ne textu samotného, ale už v souvislosti s fikčním světem: „Svět textu může být po dobu, po kterou text existuje, v jakémkoli okamžiku rekonstruován čtením a interpretačními aktivitami potenciálních příjemců. Z hlediska čtenáře může být fikční text charakterizován jako množina instrukcí, podle kterých má být fikční svět odkryt a znovu složen.“⁴⁵ Doležel bere v úvahu rozmanitost interpretací, ale zároveň avizuje, že interpretace je platná pouze tehdy, když důkladný rozbor textu podporuje její tvrzení. Navíc, jelikož se zabývá interpretací fikčních textů, dodává: „...musíme nejen podrobně prozkoumat textový materiál, ale musíme se i detailně seznámit se světy textem projektovanými.“⁴⁶

Souhlasím s Ecovým i Doleželovým názorem, že je třeba interpretaci udržovat v určitých mezích, nelze si cokoli vykládat, jak se nám zlíbí. A už vůbec ne ve fikčních světech, kde je třeba držet se hranic textury, jelikož pokud interpretujeme určitý fikční svět a tyto hranice překročíme, dostáváme se do úplně jiného možného světa.

2.3.2. Neomezená semióza

Eco se dále zabývá interpretací (resp. nadinterpretací) v návaznosti na hermetický drift a neomezenou semiózu. Hermetická semióza zastává myšlenku neomezeného posouvání významu. Text je donekonečna otevřený a interpret v něm může objevovat nekonečné množství vzájemných spojení. Ecovi se nelíbí tvrzení, že čím je náš jazyk neurčitější a mnohoznačnější a čím více používá symboly a metafory, tím lépe. Hermetický drift je v podstatě neustálý pohyb odkazů, kdy význam je vždy někde před námi. Interpretace je v důsledku toho nekonečná. Ecovými slovy: „Vždy, když je tajemství odhalené, poukazuje na další tajemství. Děje se tak ve stálém pohybu

⁴⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 28.

⁴⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 616.

⁴⁶ Tamtéž, s. 568.

směrem k poslednímu tajemství. Posledním tajemstvím hermetického zasvěcení je, že všechno je tajné. Hermetické tajemství tedy musí být prázdné.“⁴⁷ Eco se snaží ukázat, že hermetické myšlení tedy odepírá jazyku jakoukoli možnost komunikovat. Zároveň se zabývá rozdílem hermetického driftu a neomezené semiózy, resp. upozorňuje na některé nesprávné výklady tohoto pojmu: „Pojem neohraničené semiózy nevede k závěru, podle kterého interpretace nemá žádná kritéria. Tvrdit, že interpretace je potenciálně neohraničená, neznamena, že interpretace nemá žádný předmět a že ‚plyne‘ jen sama pro sebe. Tvrdit, že text potenciálně nemá žádný konec, neznamena, že každý akt interpretace může mít šťastný konec.“⁴⁸ Problém hermetické semiózy spočívá podle něj především v praktikování podezřívavé interpretace, kdy na principu podobnosti jeden význam přechází v druhý. Podobnost je ovšem založena na tolika kritériích, že ji lze nalézt prakticky kdekoli. „Tuto myšlenku může někdo dovést až do extrému a tvrdit, že existuje vztah mezi příslovcem ‚zatímco‘ a podstatným jménem ‚krokodýl‘, třeba jen proto, že obě dvě slova se objevila ve větě, kterou jsem právě vyslovil.“⁴⁹ Ecovi jde o to, že při interpretaci bychom se měli řídit pravidlem úspornosti raději než domýšlením si nejextrémnějších významů a sklouznout tak k nadinterpretaci.

Eco je zastáncem neomezené semiózy, ale zdůrazňuje, že to neznamena neomezenou interpretaci. Proces neomezené semiózy dává podle něj autorovi možnost vytvářet obrovské množství spojení a utvářet tak texty. „Ale text je organismus, systém vnitřních vztahů, které aktualizují jistá možná spojení a naopak umrtvují jiná.“⁵⁰ To znamena, že text může být tvořen procesem neomezené semiózy, ale když už existuje, nelze interpretovat neomezeně, určité významy zkrátka kontext nedovoluje.

Ani při interpretaci fikčních světů bychom se podle mého názoru neměli nechat strhnout paranoiou mnohovýznamnosti. Autoři fikcí často využívají nepatrných náznaků, které mají za úkol nejen dovést čtenáře k vyřešení zápletky, ale také jej občas zmást, měnit jeho očekávání. To vše je však součástí plánu, součástí daného světa a autorova záměru, tudíž pokud půjdeme po stopách textu (i když občas záměrně matoucího), je to v rámci hry fikce a nikoli nadinterpretace. Jak ale poznáme, že jsme hru textu a fikce pochopili správně a stále se nacházíme v oněch mezích interpretace?

⁴⁷ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 38.

⁴⁸ Tamtéž, s. 30.

⁴⁹ Tamtéž, s. 52.

⁵⁰ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 161.

2.3.3. Textová soudržnost

Eco pro tyto účely zavádí pojem *intentio operis* neboli záměr textu. Je to něco, co text říká nezávisle na intencích svého autora či interpreta, díky své celkové soudržnosti. Ta koriguje: „jinak nekontrolovatelné interpretační draftování čtenáře.“⁵¹ Záměr textu je dán jeho vnitřní koherencí, je to určitá podstata dána vlastnostmi samotného textu, nikoli autora. A úkolem čtenáře je tento záměr objevit, jak říká Eco: „Člověk se musí rozhodnout ‚uvidět‘ ho. O záměru textu se tedy dá mluvit jen jako o výsledku domněnky ze strany čtenáře.“⁵² A domněnku si potvrdíme tak, že ji zkontrolujeme na základě textu jako celku. Každou interpretaci určité části textu je tedy možno akceptovat, jestliže ji potvrdí jiná část toho daného textu. *Intentio operis* tedy pomáhá čtenáři či divákovi udržet se ve „správných kolejích“ interpretace, je to vlastně jakási hráz proti svévolným nadinterpretacím. Ačkoli každý čtenář přistupuje k textu ze své vlastní perspektivy, jeho chápání a porozumění světa musí s tímto textovým objektem souhlasit. Lze jej chápat jako jakýsi systém instrukcí, který nezávisle na autorovi vede a naviguje interpreta, jakým způsobem by měl text číst. „Text může předvídat modelového čtenáře, který je oprávněn zkoušet nekonečnou řadu dohadů. Ale nekonečná řada dohadů neznamená jakýkoli možný dohad.“⁵³

Přestože Eco se ve většině svých prací věnuje interpretaci především ze strany čtenáře a obhájí také důležitost textového záměru a od intence autora trochu odhlíží, neznamená to, že by autorovi nepřisuzoval žádnou moc. Ukazuje, že autor svým textem vytváří zároveň model svého adresáta, už jen volba jazyka znamená volbu jisté kategorie příjemců. Na Eco v tomto navazuje a tématikou autora v textu především ve vyprávění se hodně zabývá Alice Jedličková, která tvrdí: „Autor tedy projektuje adresáta jako soubor komunikačních kompetencí...“⁵⁴ Tím tedy přiznává autorovi intenci předem si určit svého čtenáře, např. podle schopností identifikace žánru, jeho zkušeností s danou tématikou, znalostí, zda je čtenář způsobilý pochopit intertextové narážky, jestli ho osloví styl, jakým je příběh vyprávěn, období, kdy se odehrává, atd.⁵⁵

⁵¹ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 16.

⁵² ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 66.

⁵³ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 161.

⁵⁴ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vyprávěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd.

Jinočany : H & H, 1993. s. 11.

⁵⁵ Tamtéž, s. 7-25.

Pro interpretaci fikčních světů bych ale autorovi přisoudila přece jen trochu větší moc, než mu přiznává Eco. Jak jsem již zmínila na začátku této kapitoly, je to autor, kdo se nás snaží vtáhnout do svého fikčního světa a komu jde o to, abychom se s příběhem ztotožnili. Využívá různých kontaktních situací a šifer, navádí nás, abychom postupovali podle jeho návnad. I když musíme často hádat, předvídat, domýšlet si, většinou je to jeho záměr, než ponechání volnosti interpretace. A čím více máme pocit nedořešenosti, nejistoty, čím více musíme hádat rozuzlení zápletky, tím více si připadáme být součástí daného světa. A o to přece autorovi jde.

2.3.4. Dva typy interpretace

K otázce rekonstrukce fikčních světů bych ještě ráda zmínila Ecovo rozdělení interpretace na dva typy, podle záměru a ochoty čtenáře. Jelikož hlavním tématem této práce je vliv fikce na diváka a jeho mnohdy neschopnost rozlišit hranici mezi skutečným a fikčním, chtěla bych aplikovat Ecovu koncepci naivního a kritického čtenáře na našeho diváka.

Eco tedy rozlišuje dva typy interpretace. Prvním typem je interpretace sémantická, je to vlastně první čtení textu, první náhled do určitého světa, kdy se člověk zaměřuje na význam, zajímá se, o čem text je, co říká, jak příběh dopadne. Druhým typem je interpretace kritická. Čtenář či divák zkoumá, jak je svět tvořen, text napsán, zaměřuje se na konkrétní slova, věty, obrazy, proč to autor použil zrovna takhle a jakou reakci (a proč) to vyvolá u sémantického interpreta. Ecovy slovy je to zkrátka: ...metajazyková aktivita, jež se snaží popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů daný text produkuje danou reakci.“⁵⁶

Podle odlišných způsobů interpretace lze rozdělit také čtenáře či diváka na naivního a kritického. Naivní čtenář se zabývá pouze prvním významem textu fikčního světa, jde mu o porozumění, hltá děj, zajímá ho, jak příběh skončí, nechává se unášet nástrahami textu a nebere zřetel na jazykové hry. Užívá si postupné odhalování příběhu v naději dozvědět se konec. Touží co nejrychleji zjistit, „jak to dopadlo“ a tato touha

⁵⁶ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 87.

poznat ho nutí přeskakovat či nevnímat pasáže neužitečné pro rozluštění tajemství. Nevidí skrytá zákoutí fikčního světa. Kritický čtenář naproti tomu oceňuje způsob, jakým je svět zkonstruován, text napsán, vysvětluje si důvody, nejednoznačnosti významů, odkrývá různé druhy interpretací, snaží se zjistit více o jeho charakteru. Všimá si vodítek, jež mu mohou zabránit spadnout do textové pasti, hledá určitý „tajný kód“. Jako příklad Eco uvádí konstrukci textu u detektivních příběhů: „Podobně detektivka vykazuje rafinovanou narativní strategii, aby produkovala naivního modelového čtenáře, který bude ochotně padat do pastí vypravěče (bude cítit strach nebo podezírat nevinného), ale zároveň bude chtít produkovat rovněž kritického modelového čtenáře, jenž si bude schopen vychutnat při druhém čtení brilantní narativní strategii, která navrhla čtenáře první, naivní roviny. Vezměme si například detektivku Agathy Christieové *Vražda Rogera Ackroyda*, již vypráví postava, která je v samotném závěru knihy Poirotem usvědčena z vraždy. Po doznání vypravěč čtenáře informuje, že pokud dávali dobrý pozor, mohli poznat, ve kterém okamžiku vraždu spáchal, jelikož jim to trochu zdráhavým způsobem sám prozradil.“⁵⁷

Je mi jasné, že hlavním účelem fikčních světů a nejčastějším záměrem jejich diváků je především zábava, relaxace, potěšení. Myslím si však, že pokud divák přistupuje k danému světu kriticky (tedy podle Ecovy kritické interpretace), neochudí ho to o potěšení ani o zábavu, jen bude předem vnímat svět jako uměle zkonstruovanou fikci a nenechá se tudíž zmást ani znervóznit tím, že Robert Langdon přežije pád z několika kilometrové výšky jen díky kusu látky, co si drží nad hlavou místo padáku, jelikož „jeden čtvereční metr látky zpomalí padající tělo skoro o dvacet procent“⁵⁸ a navíc spadne do řeky, která je „díkybohu rozbouřená, její hladina zpěněná a plná vzduchu...a tedy třikrát měkčí než voda stojatá.“⁵⁹ Kritický divák nebude překvapen, že některé věci jsou zkrátka jiné než v aktuálním světě, ačkoli z něj vycházejí. A pokud fyzikální zákony fungují ve prospěch Brownových hrdinů, neznamená to ještě, že budou fungovat i pro nás.

A jak odpovídá Eco Rortymu (viz níže) na otázku, proč potřebujeme vědět, jak funguje jazyk: „...údiv (tedy i zvědavost) je zdrojem veškerého poznání a poznání je

⁵⁷ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 64-65.

⁵⁸ BROWN, Dan. *Andělé a démoni*. 3. vyd. Praha : Argo, 2009. s. 415.

⁵⁹ Tamtéž, s. 417.

zdrojem potěšení. Je jednoduše krásné odhalit, proč a jak je daný text schopný produkovat tolik dobrých interpretací. Zmenšuje tento druh teoretického uvědomění požitek a svobodu mých dalších čtení? Vůbec ne.“⁶⁰ A já dodávám, že zkoumání fikčního světa z kritického pohledu ještě neznamena, že si ho nemůžeme patřičně užít, právě naopak, odhalíme v něm nové nástrahy a pokud jej nebudeme neustále srovnávat se světem aktuálním a necháme se pohlit jeho vlastními pravidly (samozřejmě s vědomím, že přijímáme pravidla jiného světa), užijeme si jej ještě mnohem víc.

Ecovo pojetí interpretace textu je sice v mnohém užitečné pro zkoumání fikčních světů, ovšem ne každý s ním ve všem souhlasí. Filozof Richard Rorty v knize *Interpretácia a Nadinterpretácia* zpochybňuje některé z Ecových argumentů a vypracovává své odlišné řešení. Chtěla bych tady shrnout jeho názory a ukázat, která pojetí jsou vhodnější k aplikaci na rekonstrukci fikčních světů.

2.3.5. Rortyho postoj k textu

Rorty vypracoval svou vlastní verzi pragmatismu, která navrhuje, místo neustálého zkoumání jak věci fungují a jaký Svět Skutečně Jest⁶¹, navrátit do centra pozornosti lidské cíle. Tedy využít toho co nás zajímá pro naše vlastní účely. Kritizuje proto Ecovo rozlišování mezi interpretací a použitím textu. Interpretace je podle Rortyho zbytečná, nabádá nás, abychom zapomněli na myšlenku možnosti odhalit fungování textu jako takového a raději uvažovali o jeho použití, které považujeme za užitečné z hlediska rozmanitých cílů. Zkoumání toho, jak text funguje, považuje za nevděčné a chybné, měli bychom se smířit s používáním textů pro naše vlastní cíle.⁶² Nesouhlasí totiž s Ecem v tom, že by text mohl mít nějakou podstatu, či vnitřní koherenci, něco, co říká nezávisle na autorovi a čtenáři. Rozdíl mezi interpretováním a používáním textů podle něj neexistuje, tvrdí, že: „Interpretování něčeho, jeho poznávání, pronikání do jeho podstaty a tak dále, to jsou jen rozmanité způsoby opisu nějakého procesu, kterým se něco uvádí do činnosti.“⁶³

⁶⁰ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 142-143.

⁶¹ Tamtéž, s. 19.

⁶² Tamtéž, s. 89-107.

⁶³ Tamtéž, s. 93.

Dále se vyjadřuje k Ecovu rozdělení intence na záměr autora, čtenáře a textu. Polemizuje nad tím, kde najít hranici mezi záměrem autora a textu a upozorňuje na Ecovo odhlédnutí od autorovy intence ve prospěch intence textu (která sama o sobě pro Rortyho neexistuje). Zamýšlí se nad otázkou, zda by se při čtení textu mělo přihlížet i k dalším textům toho jistého autora, či zda je vůbec možné se od jiných autorových děl a toho, co o něm víme, úplně distancovat. Pokud se na to podíváme z hlediska fikčních světů, není podle mého názoru vůbec třeba se o něco takového pokoušet, naopak, známe-li více autorových děl, kde se věnuje jednomu světu, pomůže nám to v rekonstrukci. Čím více informací a znalostí o světě máme uloženo v naší fikční encyklopedii, tím lépe potom dokážeme s danou fikcí pracovat.

Jelikož Rorty intenci textu neuznává, zaobírá se také Ecoovým rozdělením mezi záměrem textu a čtenáře, které je podle něj opět zbytečné. Ecovo tvrzení, že: „*intentio operis* nám pomůže respektovat odlišení mezi vnitřní koherencí textu a nekontrolovatelnými pohnutky čtenáře“⁶⁴, považuje za zábranu moci si text používat podle našich vlastních záměrů. Je to podle něj zbytečné omezení, protože pokud bychom chtěli každou výpověď v textu srovnávat s jeho celkovou soudržností, bylo by to časově velice náročné. Ironicky dodává, že: „...jestli chcete, aby vaše interpretace knihy byla přijatelná, nemůžete jednoduše okomentovat jeden nebo dva řádky či scény.“⁶⁵ Osobně si ale nemyslím, že srovnáváním textových částí s celkem by Eco měl na mysli až takový extrém. Při interpretaci to člověk navíc provádí tak nějak samovolně, intuitivně vidí, jestli určitou část interpretoval správně podle toho, jak text pokračuje. Pokud bychom se při rekonstruování textu, jak navrhuje Rorty, řídili jen našimi vlastními potřebami a záměry, mohli bychom si z textu vyčíst cokoli jen chceme. Např. ve fikčním světě bychom si v příběhu mohli vynechat, co se nám nelíbí, u hrdiny vidět jen ty vlastnosti, které u něj chceme mít a tím si vytvořit vlastně postavu úplně novou, stejně jako nový fikční svět. Když se chceme ale zabývat světem, který už existuje, musíme dodržovat nějaká pravidla, musíme se držet v mezích textu a ne si jeho „používání“ měnit podle svých současných cílů.

Rorty, ačkoli tvrdí, že naše cíle ohledně textů mohou být různé, přece jen dělí používání textů podle dvou způsobů. Buď už dopředu víme, co očekáváme, resp.: „co

⁶⁴ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 95.

⁶⁵ Tamtéž, s. 95.

chceme získat od osoby, věci anebo textu“⁶⁶, nebo nám naopak: „osoba, věc anebo text pomohou chtít něco jiného – pomohou nám změnit naše cíle a tím i náš život.“⁶⁷ Druhý způsob čtení je pro něj výsledkem střetu s postavou, příběhem, slohem atd., který mění pohled čtenáře na to, kým je, kým chce být a jak přeskupit své priority a cíle. A právě proto bychom se neměli zbytečně zaobírat tím, jak text funguje a co říká sám o sobě, jelikož sám nemůže říct nic, maximálně nám poskytne podněty, které nám pomohou „přesvědčit sebe sama nebo ostatní o tom, co jste původně zamýšleli o textu říct.“⁶⁸ A hledání mechanismu fungování textu nás nepřiblíží k tomu, co se v textu skutečně děje. Čtení textů, říká Rorty, je „záležitostí jejich čtení ve světle jiných textů, lidí, posedlostí...“⁶⁹ Nabádá nás proto, abychom zahodili rozdíl mezi interpretací a používáním a rozlišovali jen mezi jednotlivými použitími různými lidmi na různé cíle.

Tady se ale vnučuje otázka, zda to, že se někteří zajímají o funkci textů, není pouze jeden způsob použití za určitým cílem. Rorty několikrát opakuje, abychom užili text tak, jak se hodí nám a abychom brali v potaz hlavně naše cíle, proč by potom cílem nemohlo být zjištění, jak text pracuje? Jemu to přijde zbytečné, ale jak sám říká, různí lidé by texty měli používat různými způsoby, tak proč ne právě tímhle?

2.3.6. Cullerova obhajoba nadinterpretace

S Rortyho i Ecovými názory na interpretaci polemizuje také literární teoretik Jonathan Culler. Jako zastánce nadinterpretace se snaží ukázat, v čem může být užitečné, pokud se nenecháme při čtení a rekonstrukci textů omezovat. Tvrdí, že bychom neměli dovolit textu, aby určoval rozsah otázek, které mu klademe. I otázky zdánlivě s textem nesouvisející mohou být zajímavé a zprostředkovat nám na text nový pohled. Souhlasí sice s Ecem, že význam je omezen kontextem, ale na druhou stranu neuznává omezení samotného kontextu. „...to, co můžeme považovat za plodný kontext, se nedá konkretizovat předem – kontext sám je v principu neohraničený.“⁷⁰ Stejně tak není ochoten připustit fungování pojmu *intentio operis*, který podle něj

⁶⁶ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 105.

⁶⁷ Tamtéž, s. 105.

⁶⁸ Tamtéž, s. 102.

⁶⁹ Tamtéž, s. 104.

⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

předem vyřazuje některé způsoby čtení a tím omezuje rozsah nových potenciaálních objevů. Za produktivní považuje klást o textu co největší počet otázek, i takových, které se na první pohled mohou zdát, že s textem nemají nic společného a které by byly označeny za nadinterpretaci. Přesně takové otázky nám ale pomáhají pochopit fungování textu a mechanismy jazykové a společenské interakce.⁷¹

Pokud se zamyslíme nad otázkou nadinterpretace ve fungování fikčních světů, není to podle mého názoru přínosný postup. V takovém případě nezjišťujeme, jak funguje samotný text, ale daný fikční svět, ke kterému text odkazuje. Musíme uvěřit autorovi a pracovat s tím, co text opravdu říká, ne, co by mohlo být jinak. Při překročení oněch mezí, proti kterým Culler stojí, bychom se dostali do jiného světa než toho, který chceme poznávat. Myslím si, že představování si, co by mohlo být v příběhu jinak, otázky o postavách a faktech, které nesouvisí s určujícím textem - tedy právě nadinterpretace - je to, co diváky fikce někdy tolik mate při rozeznávání hranice mezi realitou a fikcí.

Jako svůj další argument pro obhajobu nadinterpretace se Culler odvolává na možnost úspěchu v kariérním životě, jen pokud člověk přijde s něčím novým. I teoretici zabývající se interpretací určitých textů by se tedy neměli bát nových nečekaných čtení, metod, formulací, zkrátka jakýchkoli strategií, které jim pomohou přijít s novou interpretací. Cullerovými slovy: „...podobně jako většina intelektuálních činností, i interpretace je zajímavá jedině tehdy, je-li extrémní. Umírněná interpretace, která pouze artikuluje konsenzus, může mít za jistých okolností hodnotu, ale vzbuzuje jen malý zájem.“⁷² V tomto má sice možná Culler pravdu, že čím extrémnější interpretace je, tím větší zájem vzbudí, ale je otázkou, zda nám jde o popularitu či o zkoumání textu takového jaký doopravdy je. Samozřejmě tím lépe, pokud v něm najdeme něco nového a objevného, ale snažit se o co nejextrémnější náhled, jen abychom upoutali pozornost, nepovažuji za nejserióznější řešení při snaze o výklad textu.

Jonathan Culler kromě obhajoby nadinterpretace také kritizuje některé postoje Rortyho. Nesouhlasí s jeho názorem, že bychom se měli spokojit pouze s používáním

⁷¹ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 108–121.

⁷² Tamtéž, s. 109.

textů a přestat klást určité druhy otázek. Říká, že nechápe, proč bychom se měli vzdát „našeho hledání kódů, našeho pokusu identifikovat strukturní mechanismy a jednoduše se těšit z ‚dinosaurů, broskví, miminek a metafor‘ bez vnitřního rozrušování a pokusů o jejich analýzu.“⁷³ Rorty podle něj úplně zapomíná na to, že studium funkce jazyka a literatury může být pro někoho potěšením, že dozvědět se něco o textu jako takovém může být pro někoho větším cílem, než použití textu za účelem např. zábavy. V tomto se s Cullerem shoduje i Eco ve své reakci na Rortyho záporný postoj k odhalování funkce textů.

Culler tedy tvrdí, že nadinterpretace je neplodnější cestou k novým objevům. „Nadmíru zvědavosti já naopak považuji za nejlepší zdroj podnětů v oblasti jazyka a literatury, který hledáme; za kvalitu, kterou bychom měli spíše kultivovat, než se jí vyhýbat.“⁷⁴ Eco reaguje na Cullerův postoj sice vstřícně, říká, že někdy i nadinterpretace může být plodná, ale stojí si za svým stanoviskem důležitosti ohraničení čtení kontextovým rámcem. Říká, že: „...je možné stanovit jisté meze; o interpretaci, která je překračuje, je možno říct, že je špatná nebo přehnaná. Není pravda, že je možné všechno.“⁷⁵

2.3.7. Doleželův přístup k interpretaci

Doležel se otázkou interpretace zabývá spíše než na úrovni textu samotného už přímo ve fikčních světech. Je toho názoru, že v dnešní době je dáván nadměrný důraz na úlohu recepce čtenáře a proto je důležité znovu potvrdit roli tvůrce. Jelikož bez něj by ani žádná role příjemce neexistovala. V tomto s Doleželem souhlasím, při interpretaci konkrétního fikčního světa na základě textu hraje autor podstatnou roli, protože právě on je naším průvodcem ve fikci. Autor určuje pravidla a logiku daného světa, na nás je, abychom mu při rekonstrukci naprosto věřili a přijali vše, co o světě tvrdí a řídili se tím.

Fikční světy jsou neúplné a při interpretaci a vyplňování mezer, Doležel zdůrazňuje důležitost toho, abychom se drželi autorova stylu a vyhnuli se tak zbytečné

⁷³ ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. s. 114–115.

⁷⁴ Tamtéž, s. 120.

⁷⁵ Tamtéž, s. 139.

nadinterpretaci. „Právě styl je výběrový proces, výběr forem, vlastností, sémantických rysů, atd., který nutně generuje neúplné světy. (...) A my se musíme mít na pozoru před neomezeným vyvozováním („zaplňovací“ procedurou), protože jeho použití je reduktivní a nivelizující.“⁷⁶ Ve fikčních světech není nic nahodilé a nevypočitatelné, vše má svůj účel, je to dáno selektivními principy, které jsou autorem představeny, jako např. žánr, funkční spjatost s příběhem, celková propojenost světa anebo vlastnosti, které jsou přiřazeny určité postavě, zkrátka všechno to, co čtenář potřebuje znát, aby si „přivlastnil“ a pochopil fikční svět. Společné působení těchto principů určuje výběr a organizaci textu.⁷⁷ Díky výběru a organizaci prvků, vlastností a sítí vztahů tak vzniká fikční svět, který Doležel označuje jako „totalitní“. Právě proto, že je uzavřen a naše interpretace je omezená. „Sémantickou interpretaci literárních textů můžeme považovat za adekvátní, pouze pokud respektuje principy stylu díla, které se projevují ve specifickém tvaru jeho fikčního světa.“⁷⁸

Je tedy jasné, že ani Doležel není zastáncem neomezené interpretace, je to podle mě dáno tím, že při interpretaci fikčního světa jsme omezeni jeho pravidly a zákonitostmi, tím pádem při rekonstrukci musíme brát v potaz více hranic než při interpretaci pouze na úrovni textu samotného. Doležel se liší od Eca právě tím, že se zabývá interpretací fikčních světů, zatímco Eco studuje interpretaci textů všeobecně, a díky tomu je autor díla pro Doležela větší autoritou než pro Eca. Shodují se ale v tom, že interpretace je také určována textem, pro Eca je to vnitřní koherence, *intentio operis*, pro Doležela zase styl a principy textu. Ale ať už se rozhodneme pro jakýkoliv pojem, důležité je podle mého názoru to, že při interpretaci respektujeme autora i text samotný a zvláště u poznávání konkrétního fikčního světa bychom neměli zbytečně překračovat dané meze jen proto, abychom za každou cenu poukázali na něco nového, extrémního, aby se naše interpretace co nejvíce odlišila od všech ostatních. Sice bychom tak možná stoupli v očích Jonathana Cullera, ale ochudili bychom se o ztotožnění se s daným fikčním světem.

⁷⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha : Torst, 2008. s. 266-267.

⁷⁷ Tamtéž, s. 265-275.

⁷⁸ Tamtéž, s. 270.

3. Fikční světy ve vztahu ke světům aktuálním

Fikční světy jsou určovány svou texturou, tedy pouze tím, co o nich autor sdělí. Jsou tedy logicky uzavřené a neúplné, co si o určitém světě nepřečteme nebo implicitně z textu nevyvodíme, nemůžeme ani posuzovat. Jak říká Doležel: „Vlastnost neúplnosti implikuje, že mnoho myslitelných výroků o literárních fikčních světech nelze potvrdit anebo vyloučit.“⁷⁹ Popsat fikční svět coby úplný není v možnostech žádného autora, nikdy nelze zmínit ani všechny vlastnosti, charakterové rysy, minulé události, vztahy, motivy apod. jedné postavy, natož postav všech, které v příběhů vystupují a dějových linií, jež se tam odehrávají. Proto se všichni teoretici fikčních světů shodují, že aby byl fikční svět divákům či čtenářům srozumitelný, musí čerpat některé zákonitosti, jevy a vlastnosti ze světa aktuálního.

Eco tvrdí, že čtenář automaticky počítá s tím, že pokud není uvedeno jinak, bude na určitou věc nahlížet stejně jako ve svém vlastním světě. Uvádí velice srozumitelný příklad: „Vyprávím-li příběh o Karkulce, zabydluji svůj narativní svět omezeným počtem individuí vybavených omezeným počtem vlastností. Některá z těchto přiřazení vlastnosti individuu se řídí regulemi, jakými je řízen i svět mé vlastní zkušenosti (například les v pohádce je ze stromů), některá jiná přiřazení platí pouze pro tento svět; tak třeba v této pohádce mají vlci dar řeči a babičky i vnučky přežívají pohlcení vlkem.“⁸⁰ Doleželovými slovy se skutečný svět podílí na formování toho fikčního tím, že poskytuje určité modely jevů, faktů, událostí, kulturních reálií, atd., které se následně do fikce promítnou.⁸¹ A Ryanová zase zavádí pojem *princip minimální odchylky*⁸², který formuluje těmito slovy: „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 převážít nad tvou zkušeností s realitou je autorita textu.“⁸³ Co se týče využívání vlastních zkušeností, chtěla bych tady ještě citovat Alici Jedličkovou, která v mnohém navazuje na Eca. „...v procesu recepce se uplatňuje souhra

⁷⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 612.

⁸⁰ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 1. vyd. Praha : Academia, 2010. s. 159-160.

⁸¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 610-613.

⁸² RYANOVÁ, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. 1. vyd. Bloomington : Indiana University Press, 1991. s. 52.

⁸³ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 576.

(případně rozpor) dvou oblastí zkušenostního komplexu: literární kompetence (= zkušenosti čtenářské) a veškeré zkušenosti ostatní.“⁸⁴

K tomuto dodávám, že při rekonstrukci fikčního světa samozřejmě musí převládnout daný text nad zkušenostmi z reality (ne že pouze „smí“ jak říká Ryanová) a také nesouhlasím se „souhrou“ Jedličkové, podle mého názoru bychom měli dát mnohem větší důraz na naše zkušenosti z jiných fikčních světů, zvláště ze světů vytvořených stejným autorem, než na zkušenosti z aktuálního světa. Shlédneme-li, či přečteme jeden díl *Harryho Pottera* nebo zakusíme-li jeden svět Dana Browna, při rekostrukci dalšího pokračování se určitě více přiblížíme správnému odhadu v ději, budeme-li se řídit našimi minulými zkušenostmi s Harryho kouzlením nebo Langdonovým odhalováním symbolů, než kdybychom vycházeli ze zkušeností našeho světa. Mnohem opatrněji se k problematice zkušeností staví Pavel, jehož názor mi je mnohem bližší, protože klade zřetelný důraz na zkušenosti textové: „pro porozumění literárnímu textu znamenají vnější data méně, než v každodenních situacích; tak musí být každý zlomek textové informace opatrně prozkoumán a uložen.“⁸⁵

Teorie fikčních světů také zdůrazňuje, že věci a jevy převzaté z aktuálního světa mají ve fikčním světě stejný status jako všechny ostatní fikční entity a jsou podřízeny řádu jeho fungování. Doležel dodává: „Světy realistické literatury nejsou o nic méně fikční než světy pohádek a science fiction.“⁸⁶ Prolínání fikce a skutečnosti (např. historické, vědecké, apod.) je v dnešní době ve filmech i románech velice oblíbené. Čím více se divák do příběhu vžije, čím více mu postavy budou připadat „jako skutečné“, tím lépe bude film hodnotit. Snadno si vytváříme dojem, že hrdinové fikčních světů (zvláště pokud se ten v mnoha aspektech podobá realitě) fungují jako skuteční lidé v aktuálním světě. To nás pak nutí uvažovat o nich jako o samostatně myslících a konajících bytostech, zapomínáme, že vše, co jsou a dělají, jim určuje pouze textura a v rámci našeho uvažování „coby se stalo kdyby“ jim přisuzujeme vlastnosti a činy mimo text a fikční svět. Čím věrohodnější a nám bližší hrdina je, tím více v našich představách vystupuje ze světa fikce a my si ho začleňujeme do aktuálního světa. Resp. začínáme tak o něm přemýšlet, vzhlížet k němu a představovat si, jak by se zachoval v té či oné

⁸⁴ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany : H & H, 1993. s. 57.

⁸⁵ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 122.

⁸⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 609.

situaci, aniž bychom si uvědomili, že on na rozdíl od nás, se do ní nikdy nemůže dostat, neurčuje-li mu to textura jeho světa.

3.1. Fikční protějšky skutečnosti

Jedním ze zásadních témat, které teorie fikčních světů řeší a které působí nejasnosti u diváků, jsou události, fakta a postavy převzaté z aktuálního světa a zasazené do fikce. Největší rozpory mezi diváky a čtenáři způsobují historické a vědecké informace, které autor zasadí do svého fikčního světa a kombinuje je s fiktivním dějem. Problematikou fikčních a historických protějšků se podrobně zabývá především Lubomír Doležel.

Fikční světy žánru jako jsou např. historické romány, ale můžeme zde zařadit opět i romány Dana Browna, které vždy vycházejí z nějakého historického či vědeckého základu, Doležel označuje jako *světy dvojdomé*⁸⁷. Jsou to světy skládající se ze dvou oblastí a ty se liší vztahem k aktuálnímu světu minulosti. „Jedna oblast sestává z fikčních entit – tedy konatelů, událostí, ekonomických, politických a kulturních podmínek, materiálního prostředí atd. –, které nemají protějšky v aktuální minulosti; druhá oblast, která vlastně definuje tento žánr, se skládá s fikčních entit, které mají protějšky v historických konatelích, událostech, společenských podmínkách, materiálním prostředí atd.“⁸⁸ Tato dvojakost často diváka nutí k tomu, aby srovnával fikční světy historického narativu s aktuálním světem minulosti, k němuž se vztahují nebo jímž jsou inspirovány. Ale jak jsem již zmiňovala, všechnen materiál, který je převzatý z aktuálního světa a zasazen do fikce, prochází ontologickou změnou a ať už byl v realitě jakkoli pravdivý, stává se automaticky fikčním. To znamená, nejen že jeho pravdivost nemůže být posuzována vzhledem ke skutečnosti, ale nemůžeme ani dělat rozdíly ve vnímání nebo přijímání takovýchto faktů oproti faktům zcela fiktivním. Jak upozorňuje Doležel: „Dvojitá sémantika fikčnosti, jedna platící pro ‚realistickou‘ fikci, druhá pro ‚fantastiku‘, nemá žádné oprávnění.“⁸⁹ Při rekonstrukci fikčního světa se

⁸⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 134.

⁸⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. s. 94-95.

⁸⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 33.

oblasti převzaté z reality a oblasti vymyšlené prolínají a nemá cenu mezi nimi hledat či tvořit nějakou hranici. Diváci a čtenáři se např. často ptají, do jaké míry svět Brownova románu *Šifra mistra Leonarda* odpovídá skutečnému vědění o církevních praktikách nebo technické parametry jeho *Digitální pevnosti* současným možnostem v digitálních technologiích. Ale fikční světy nemohou být brány jako zásobárna znalostí o realitě. Zdůrazňuje to i Doležel: „Takové otázky si často kladou jak čtenáři, tak i literární badatelé a historikové. Jde jim ve skutečnosti o posouzení spolehlivosti historické fikce jako pramene znalostí o minulosti. Avšak pro potřeby fikční sémantiky je toto posuzování nadbytečné a často zavádějící, protože porušuje práva literární představitivosti ve fikční reprezentaci minulosti...“⁹⁰ Pokud zkrátka autor ve svém textu, příběhu využije materiálu z aktuálního světa a připojí k němu materiál čistě fiktivní, celý nově vzniklý svět se stává fikčním. „Žádný svět, ve kterém se objevují fiktivní postavy, nemůže být adekvátním modelem minulosti.“⁹¹

Většina teoretiků fikčních světů, včetně Eca, Ryanové i Doležela také rozdělují fikční světy podle stupně fikčnosti, tedy podle toho jak moc jsou vzdáleny od světa aktuálního. Tedy slovy Ryanové: „...lze fikční díla klasifikovat podle toho, zda se události, o nichž podávají sdělení, mohou nebo nemohou myslitelně vyskytnout ve skutečném světě.“⁹² Věřím, že pro teoretické zkoumání je takovéto dělení přínosné, ale pro diváka či čtenáře, který prakticky rekonstruuje konkrétní fikční svět, je podle mého názoru zbytečné. V rámci určitého světa je pro nás stejně fikční Eiffelova věž, jako UFO, které vedle ní přistane. Když jde o to, aby příjemce nevztahoval fikční jevy a entity ke skutečnosti, jaký smysl potom má dělit fikční světy na ty, které jsou skutečnosti bližší a které vzdálenější? Zkoumání stupňů fikčnosti má podle mě význam na úrovni fikčních světů a jejich vztahů mezi sebou, ale ne ve vztahu k interpretovi, to by mohlo být zavádějící.

Doležel se vymezuje vůči mimetické teorii, která nekoresponduje s teorií fikčních světů. Teorie mimese, podle níž má umění napodobovat skutečný svět, posuzuje literární a filmová díla podle vztahu ke skutečnosti, čímž vlastně nikdy nemůže docenit ani kvalitně vymyšlený a propracovaný fikční svět. Doležel proto teorii mimese

⁹⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. s. 97.

⁹¹ Tamtéž, s. 97.

⁹² RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 580.

aplikovanou na fikční světy ostře kritizuje: „Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna...“⁹³ A dále: „Pouze mimetičtí kritikové se cítí povinni srovnávat historické fikce se záznamy minulosti a chválit tvůrce fikcí pro jejich ‚pravdivost‘ nebo hanit je pro jejich ‚zkreslování‘ minulosti. Mimetická teorie nedostačuje ani k vysvětlení tzv. realistické historie.“⁹⁴ Tady jasně vidíme, že nejen pro mimetického kritika, ale i pro laického diváka či čtenáře, je nezbytné, aby ve fikčním světě nehledal nápodobu skutečnosti, ale bral jej jako samostatný, autonomní konstrukt referující sám k sobě.

Autor tedy nemusí být vůbec vázán na skutečnost, i když využívá prvky z ní převzaté. Události a postavy se při přechodu do fikce stávají fikčními protějšky a autor s nimi pak může zacházet a měnit je podle své potřeby. Doležel se k možnostem tvůrců fikce vyjadřuje takto: „...přisvojují si právo měnit i ty nejpodstatnější, individualizující vlastnosti historických osob, událostí, prostředí.“⁹⁵ Nemůžeme potom ani v nejmenším vyčítat Danu Brownovi, že si uzpůsobuje náboženská, historická či vědecká fakta podle toho, jak se mu zrovna hodí.

3.1.1. Fikční hra

Vše, co autor svým textem o fikčním světě říká, mu musíme věřit a brát za samozřejmé – v rámci fikce, nikoli skutečnosti. Ryanová a Eco (ale také mnozí další teoretikové) navrhují vnímat fikci jako takovou fikční hru, kde příjemce bere na zřetel, že děje a postavy nejsou skutečné, ale emotivně je v tom daném momentě bude brát tak, jako by byly. Slovy Ryanové: „Základní fikční konvence záleží v mlčenlivé dohodě mezi hráči (mluvčím a vnímatelem), že rekvizitu budou pokládat za něco jiného, než reálně je, a že se budou chovat způsobem odpovídajícím tomu, co má rekvizita zastupovat.“⁹⁶ Pro takovýto přístup, který je důležitý proto, abychom se mohli do fikčního světa vcítit a užít si jej patřičným způsobem, je ale nutné oprostít se od rozdělování světů na oblast převzatou a vymyšlenou a přijmout všechny prvky jako

⁹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 10.

⁹⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. s. 97.

⁹⁵ Tamtéž, s. 98.

⁹⁶ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 578.

fikční. Tím mám na mysli – fikční na stejné úrovni, abychom je pak v rámci fikční hry mohli brát jako skutečné. Nelze přece rozlišovat, co je více nebo méně „skutečnější“.
„Účastníci fikční hry vědí, že je jenom jeden skutečně skutečný (aktuální) svět, ale po dobu trvání hry se shodli na tom, že nějaký jiný svět budou brát jako skutečný. Z hlediska ‚skutečně skutečného světa‘ jsou světy fikcí textové výtvořiny osídlené neúplně specifikovanými literárními postavami, ale čtenář ponořený ve fikci zakouší textový skutečný svět jako reálný a jeho obyvatele jako ontologicky úplné lidské bytosti, jež existují nezávisle na textu líčícím jejich akce.“⁹⁷

To je vlastně důvod, proč nás fikční světy tak baví, odpoutáme se od skutečných problémů reality a zároveň prožíváme emoce, jako by byly opravdové, ale které se nás přímo osobně netýkají. Prožíváme situace fikčních hrdinů, aniž by měly nějaký dopad na náš skutečný život a přesto se do nich dokážeme vcítit a ztotožnit se s nimi. Ryanová na toto téma říká, že: „Formulace představy fikce jako hry na... 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.“⁹⁸ A abych se vrátila zpět k Doleželovi, ten tuto hru s fikcí považuje za ještě chytlavější, využívá-li prvky z historie. Fikční historický narativ označuje jako fenomén postmoderní doby. Říká, že: „Tato fikční rekonstrukce fikční minulosti je vpravdě postmoderní hrou s fikcí, samoúčelnou, zajímavou, vzrušující, ironickou.“⁹⁹ A je pravda, že fikční světy vycházející z nějakého historického či faktického základu patří dnes k velice oblíbeným mezi diváky či čtenáři, podle mého názoru proto, že dokáží své příjemce více pohltit a hra na skutečnost se najednou zdá tak samozřejmou.

Na druhou stranu může být ale přílišné ztotožnění se s příběhem pro diváka zavádějící, postavy a situace se mu mohou zdát natolik reálné, že se zapomene držet v mezích fikčního světa a začne se podle některých hrdinů či situací připomínající mu jeho vlastní život řídit. Toto téma, jak moc jsme fikčními hrdiny ovlivňováni, ještě budu podrobněji probírat dále, ale chci jen říct, že náš život je mnohem komplikovanější, než textem uzavřený svět postav a proto nelze aplikovat naše problémy na řešení situací fikčních hrdinů. Přesto však je možné se do příběhu opravdu vžít. Je k tomu potřeba

⁹⁷ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 579.

⁹⁸ Tamtéž, s. 579.

⁹⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. s. 110.

pouze lépe fikčním světům porozumět a naučit se je vnímat z trochu jiného úhlu pohledu. Samozřejmě se nesnažím popírat propojení mezi fikcí a skutečností, stále mezi nimi probíhá obousměrná výměna, v jednom směru autor při konstrukci čerpá ze skutečnosti a ve směru opačném fikční díla ovlivňují náš pohled a chápání skutečnosti. Ale, jak upozorňuje i Doležel, tato výměna může být náležitě popsána a pochopena 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.“¹⁰⁰

3.1.2. Fikce versus historie

Dosud jsem se zabývala historickým narativem pouze ve fikčním světě, resp. převzatého ze skutečnosti a vloženého do fikce. Ovšem spousta teoretiků zabývající se možnými světy řeší otázku, jaký je tedy rozdíl mezi historií a fikcí. Doležel vypracoval svou vlastní argumentaci, ve které se vymezuje vůči Rolandu Barthesovi. Ten ve své eseji *Le discours de l'histoire* popírá rozdíl mezi fikcí a historií, vzhledem k tomu, že obojí je založeno na jazyce, na textu. Souhlasím s ním v tom, že pro nás jako pro čtenáře je stejné, přečteme-li si např. učebnici dějepisu nebo Tolkienova *Pána prstenů*. V obou knihách je mnoho bitev, které si můžeme pouze představovat, stejně tak vzdálení (nebo blízcí, záleží na sugestivnosti textu) nám jsou králové ze 14. století jako hobiti ze Středozemě. Ale přesto, že historický svět je stejně jako svět fikční pouze jedním z možných světů, vnímáme trochu jinak fakta, která jsou historicky podložená a my tudíž víme, že někdy opravdu měla něco společného se skutečným světem a fakta fikční, která nikdy na skutečnost vliv neměla.

I Doležel připouští problém při rozlišování historie a fikce v tom, že jazyk ani žádný jiný znak nemohou „zahákovat realitu“. Tím pádem ani historie nemůže přejít od významu ke světu. Uvažování o možných světech, ať už historických či fikčních není metafyzické, nelze je objevit, jen si je představovat. Ale přesto se Doležel snaží zformulovat rozdíly, které příjemce většinou pouze nějak vzdáleně cítí. Tím hlavním rozdílem pro něj je, že světy historické jsou narozdíl od světů fikčních omezeny tím, co

¹⁰⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 10.

se skutečně mohlo stát, tzn. například přírodními a fyzikálními zákony, (fikční světy si libovolně mohou tvořit své vlastní). Dále postavy historického světa jsou omezeny pouze množinou činitelů, kteří aktuálně existovali, fikce si může vytvářet postavy podle svých potřeb. Ve fikčním světě mohou tvůrci obměňovat vlastnosti i těch postav, které jsou převzaty z historie, zatímco postavy historických světů musí být nositeli doložených vlastností. A ještě jeden důležitý rozdíl – fikční i historické světy jsou neúplné. Ale ve fikčním světě jsou mezery dány vědomým výběrem, mají svou funkci v příběhu, zatímco mezery historického světa jsou dány limitami lidského vědění, zkrátka nám chybí informace či dokumenty. Doležel ještě dodává, že připouští otevřenou hranici mezi fikčními a historickými světy a jejich pronikání, nejsou ale totožné.¹⁰¹

Pro diváky a čtenáře spočívá podle mého názoru ten největší rozdíl ve způsobu vnímání. Určitě se nás více dotkne i jen pouhý fikční příběh založený na skutečné události než čistá fikce. Uvědomění si, že určitá událost mohla mít někdy něco společného s aktuálním světem, na nás zkrátka zapůsobí silněji.

3.1.3. Identifikace postavy

Už je tedy jasné, že do fikčního světa vstupují postavy přejaté ze světa aktuálního a že jim často nejsou ponechány žádné z jejich identifikačních či esenciálních popisů, čímž se postavy radikálně liší od svých aktuálních protějšků. I v různých fikčních světech mohou být jedné určité postavě přičteny odlišné soubory popisných vlastností. Podle čeho ale pak budeme postavu rozeznávat? Je její identita založena na jejích vlastnostech a činech, či jméně, označení? Tuto otázku řeší Ryanová pomocí teorie významu vlastních jmen. Představuje tři různé přístupy¹⁰², přičemž různým teoretikům je blízký jiný přístup. První přístup pojímá postavy jako „soubory sémantických rysů specifikovaných slovy textu“¹⁰³. Fikční postavy jsou tak nerozlučně spjaty s určitým textem, nelze je proto v různých textech pokládat za různé verze téhož individua. Druhý přístup, který zastává Eco, tvrdí, že fikční postavy jsou spjaty s dějem

¹⁰¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha : Torst, 2008. s. 315-320.

¹⁰² RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 591-593.

¹⁰³ Tamtéž, s. 591.

a zachovávají si identitu v různých verzích téhož příběhu. To znamená, že např. všichni Supermani, ať už se objeví v komiksu, filmu či seriálu, jsou protějšky téže postavy, pokud splňují jistá základní dějová kritéria. Varianty téže postavy jsou propojeny nutnými vlastnostmi, tzv. *S-vlastnosmi*¹⁰⁴, ale rozlišeny náhodnými rysy. Jméno postavy tedy zastupuje nutné vlastnosti. A třetí přístup zastává názor, že fikční postavy mají svůj vlastní život nezávisle na textu a ději. Tento názor zastává Pavel a spojuje ho s kauzální teorií jmen vypracovanou Kripkem, která bere jména jako „rigidní designátory“¹⁰⁵, jimiž je individuum obdařeno v originálním aktu křtu a jež odkazují k tomuto individuu nezávisle na jeho vlastnostech. Jméno postavy tak zaručuje její identitu v různých fikčních světech, i když v každém se její příběh může ubírat jiným směrem.

Ryanová ale nedává přednost ani jednomu z těchto přístupů, zdůrazňuje, že identifikace postavy záleží na typu fikčního světa či jeho žánru, není ochotná uzнат aplikaci jednoho z přístupů obecně na všechny fikční světy. V tomto s Ryanovou souhlasím, člověk by měl u každého textu, světa sám poznat, zda postava reprezentuje pouze samu sebe, či je protějškem postavy z jiného díla nebo aktuálního světa.

3.2. Úsudky v procesu nasycování

Jelikož jsou fikční texty neúplné a ani zdaleka o nich nelze vypovědět vše, spousta informací pouze naznačují a o spoustě nemluví vůbec (tzv. mezery), je divák nucen se nějak s těmito informačními absencemi vypořádat. Vytváří si tedy úsudky a hypotézy (z naznačených informací implikuje možný význam) a pokud má dostatek indicií, určí si dočasný závěr a pak čeká, zda bude potvrzen nebo vyvrácen dalším dějem. Slovy Umberta Eca: „Vysloví nějakou hypotézu, možná troufalou, velice podobnou sázce, a podrobí ji zkoumání. A když jsou výsledky pozitivní, má vyhráno.“¹⁰⁶ A to platí nejen při vědeckém zkoumání, či detektivním pátrání, ale i při zkoumání fikčního světa, kdy podle autorových náznaků a našich zkušeností

¹⁰⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 83.

¹⁰⁵ KRIPKE, Saul. *Pomenovanie a nevyhnutnosť*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2002. s. 35.

¹⁰⁶ ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. s. 218.

s podobnými světy odhadujeme, co se bude dít dál, kdo je vlastně tím skrytým zloduchem nebo která postava se nedožije konce.

Vyvozování a doplňování mezer ovšem také svádí k přemýšlení nejen, co se stane či stalo, ale co by se stalo kdyby..., tedy uvažování o postavách a ději mimo rámec textu. Pokud jsme opravdu vtaženi do děje, začínáme využívat indicií, nápověd a principů určitého fikčního světa k přemýšlení a diskuzím, jak by se hrdina zachoval v té či oné situaci, jež vůbec není součástí příběhu. Připodobňujeme si postavy skutečným lidem a fikční situace našim zkušenostem. Jenže hypotetické uvažování mimo texturu nebude žádným dalším dějem či výpovědí potvrzeno ani vyvráceno, nemá tudíž smysl (alespoň v rámci zkoumání určitého fikčního světa) snažit se určit, co by se mohlo stát, kdyby...(např. kdyby se postava Froda z *Pána prstenů* vydala na cestu bez svého nejlepšího přítele, ovládla by Froda síla prstenu? Byl by schopen dojít do Mordoru sám a zachránit celý svět? Apod.)

Divák při rekonstrukci fikčního světa provádí úsudky a hypotézy na lokální a globální úrovni. Tímto rozdělením se zabývá Radomír Kokeš ve své práci *Teorie seriálové fikce* a jelikož problematika tvorby úsudků a implikací je pro pochopení fikčních světů důležitá, budu z některých Kokešových návrhů vycházet. Lokální úsudky se tedy zabývají vztahy mezi jednotlivinami ve fikčním světě.¹⁰⁷ Např. mezi postavami (podle vzájemných interakcí a prostředí, v němž se nacházejí). Divák také odhaduje, kde se příběh odehrává (např. Eiffelovka v pozadí napovídá, že půjde o fikční verzi Paříže). Ovšem nelze s jistotou odhadnout, zda jsou předpoklady správné, dokud nejsou explicitně potvrzeny. (Stavy věcí mohou být radikálně odlišné, děj se např. může odehrávat v nějaké alternativní dimenzi, kde je Eiffelovka umístěna třeba v Jižní Americe, což divákovu hypotézu vyvrací.)

U globálně soudržných hypotéz dochází k osvětlení vztahů mezi většími sémantickými celky. Mezi scénami, dějovými liniemi, apod. Kokeš v této problematice navrhuje rozdělení úsudků na *konsekvenční* a *antecedentní*.¹⁰⁸ Konsekvenční úsudky divák provádí, aby objasnil stav z minulosti světa. Většinou se ptá otázkou „proč?“.

¹⁰⁷ KOKEŠ, Radomír. *Teorie seriálové fikce*. Diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, 2011.

Vedoucí práce Petr Szczepanik. s. 39.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 39–42.

Např.: „Proč má Harry Potter na čele jizvu, o které se neustále mluví?“ Abychom pochopili fikční svět Harryho Pottera, musíme znát fakta z jeho minulosti, tedy vědět, že kdysi přežil útok největšího zloducha Voldemorta a díky tomu se stal vyvoleným, jediným, kdo ho může zabít a zachránit tak kouzelnický svět. Antecedenní úsudky jsou naopak směřovány k budoucímu stavu věcí ve fikčním světě, divák polemizuje o pokračování děje. („Superman opět zachránil Lois Laneové život, odhalí své pravé já? Lois už ví, že Superman je Clark Kent, vezmou se?“) Ovšem aby mělo pro diváka smysl vytvářet antecedenní úsudky, musí dostat od textu nějaký signál, podnět, že je třeba v této situaci informaci hypoteticky doplnit a že její odhalení bude mít důležitý význam pro vyprávění.

Ve většině fikčních světů, obzvláště převedených do filmu, musí divák využít oba typy usuzování. V rovině vyprávění je nabádán, aby antecedenně přemýšlel, jak bude daný problém vyřešen, či která postava se ukáže jako skrytý podvodník, ale konstrukce daného světa je založena konsekventně. Divák se tedy zároveň musí soustředit na zdánlivě nenápadné náznaky týkající se předchozího děje, výroků postav o jejich minulosti, které působí jen tak mimoděk a postupně si sestavovat fikční encyklopedii. Ta pomáhá rekonstruovat nejen, co současným událostem předcházelo, ale také lépe odhadovat, jak budou dané problémy řešeny. Pokud se vrátíme opět k příkladu Harryho Pottera, divák se v každém následujícím pokračování sedmidílného filmu učí lépe odhadovat, jak děj bude pokračovat právě díky neustálým narážkám ohledně minulosti postav z kouzelnického světa. S dalším a dalším pokračováním se tak dostáváme nejen dopředu v ději a fikčním čase, ale také hlouběji do minulosti tohoto fikčního světa.

Pavel a Doležel místo pojmu usuzování, či vyvozování užívají pojem *inference*, který má vyjadřovat „kognitivní proceduru implikace“. ¹⁰⁹ Oba zdůrazňují, že proces inference musí být prováděn velice opatrně a samozřejmě s pečlivým přihlazením k textu. Doležel upozorňuje, že rekonstrukce světa pomocí inference „je zvláště záludná a nemůžeme od ní očekávat víc než zkusmé výsledky. Jde tu o jeden z nejvýmluvnějších důkazů otevřenosti literární interpretace.“ ¹¹⁰ A tuto otevřenost bychom neměli zneužívat, pokud divák či čtenář chce správně porozumět určitému fikčnímu světu.

¹⁰⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 176.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 177.

Tvrdím, že by se měl snažit při vyvozování a doplňování mezer držet nejdříve textu, pak dalších podobných fikčních světů (nejlépe od stejného autora) a až naposledy využívat zkušenosti z aktuálního světa.

Kromě našich kognitivních schopností je ovšem při zaplňování světa také zapotřebí představivost. Při čtení knihy naše představivost musí pracovat mnohem více než při sledování filmu, ale zase máme více prostoru zrekonstruovat si fikční svět podle sebe. Domýšlíme si, jak jednotlivé postavy vypadají, jaké je prostředí, v němž žijí, apod. Ve filmu je nám toto naservírováno bez možnosti volby a často jsme po přečtení knižní předlohy a následném shlédnutí filmového zpracování zklamaní, že daný fikční svět podle režiséra vypadá jinak než ten v našich představách. Ale to, že ve filmu vidíme jak postavy vypadají a kde se děj odehrává, neznamena, že bychom byli ochuzeni o doplňování mezer či implicitních narážek. Jen se naše vyvozování netýká vzhledu, ale nejčastěji duševních rysů a celkového charakteru fikčních hrdinů. Explicitní informace např. o prostředí, v němž osoba žije, její vztahy s ostatními hrdiny, apod. může být využita pro úsudky o její povaze. A Doležel ukazuje, že hlavním zdrojem našich inferencí jsou samotné hrdinovy činy. „Z toho, co fikční osoba koná, vyvozujeme, kdo je. Při vyvozování duševních rysů fikční osoby z jejího jednání si však musíme počínat velmi opatrně. Musíme být připraveni opravit se, zvláště když se ukáže, že akty, které byly zdrojem našich vývodů o osobách, byly předstírané, neupřímné nebo klamné.“¹¹¹

I Eco nabádá čtenáře, aby se při vyvozování měli na pozoru: „Jelikož v každém stádiu příběhu se věci mohou ubírat různými cestami, vychází pragmatika čtení z naší schopnosti činit předpovědi na každé narativní křižovatce. Vezměme si nejvýznamnější příklad – kriminální příběhy, ve kterých chce autor vyvolat falešná očekávání čtenářů právě proto, aby je frustroval.“¹¹² Někteří autoři schválně vedou diváka na scestí, aby až do posledního okamžiku věřil, že hrdina jedná v zájmu dobra nebo naopak zla a pak se najednou ukáže, že to celé byla jen kamufláž. Např. ve fikčních světech Dana Browna se vždy postava, jež hlavnímu hrdinovi zdánlivě nejvíce pomáhá, ukáže jako ten největší padouch, který chtěl svými činy pouze vytvořit určité (klamavé) přesvědčení a pomocí něj lépe dosáhnout svých cílů. Současně tak dosáhl svého cíle i autor, který diváka zmátl a překvapil a díky tomu učinil svůj fikční svět o něco zajímavější.

¹¹¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 177.

¹¹² ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 82.

3.2.1. Fikční encyklopedie

Struktura fikčních světů Dana Browna má ovšem také jistou nevýhodu. Pokud shlédneme více filmů (či přečteme více knih) tohoto autora, z původního záměru překvapení a zmatení se pro nás stane rutina. Zkrátka od začátku budeme počítat s tím, že ten, kdo hlavní postavě nejvíce pomáhá, bude nakonec záporný hrdina. Je to proto, že jsme si o světech Dana Browna postupně vytvořili fikční encyklopedii a podle ní se teď při rekonstrukci daného světa řídíme.

Divák tedy při vyvozování využívá vodítek explicitně sdělovaných textem a pomocí nich si vytváří a následně rozšiřuje své povědomí o daném světě, tzv. fikční encyklopedii. Jak jsem již zmiňovala, pojmem fikční encyklopedie se zabývají především Eco a Doležel (Pavel tuto encyklopedii nazývá *čtenářskou*) a je to vlastně jakási zásobárna znalostí týkající se fungování fikčního světa, jeho organizace, vztahů mezi jednotlivými entitami, atd.¹¹³ Divák si všímá informací pravidelně se v určitém světě opakujících a následně si je jako hesla zařadí do fikční encyklopedie.

Samotná fikční encyklopedie ale divákovi při rekonstrukci daného světa nestačí. Kvůli neúplnosti fikčních světů je třeba využívat také znalosti a zkušenosti ze světa aktuálního, k čemuž divákovi slouží kulturní encyklopedie.¹¹⁴ Na tom se shodují Eco i Doležel, který navíc dodává: „Když čtenář zrekonstruoval fikční svět v podobě mentálního obrazu, může se nad ním zamýšlet a učinit ho součástí své zkušenosti právě tak, jako si přisvojuje svět aktuální. Toto přisvojení zahrnuje požitek, získání vědomostí i nápodobu, včleňuje fikční světy do čtenářovy skutečnosti.“¹¹⁵ I přes toto přisvojení však čtenář ani divák nesmí zapomínat na to, že fikční a kulturní encyklopedie nefungují na stejném principu a hlavně, jak jsem již několikrát zdůrazňovala, že fikční encyklopedie má ve fikčním světě vždy přednost. Encyklopedie aktuálního světa je samozřejmě (alespoň většinou) užitečná, ale pouze do určité míry, zatímco encyklopedie fikční je nezbytná. Na toto upozorňuje i Doležel: „V případě mnoha fikčních světů nás svádí na nesprávnou cestu [encyklopedie aktuálního světa], neposkytuje pochopení, ale

¹¹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 178-181.

¹¹⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 73-93.

¹¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 35.

zkreslené čtení. Čtenáři musí být neustále připraveni modifikovat, doplňovat nebo dokonce úplně vyřadit encyklopedii aktuálního světa.“¹¹⁶

Je důležité mít na paměti, že ačkoli se tyto dvě encyklopedie občas zdánlivě prolínají, ne vždy se shodují, každá fikční encyklopedie se více či méně odchyluje od encyklopedie aktuálního světa. Stejně jako např. ve světě Harryho Pottera, kde se vyskytuje Londýn a v něm *Příčná ulice* nebo nástupiště *devět a třičtvrtě*. Nemůžeme tedy Londýn, tak jak ho známe, ztotožnit s Londýnem fikčním. Ve filmu sice vidíme záběry na Tower Bridge, London Eye a St. Paul's Cathedral, tedy místa která reálně existují a jsou ve filmu zobrazena tak, jak skutečně vypadají, ale zároveň se v dalším záběru setkáváme i s institucemi jako např. *Gringotova banka*, jež se skutečným Londýnem ani žádnou jinou skutečností nemá co dočinění. Může nám to tedy připadat jako Londýn, kde se míchá fikce a realita, ale vlastně je to celé jenom fikce, která využívá prvky z aktuálního světa. Podobně je tomu i ve filmu *It's all gone Pete Tong* s lokalitou Ibizy a klubů, kde se děj odehrává. Autor fikce totiž automaticky počítá s divákovou kulturní encyklopedií a bere si ji na pomoc, aby přiblížil tento fikční svět něčemu, co už divák zná a co je mu blízké. A také aby mohl svůj svět nasytit a nezůstalo v něm příliš mnoho nedourčených míst.

Eco se o encyklopedii vyjadřuje takto: „Encyklopedií míním ucelenou sumu vlastností, z nichž znám jenom část, ale k nimž mohu odkazovat, protože je to něco jako obrovská knihovna všech knih a encyklopedií, všech archů a rukopisných dokumentů všech staletí, včetně staroegyptských hieroglyfů a záznamů v klínovém písmu.“¹¹⁷ Má zde sice na mysli encyklopedii kulturní, ale na stejném principu „odkazování“ funguje i encyklopedie fikční. Divák si na základě podnětů zprostředkovaných fikční texturou vytváří úsudky a hypotézy, jež potom ověřuje filtrováním informací. Získá tak určitá data, zpracovává je, vyhodnocuje na pravdivostní škále a následně zařazuje do fikční encyklopedie. Je tedy jasné, že s encyklopedií úzce souvisí funkce ověření a nasycení. Čím více zkušeností s fikčními světy jako diváci či čtenáři máme, tím lépe pak dokážeme odhalovat náznaky a implicitně vyvozovat. I Pavel ukazuje, že rozšiřováním

¹¹⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 181.

¹¹⁷ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 120.

„čtenářské encyklopedie mohou být postupně k dispozici pokročilejší strategie, a to skrze trénink a praxi.“¹¹⁸

Podobně jako u kulturní encyklopedie však není třeba si s každým novým fikčním světem vytvářet také úplně novou encyklopedii. Nejen kulturní a fikční encyklopedie se někdy mohou podobat, také jednotlivé fikční světy se někdy prolínají, odkazují na sebe, jsou intertextově propojeny.

3.2.2. Intertextualita

V určitých textech se objevují stopy jiných textů, používáním odkazů, citací a různých narážek tak dochází k přesahu díla.

Intertextualita způsobuje pronikání textů do dalších a dalších děl, čímž se otevírá a znásobuje jejich významovost.

Pojmem intertextuality se začala nejprve zabývat Julia Kristeva, na níž navázal Barthes, intertextualitě a pohyblivosti smyslů se věnoval také Derrida, ale to vše na úrovni textů samotných. Až Umberto Eco a Lubomír Doležel se začali zabývat intertextualitou v rámci fikčních světů. Každý takovýto svět sice funguje jako autonomní celek, ale vzniká v nezbytné závislosti na dříve zavedených stylistických i narativních konvencích, jejichž znalost lze ve větší či menší míře u diváka předpokládat. Ať už jde o fikční světy literatury či filmu, čím více fikčních světů se dostalo do divákovy (čtenářovy) povědomí, tím širší fikční encyklopedii si vytvořil a jeho současná očekávání, úsudky a hypotézy jsou tím ovlivněny. Slovy Doležela: „Intertextualita spojuje

Ve fikčních světech se může intertextualita projevat i explicitně (např. citace z jiných filmů, knih...), ale také (a to je pro diváka hlavní výzvou) implicitně jako významové stopy skrytých intertextů. V kapitole 2.3.4. *Dva typy interpretace* jsem přibližovala Ecovo rozdělení čtenáře na dva modelové typy, čtenáře naivního, který se zajímá více o příběh a čtenáře kritického, jenž si vychutnává strategie textu a fikčního

¹¹⁸ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 125.

¹¹⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 199.

světa. Kouzlo implicitní intertextuality a nepřímých narážek na jiné texty či fikční světy si samozřejmě vychutná pouze čtenář, který je rozpozná, tedy čtenář kritický.

Doležel sice čtenáře na kritického a naivního nerozděluje, ale i on poukazuje na rozdílné vnímání u příjemců: „...význam textu může být pochopen bez identifikace intertextu, ale jeho odkrytím je obohacen, často velmi podstatně.“¹²⁰ Pro takovéto obohacení je tedy nutné využívat nejen encyklopedii daného fikčního světa, ale také encyklopedii intertextovou. Znalost předchozích textů či světů je považována za nezbytnou, aby si příjemce mohl náležitě vychutnat texty a světy nové.

Eco uvádí příklad z filmu *E.T. Mimoszemšťan*, kdy při Halloweenu E.T. potkává postavu převlečenou za gнома z filmu *Impérium vrací úder* a chce jej obejmout jako starého známého. Divák tady musí vědět, že obě zmíněné postavy jsou od jednoho tvůrce a že režiséři obou filmů (Spielberg a Lucas) mají taktéž hodně společného. K pochopení vtipu této scény musí tedy divák disponovat nejenom znalostmi obou světů, ale také povědomím okolností vně fikce.¹²¹ Využívá zde encyklopedii fikčně intertextovou i encyklopedii kulturní. „Film předpokládá u diváka předchozí znalost světa. A pokud divák náhodou neví? Chyba. Efekt se ztrácí – ale film zná i jiné způsoby, jak se s divákem shodnout. [...] Naivnímu divákovi první úrovně toho dal film už dost, ona tajná rozkoš je tentokrát vyhrazena pro kritického diváka druhé úrovně.“¹²²

Současná média v podstatě předpokládají znalost jistých informací, které nám už poskytla jiná média. Eco se k tomu vyjadřuje takto: „Může se zdát, že v této hře vnětových citací média odkazují ke světu, ale ona ve skutečnosti odkazují k obsahu jiných sdělení vysílaných jinými médii. Můžeme říci, že hra se hraje na půdě ‚rozšířené‘ intertextovosti. Všechny rozdíly mezi znalostí světa a intertextovým věděním prakticky zmizely.“¹²³ Často už ani my sami nevíme, zda jistou informaci o fikčním světě máme z původního textu nebo jsme ji jen přejali intertextově. Viděli jste původní film o Supermanovi, nebo jste se setkali už s tolika různými adaptacemi a zpracováními, že si ani nejste jisti? Víte o něm téměř vše, ale odkud? Příběh známe všichni, přenáší se od jednoho tvůrce k druhému, od jednoho období k druhému, od

¹²⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 199.

¹²¹ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 100.

¹²² Tamtéž, s. 104–105.

¹²³ Tamtéž, s. 100.

jednoho žánru k druhému extensionálně, zatímco původní textura, styl a způsob vyprávění byly zapomenuty. Fikční svět se zkrátka zapamatovává snadněji než textura, díky které vznikl a tím se stává mnohem svobodnějším. Slovy Doležela: „...fikční světy nabývají sémiotickou existenci nezávislou na konstruující textuře; tak se stávají aktivními, proměnlivými a kolujícími předměty kulturní paměti. Vstupují do svých vlastních řetězců nástupnictví, kde se navzájem doplňují a posilují nebo kde spolu soutěží a zápolí. Přenášejí se od jednoho tvůrce fikce k druhému, od jednoho období k druhému, od jedné kultury ke druhé...“¹²⁴

Divák si tedy díky intertextovým narážkám může fikční svět více vychutnat, ale také si při využití zkušeností např. z jiných filmů rychleji a přesněji tvořit hypotézy, co a proč se stalo a co se pravděpodobně stane. Ovšem nesmíme zapomínat, že hlavní předností intertextu je právě nejednoznačnost. Uvedu příklad z hororu *Psycho*, který člověk ani nemusel nikdy vidět, ale přesto se mu určitě vybaví hrůzu nahánějící zvuk, který provází bodání maskovaného vraha. Tento typický zvuk byl od té doby použit v tolika nejrůznějších fikčních světech a v tak rozdílných situacích, že pokud tuto narážku dnes použijete před náhodným publikem, nikdy nevíte, kdo se začne smát (vybaví se mu např. parodie z filmu *Scary movie* nebo ze seriálu *Přátelé*) a komu naskočí husí kůže.

¹²⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. s. 199.

4. Divák a hrdina

Fikční světy jsou interpretovi zprostředkovávány především skrze jednotlivé postavy daného světa. Hrdinové jsou hlavními nositeli děje a často velice výrazně ovlivňují náš pohled na určitý fikční svět. V této kapitole se tedy budu věnovat světům postav a způsobům, jak divák postavy vnímá, ztotožňuje se s nimi a jak postavy mohou měnit pohled interpreta nejen na danou fikci, ale i na skutečný svět.

Jedním ze základních pravidel při interpretaci fikčního světa je určitá dohoda, na kterou divák či čtenář přistupuje, Eco ji nazývá „potlačení nevíry“. „Přijmeme tuto dohodu a předstíráme, že to, co je vyprávěno, se skutečně událo.“¹²⁵ Již jsem zmiňovala pojem fikční hra, kdy divák v průběhu čtení či sledování fikce předstírá, jakoby to byl svět skutečný. „Jinými slovy, způsob, jakým přijímáme zpodobnění reálného světa, se málokdy liší od způsobu, jakým přijímáme fiktivní svět.“¹²⁶ I fikční hrdiny tedy v rámci této hry bereme v momentě interpretace jako skutečné osoby. Záleží samozřejmě na tom, jak je postava vykreslená a nakolik nám připomíná postavy skutečného světa a právě tady přichází ten moment, kdy divák překročí hranice fikční hry a začne hrdinu považovat za reálného člověka, jako se to stalo u filmu *It's all gone Pete Tong*. Před vstupem do fikčního světa se objevuje signál, že jde o fikci, např. označení „román“ či v našem případě „film“. Ale tvůrci fikce rádi její fikčnost skrývají nebo dokonce předstírají, že jejich dílo je výpovědí o skutečnosti, např. oznámením „natočeno podle skutečné události“. Divák tudíž sice nejprve přistupuje k danému filmu jako k fikční hře, ale následným tvrzením o skutečné události je zmaten a neví, jak daný svět interpretovat. Upozorňuje na to i Eco: „Ve fikci jsou tak těsně propojeny přesné odkazy k reálnému světu, že poté, co strávil nějaký čas ve světě románu a smísil prvky fikce s odkazy k realitě, čtenář už přesně neví, kde je. Nejběžnější je, když čtenář přenáší fikci do skutečnosti – jinými slovy, když čtenář uvěří ve skutečnou existenci fiktivních postav a událostí.“¹²⁷ A přesně tohle se stalo v našem příkladovém filmu s hrdinou Frankiem Wildem. Divák byl vtažen do hry tak silným způsobem, že si přestal být jistý, zda je to ještě fikce nebo už realita. Budu se tedy nyní věnovat fungování postavy jako takové a

¹²⁵ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 101.

¹²⁶ Tamtéž, s. 120.

¹²⁷ Tamtéž, s. 167.

následně způsobu divákova propojení s hrdinou, abychom si objasnili, co hraje důležitou roli při překračování hranic fikce u postav.

4.1. Teorie postavy

Studiem postavy ve fikci, její ontologii, vztahem k ději, pozicí v narativu, typologií apod. se zabývalo a zabývá spousta teoretiků. Existuje tedy mnoho teorií zkoumaných z nejrůznějších hledisek. Pro tuto práci, kde se zajímám o hrdiny z hlediska hranice mezi fikcí a skutečností, ovšem nejsou přínosné teorie zabývající se dělením postav do nejrůznějších kategorií, proto zde jen lehce načrtnu pár sémiotických přístupů, abychom si ozřejmili, kterým směrem se vydalo zkoumání postav v teorii fikčních světů. Bohumil Fořt, který se v některých svých pracích zabývá vývojem studia postav, tvrdí, že postava je skrze sémiotické přístupy: „nahlížena jako zásadní zdroj dějového napětí a dynamiky vyprávění.“¹²⁸ Tento názor sdílím, jak jsem již zmiňovala, postava je hlavním nositelem děje a proto zde uvedu několik pohledů vycházejících ze sémiotického hlediska.

Jedním z průkopníků studia postav, který využil jejich funkční aspekty, byl Vladimír Jakovlevič Propp. Zkoumal pohádku podle „funkce jednajících osob“¹²⁹, což přineslo sice cenné zavedení funkce postav, ovšem aplikace na něco jiného než ruské lidové pohádky může být problematická. Na Proppa navazuje Julien Algirdas Greimas, který kromě funkce přiřazuje postavám i role, ale i jeho pojetí je těžko aplikovatelné. Na základě poznatků těchto dvou teoretiků pracuje také Claude Bremond. Snaží se o univerzální typologii podle funkce a role, kterou postavy zaujímají ve svém světě, ovšem navíc přichází s teorií, že vše v příběhu vede ke změně stavu, zlepšení či zhoršení a podle toho postavy jednají.

K dalším významným narativním teoretikům patří Tzvetan Todorov, který kombinuje lingvistické a logické hledisko a u postav začíná zkoumat také psychologické

¹²⁸ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. s. 20.

¹²⁹ PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vyd. Jinočany : H & H, 2008. s. 26.

stránky, odlišuje charakter od postavy. Postava sama o sobě je bez obsahu, nebýt jejího charakteru a jednání. S tímto stanoviskem se později shoduje i Doležel a podle mého názoru je to jeden z hlavních aspektů rozdílu mezi fikční a skutečnou osobou. Fikční hrdina je motivací (jak si ukážeme dále) akcí a charakterem utvořen, bez tohoto (sám o sobě) nemá ve fikčním světě žádný existenční status. Kombinací Proppových, Greimasových, Bremondových a Todorových poznatků je ovlivněna i Mieke Balová, která postavy chápe v dynamických vztahových svazcích událostí. Do teorie postav přináší obohacení funkčního hlediska o pojem motivace, s nímž se pak ztotožňuje nejen Doležel, ale většina dalších současných teoretiků fikčních světů. K pojmu motivace se ještě vrátím v kapitole *Světy postav*.

4.1.1. Fokalizace

Teoretické koncepce zabývající se kategorizací postav, ať už podle charakteru, jednání či motivace ovšem nejsou jediným způsobem, pomocí kterého jsou postavy zkoumány. Jiným a neméně důležitým aspektem ve vyprávění je úhel pohledu, perspektiva, hledisko, z něhož je fikce nahlížena. V rámci tohoto pojetí přichází Gérard Genette s pojmem *fokalizace*, pomocí něhož se zaměřuje na středisko vnímání fikce, respektive skrz koho nebo co je příběh vnímán. Zkoumá tak vztah mezi rolí vypravěče a postav a také vztah mezi tím, jak je fikční svět prezentován a jak se tato prezentace odráží v aktu recepcce diváka či čtenáře. Podle slov Genetta: „Fokalizací zcela zřetelně rozumím omezení ‚pole‘, tedy výběr narativní informace s ohledem na to, co tradičně nazýváme *vševědoucnost*.“¹³⁰ *Fokalizaci* dělí na *nulovou* (neboli *diváckou*), kdy úhel pohledu není ničím ani nikým omezen, divák proniká do myslí a sleduje činy a chování všech postav, ať jsou kdekoli, tento pohled bývá často nazýván jako *vševědoucnost*. Dále *fokalizaci vnitřní*, kdy je vyprávění podáno z hlediska jedné postavy, tedy s omezeným pochopením toho, co se děje v hlavách ostatních postav, víme pouze to, co ví daná postava. A *fokalizace vnější*, kdy je divák ponechán vně poznávacího pole postavy, je mu umožněno sdílet pouze její vyslovené myšlenky, motivaci nebo činy.

¹³⁰ GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. 1. vyd. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. s. 72.

Toto dělení zde zmiňuji proto, abych ujasnila, jak úhel pohledu, z něhož je příběh podáván, může ovlivnit autenticitu určité postavy či scény. Ve filmu často dochází ke kombinacím *fokalizací*, některé scény sledujeme jako vševědoucí diváci, jiné zase z hlediska konkrétní postavy. A právě tato *vnitřní fokalizace* působí na diváka realističtěji, než když automaticky vidí do hlavy všem postavám stejně. Pokud je mu děj (nebo jeho část) zprostředkován skrze jednoho hrdinu, více se tak s ním ztotožní, více mu uvěří a více se bude zabývat jeho pocity, než při mnohem méně osobnějším pohledu zvnějšku. Např. ve filmu *It's all gone Pete Tong* se objevuje scéna nahlížena právě z pohledu hlavního hrdiny Frankieho Wildea, kdy se osamělý a zničený Frankie zavřený několik měsíců ve svém domě snaží skoncovat se svou závislostí na drogách. Divákovi jsou zprostředkovány hrůzné halucinace, jimiž Frankie trpí, všechny jeho protichůdné pocity, zoufalost, bezmoc, dokonce je zde využita symbolika velkého zvířete, které Frankie vidí pouze ve své hlavě a které je vlastně ztělesněním jeho závislosti. Pokud by tato scéna byla podána z vnějšího pohledu, viděli bychom pouze Frankieho bláznit, ale nesdíleli bychom s ním jeho přeludy, rozhodně by nepůsobila tak emočně a realisticky. Toto je jeden z dalších aspektů, proč diváci s Frankiem soucítili a tak jednoduše byli ochotni uvěřit, že ve skutečnosti opravdu existoval.

Genettův přístup bývá ovšem často kritizován, zejména mu bývá vyčítáno, že nepokrývá celou složitou problematiku vztahů mezi vypravěči, postavami, jejich jednáními a úhly pohledu a navíc překrývá jednotlivé úrovně takto zaměřeného zkoumání, které by měly zůstat odděleny.

S podobným přístupem, ovšem poněkud jinak zpracovaným, přichází Franz K. Stanzel. Také se zabývá úhlem pohledu, ale místo Genettova pojmu *fokalizace*, používá pojem *perspektiva*. Pozornost je zaměřována na to, jakým způsobem čtenář vnímá zobrazenou skutečnost, opět tedy hledisko zevnitř i zvnějšku, jak říká Stanzel: „stupeň zúčastněnosti postavy zprostředkovatele na dění.“¹³¹ Podle toho také *perspektivu* dělí na *vnitřní* (odpovídající Genettově *vnitřní fokalizaci*), kdy stanovisko, z něhož je fikční svět vnímán nebo zobrazován, spočívá v hlavní postavě nebo v centru dění a *perspektivu vnější* (ta se kryje s Genettovou *nulovou a vnější fokalizací*), kdy je daný svět nahlížen skrze vševědoucího vypravěče nebo autora.

¹³¹ STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1988. s. 67.

Stanzel zdůrazňuje (tak jako já v předchozím příkladu), že při užití *vnitřní perspektivy* se obsah vědomí postavy může čtenáři podat s posílenou iluzí bezprostřednosti.¹³² Scéna tak působí spontánněji jako přímý náhled do myšlení postavy. Tento náhled je sice omezen zprostředkovaným vědomím dané postavy o událostech či postavách ostatních, ale mnohem více připomíná vnímání skutečnosti, než *perspektiva vnější* předpokládající vševědoucnost autorského vypravěče. „Zrcadlením fiktivní skutečnosti ve vědomí jedné románové postavy vzniká ve čtenáři iluze, že vnímá fiktivní svět bezprostředně.“¹³³ Navíc je *vnitřní perspektiva* prostředkem pro řízení interpretových sympatií, dochází k podprahovému ovlivňování diváka ve prospěch postavy, z jejíž hlediska svět vidíme.

U příkladu Frankieho Wildea se to jasně potvrzuje, ačkoli na začátku filmu není moc důvodů, proč by se s ním měl průměrný divák (který nežije bohémským životem celebrity) ztotožnit, čím více se dozvídá o jeho nejvniternějších pohnutkách a pocitech, tím větší je jeho ochota najít pro chování tohoto hrdiny pochopení, shovívavost, toleranci, atd. Určitě na diváka Frankieho problémy zapůsobí více, jsou-li podány z jeho úhlu pohledu, než prostřednictvím výpovědi autora či vypravěče. Autenticita filmu je také utvrzena tím, že vnitřní perspektiva se neobjevuje pouze v rámci Frankieho postavy, ale i skrze komentáře a věrohodně působící názory na Frankieho prezentovanými skutečnými dýdžeji a producenty, kteří si ve filmu zahráli. Toto střídání nejen vnitřní a vnější perspektivy, ale i zprostředkovatelů vnitřní perspektivy je dalším důvodem, proč film působí realisticky a diváci snadněji uvěřili, že vychází ze skutečné události.

Christian Metz, který se zabývá analýzou filmu z psychoanalytického hlediska, tento názor v podstatě, i když nepřímo, potvrzuje. Mluví o dvojí identifikaci diváka s filmem – první je s kamerou, základní pohled diváka do dění a druhá je s postavami, kdy některé skutečnosti vnímáme z pohledu postavy, čímž dochází k přiblížení jejich pocitů a názorů a my se tak nejen s postavou ale i dějem lépe ztotožníme.¹³⁴

¹³² STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1988. s. 159.

¹³³ Tamtéž, s. 66.

¹³⁴ METZ, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1991. s. 73-75.

4.2. Světy postav

Teorie fikčních světů zkoumá postavy na pozadí určitého systému, v němž se propojuje lingvistika, sémantika, logika, kognitivní psychologie a teorie akce. Dynamika děje ve fikci vzniká díky interakcím založeným především na vztahu světů postav ke světu ústřednímu a na motivacích a podmínkách, které tento vztah podmiňují.¹³⁵ Zásadním pojmem je tady právě *motivace*. Jelikož postavy jsou ve fikci tvořeny účelově, všechny jejich charakteristiky, myšlenky, činy jsou v přímé souvislosti s dějem. Každý hrdina příběhu má své cíle, přání, naděje, obavy, problémy a to vše je podřízeno pojmu *motivace*. Hrdinové nic nedělají „jen tak“, vše nějakým způsobem souvisí s příběhem, vše je ovlivněno motivací, která umísťuje postavy do sítě vztahů, ať už mezi jednotlivými postavami nebo ke světu ústřednímu.

Motivací a vztahy mezi světy postav se zabývají Doležel, Eco i Ryanová. Každý fikční svět podle nich obsahuje „jak faktické události textového skutečného světa, tak možné události, o nichž postavy uvažují.“¹³⁶ Jsou to soukromé světy postav, jejich plánování, snění, důvěra, přání apod. Interpret si tvoří obrázek o přesvědčeních a motivacích postav tedy nejen podle faktických událostí daného světa, ale také z vnitřních pocitů a dojmů postavy. Přesvědčení a názory postav se ale v průběhu vyprávění mohou měnit, čímž se mění i divákovy očekávání při odhadování a implikaci děje. Musí proto být připraven v kterémkoli momentě změnit své dosavadní chápání a interpretaci příběhu. Např. jak uvádí Ryanová: „...v soukromém světě může být postava, která mění své názory poté, co zjistí, že ji nějaká jiná postava oklamala, ale může to být i prohlédnutí čtenáře dosud klamaného bezdůvodnými předpoklady o textu.“¹³⁷

Eco s Ryanovou kladou speciální význam rozdělení fikčního světa na „ústřední planetu“, což je oblast aktualizovaných událostí daného světa obklopena „satelity soukromých světů postav“. To jsou světy přesvědčení, závazků, přání, záměrů a fantazie. Kdykoli je nějaká výpověď ze světa přesvědčení, přání atd. neuskutečněna v ústředním textovém světě, vzniká stav konfliktu, což posouvá příběh dopředu.

¹³⁵ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. s. 93.

¹³⁶ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 585.

¹³⁷ Tamtéž, s. 587.

Obecným cílem postav je řešení konfliktu napojením všech jejich soukromých světů na ústřední textový svět.¹³⁸ Každá akce či vlastnost přispívá ke vztahu nebo změně vztahu mezi jednotlivými světy postav či mezi světem postav a světem ústředním. Vše je tak kauzálně propojeno, nic ve fikčním univerzu nemůže zůstat odděleno od pavučiny vztahů jednotlivých světů. Řešení jednoho konfliktu proto vytváří konflikt další, jak říká Pavel, který se pokouší postihnout dynamiku děje: „Protože světy různých domén mohou předkládat neslučitelné požadavky, řešení konfliktu v doméně postavy často vede ke konfliktu v nějaké jiné doméně.“¹³⁹ A v tomto, podle mého názoru, spočívá půvab příběhu. Divák či čtenář se snaží nejen odhadnout chování postavy na základě svých dosavadních znalostí o ní, ale také odhaduje, která virtuální možnost (přání, záměr, přesvědčení) se naplní a stane se faktem příběhu a také jak to ovlivní další součásti konkrétního světa. Čím více jsou části fikčního světa propojeny, tím více je do něj divák vtažen, tím snadněji se nechá ovlivnit autorovými záměry, tím rychleji padá do pastí fikční hry.

Postavy jsou sice utvářeny autorovým textem, ale to jak budou v konečném důsledku interpretovány a vnímány, samozřejmě záleží také na čtenářské či divácké aktivitě. Percepce fikčních postav probíhá dynamicky, v průběhu děje se o hrdinovi stále dozvídáme něco nového, mění se nejen okolnosti, ale i jeho přesvědčení a tím pádem také naše vnímání hrdiny. Náš názor se zkrátka, stejně jako hrdina, vyvíjí. A ačkoli existence postavy je umožněna pouze v rámci textu, při vstupu do fikční hry o ní automaticky začínáme uvažovat jako o skutečné osobě. Při snaze o porozumění fikčnímu hrdinovi využíváme naše zkušenosti a znalosti o reálných lidech. Slovy Bohumila Fořta: „O literárních postavách ve svých každodenních narativech běžně mluvíme stejným způsobem, jakým mluvíme o reálných lidech – odhadujeme jejich motivace a reakce, interpretujeme jejich jednání.“¹⁴⁰ Hrdinové jsou pro nás komplexní bytosti připomínající nám skutečné osoby, které nás ovlivňují, ale přesto mezi nimi a námi neexistuje přímá interakce, my jako diváci jejich chování ve fikci ovlivnit nemůžeme.

¹³⁸ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 585-589.

¹³⁹ PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. s. 18.

¹⁴⁰ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. s. 56.

Teorie fikčních světů při zkoumání postavy do značné míry využívá kognitivních přístupů k narativu. Tedy přesvědčení, že si jako diváci či čtenáři konceptualizujeme a interpretujeme fikční postavy na základě podobných procedur, jimiž konceptualizujeme skutečné lidi z našeho okolí. Odhadujeme hrdinovy mentální pochody a fungování stejně jako u reálných osob. A právě proto, že fikční hrdiny posuzujeme stejným způsobem a také o nich mluvíme jako o lidech skutečných, lehce se pak může stát, že se nám vymaní z mezí textu, najednou překročíme hranice fikce a postavu začínáme považovat za protějšek skutečné osoby. Seznamování se s postavou ve fikci je vlastně podobné tomu, když se seznamujeme s novou osobou v aktuálním světě. Prvním charakterizačním prostředkem ve filmu je vzhled postavy, podle něhož se (stejně jako ve skutečnosti) utvoří naše první dojmy, sympatie či antipatie. Dalším prostředkem k získání úsudků je jednání postavy, díky tomu získáváme znalosti o jejich vlastnostech, idejích, názorech, postojích, citech, motivacích a také vztahu k okolí. Při odkrývání těchto implicitních významů z jednání postavy vycházíme (kromě fikční a kulturní encyklopedie) také z našich zkušeností s jednáním skutečných lidí. Třetím a neméně důležitým prostředkem pro poznávání postavy je promluva. Stylistické rysy promluv zařazují hrdiny do konkrétních pozic v jejich světě a vydělují je vůči okolí, poukazují na společenské zařazení a také na některé individuální charakteristiky. A podobně jako jednání odkazují k implicitním významům. Stejně tak ve skutečném světě promluvy osob k jejich charakterizaci v mnohém přispívají.

Ovšem ačkoli se v mnohém o postavách dozvídáme stejným způsobem jako o reálných lidech, stále jsou zde velice výrazné odlišnosti. Vzhledem k tomu, že vše, co se týká fikčních postav, směřuje k jistému účelu a nic se neděje náhodně, i promluvy, jednání a vzhled jsou kauzálně uzpůsobeny příběhu a to způsobuje diametrální rozdíly mezi postavou fikční a skutečnou. O fikčním hrdinovi se dozvídáme vše, co potřebujeme v rámci dané fikce vědět, jeho pocity, minulost, utajené soukromí, apod. Víme o něm často více než o nějaké skutečné osobě. Navíc se ve fikční postavě dokážeme mnohem lépe orientovat, jelikož všechny její činy a pocity směřují k nějakému určitému cíli, připadá nám tudíž, že ji dobře známe. Ale tento vztah je pouze jednosměrný (hrdina o nás nemá ani tušení) a imaginární.

Zaujal mě jeden příklad psychologa Davida C. Gilese v jeho článku *Parasocial Relationship* o sousedovi Harrym. „Harry Potter, princ Harry, Harry Hill...

v představách čtenáře či diváka se rozdíl mezi nimi rozmazávají. Jsou to prostě osoby jménem Harry stejně skutečné jako Harry, který bydlí vedle v domě; možná více skutečné, jelikož Harryho odvedle stěží zná, kromě toho, že jej občas vidí vynášet odpadky.“¹⁴¹ Podívám se nyní na tento příklad osob jménem Harry trochu blíže. Prince Harryho a Harryho Pottera jsme poznali v podstatě stejným způsobem - z médií. To, co o nich víme, je pouze zprostředkováno články, knihami, reportážemi, filmy. Typ našeho vztahu k nim, naše vnímání prince i Pottera je zhruba na stejné úrovni. Pokud jsme četli knihy Rowlingové, o Harrym Potterovi toho dokonce víme nejspíš mnohem více než o princovi Harrym. A co se týče našeho pomyslného souseda Harryho, toho sice známe z osobního kontaktu, ale víme toho o něm nejméně. Tudíž, jak se ukazuje, nejlépe známe osobu fikční – Harryho Pottera, následuje princ Harry – sice skutečná osoba, ale některé informace o ní získané z médií mohou být stejně tak fiktivní. Nejméně tedy víme o osobě pro nás vlastně „nejvíce“ skutečné (díky tomu, že ho vidáme na vlastní oči) – sousedovi Harrym.

Jasně se tady ukazuje, že rozhodně neplatí souvislost mezi tím – jak moc někoho známe a vžíváme se do jeho pocitů a názorů, identifikujeme se s ním – s jeho fikční či skutečnou existencí. Fikční hrdiny známe často mnohem lépe než skutečné osoby, ale hlavně je známe jinak. Díky textu se dozvídáme během chvilky vše, co potřebujeme, abychom pochopili jejich osobnost. Narozdíl od skutečného člověka, kdy nám uniká řada aspektů, kterým neumíme porozumět, spousta nevyslovených myšlenek, pocitů, činů, atd. Skutečné osobě zkrátka narozdíl od té fikční do hlavy nevidíme. Ačkoli s ní trávíme mnohem více času, známe ji mnohem déle, ale pořád je o tolik komplikovanější, nevyrovnanější a nejasnější než fikční hrdina. Např. Eco se o porozumění postavám vyjadřuje takto: „Z Julienu Sorela můžeme řadu věcí třeba i nechápat, je to však koneckonců záležitost jen a jen naší pozornosti, protože veškeré prvky nezbytné k tomu, abychom jej v rozměru textu pochopili, jsou v textu obsaženy. A v tom, co v textu k ničemu není, Julien Sorel taky neexistuje.“¹⁴² Postavu tedy rozumově chápeme často mnohem lépe než skutečné lidi kolem nás, proto ji také soudíme, diskutujeme o ní a hlavně ji se skutečnými lidmi srovnáváme, ačkoli reálný člověk má o tolik více složek, že je nesrovnatelný s jakýmkoli hrdinou. Možná právě proto, abychom některá jeho

¹⁴¹ EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds : understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin : De Gruyter, 2010. s. 443.

¹⁴² ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. s. 218.

jednání lépe pochopili, se snažíme určité aspekty chování či vlastností připodobnit k jasněji srozumitelné fikční postavě.

4.3. „Ožívání“ fikčních postav

Tvůrci fikce se pochopitelně snaží o to, aby jejich postavy (jako hlavní nositelé děje) dokázaly diváka zaujmout a přitáhnout k danému fikčnímu světu. Tvorba postavy vyžaduje důsledné používání prostředků zvolených pro její popis. Hrdina nabývá na přesvědčivosti díky vyváženému vztahu mezi prostředky a cílem a vyhrocení postojů, které nacházíme v každodenním životě. Přiváděním postav k „životu“ se věnuje Eco, který o postavách říká: „...vypravěč si je vybral, spojil a vyhrotil, aby je zviditelnil a společně s ostatními, stejným způsobem zvolenými a spojenými, je přinutil reagovat.“¹⁴³ Věřohodnost postavy, podle mého názoru, spočívá právě v tom, že nám je blízká svou každodenností a zároveň nás dokáže překvapit svou individualitou. Musí být v něčem jiná, výrazná, aby zaujala a přitom divákovi připomínat prvky ze skutečného života, aby se s ní dokázal ztotožnit. Vráťm-li se k příkladu Frankieho Wildea, divákovi zpočátku filmu asi moc blízký nepřipadá, slavný dýdžej, který si užívá jednu párty za druhou a nic jiného než hudba a drogy ho nezajímá. Tvůrci využili povědomí diváků o celebritách a vyhrotili jejich vlastnosti a zájmy do podoby našeho hrdiny. Až když Frankie začíná mít potíže se sluchem, potýká se se strachem z budoucnosti, zoufalstvím a opuštěností, ukazuje se, že kromě pozlátka mají slavné a bohaté hvězdy i problémy, které se velice podobají těm našim. Hrdina Frankieho je tak divákovi hned mnohem bližší.

Postava nabývá své formy a stává se plnohodnotnou tím, že skrze její činy a postoje můžeme definovat její osobnost, způsob reagování na věci kolem a zacházení s nimi, zkrátka poznáváme její koncepci světa. Pomocí narativních akcí a konfliktů se projevují mentální postoje a city postavy. Hrdina však kromě svých individuálních rysů prezentuje diskurs své doby a také, aby působil plasticky a realisticky, by měl být co nejkompaktnější, tedy jak říká Eco: „...přesvědčivá postava, kterou čtenář cítí jako hluboce skutečnou, neprojevuje jen své pojetí světa, svůj vztah k věcem a svou osobnost, ale také svou neosobnost, absenci pojmů a způsob, jak věcem podléhat a

¹⁴³ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. s. 221.

nevzepřít se jim.“¹⁴⁴ Má-li nějaká postava působit jako skutečná osoba, měla by, podle mého názoru, mít své rozporuplné stránky a určitě by neměla být „dokonalá“.

4.3.1. *Typičnost postavy*

Jako známku toho, že postava byla vytvořena „dobře“, tedy že diváka zaujala a utkvěla mu v paměti, považuje Eco to, že se postava stává *typickou*¹⁴⁵. Jako příklad uvádí použití určitého literárního odkazu v aktuálním světě (např. když se o někom řekne, že je jako Superman, myšleno, že zvládne vše), ovšem upozorňuje, že toto použití odkazu: „...je platné a účinné, jen pokud při něm dojde k identifikaci s touž emocií či konceptuální dispozicí, kterou nám umělec skutečně hodlal sdělit.“¹⁴⁶ Jde tady o to, že se nám v paměti oživí zážitek z daného románu či filmu, evokuje určitou emocii a tu použijeme ke kvalifikaci vlastního prožitku. Přenášíme jej do praxe a tím pádem se stává součástí našeho postoje v aktuálním světě. Postava či scéna tak mnohem více nabude na reálnosti, stane se pro nás skutečnější a zapamatovatelnější. Ecovými slovy: „...zařadí se do naší osobní psychologické historie, ať už ji poté, co použití ‚literárního odkazu‘ nám objasnilo její povahu, přijmeme či odmítneme. Dále to už prostě bude jen naše historie a naše morální dobrodružství ve vší složitosti a jedinečnosti.“¹⁴⁷ Navíc si myslím, že pokud se naše situace něčím shoduje se situací postavy, tím, že na ni odkážeme, vystihneme záležitost mnohem trefněji a jasněji (samozřejmě za předpokladu, že ten, komu je odkaz určen, danou fikci zná).

Co je tedy pro Eca ta *typická* postava či situace? „Typičnost není objektivní údaj, ale vyplývá z jejího užívání čtenářem, a jejich vzájemného vztahu: je to poznání (nebo projekce), které čtenář v postavě realizuje.“¹⁴⁸ *Typičnost* postavy je dána vlastně pouze vztahem ke čtenáři, jeho postojem, jeho viděním určité situace a vztažením si jí na svou reálnou situaci. „...v nichž existuje přímý odkaz k člověku, k jeho světu a k jeho postojům.“¹⁴⁹ *Typická* je tedy každá postava nebo situace, která je natolik individuální a přesvědčivá, že nám utkví v paměti. Nezáleží na tom, zda je kladná či záporná, nemusí

¹⁴⁴ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. s. 215.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 204–214.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 204.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 204–205.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 211.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 213.

být ani nijak extra výjimečná, ale čtenář se s ní musí ztotožnit. Myslím si, že přesně o tohle se tvůrci fikce snaží, aby jejich hrdinové byli zapamatovatelní, originální, specifičtí, aby se projevovaly jejich osobní, individuální rysy, aby byli něčím zvláštní a dokázali diváka překvapit. I ve skutečném světě se člověk snaží být jedinečný a pokud se setká s jedinečnou fikční postavou, velice ochotně se s ní ztotožní. Některé postavy se stanou tak oblíbenými, že je tvůrci začnou využívat i v dalších zpracováních. Eco k tomu dodává: „Když začnou literární postavy migrovat z jednoho textu do druhého, získaly občanství v reálném světě a osvobodily se od příběhu, který je vytvořil.“¹⁵⁰ Takovéto postavy pak mají pro diváka ke skutečnosti zase o kousek blíže.

4.4. Empatie neboli soucítění s postavou

Teorie fikčních světů při zkoumání vztahu fikční postavy s příjemcem vychází do jisté míry z kognitivní psychologie. V následující kapitole bych chtěla popsat způsob vnímání hrdiny ze strany diváka a ztotožňování se s ním, přičemž budu vycházet z teoretických prací, v nichž se mísí sémiotický a kognitivně psychologický pohled na postavy fikčních světů.

Při identifikaci s fikčním hrdinou vnímatel, jak jsem již několikrát zmínila, vychází ze zkušeností s reálnými lidmi. Pokud ale projektuje do dané situace své vlastní pocity a prožitky, např. pokud má podobný zážitek jako hrdina, dotkne se ho příběh mnohem více. Prožil-li si v aktuálním světě konkrétní emoci, která je mu následně zobrazena pomocí fikční postavy, mnohem lépe jí porozumí a vcítí se do ní. A právě tím, že spojujeme fikční světy s naším aktuálním životem a představujeme si některé emoce pomocí našich vlastních zážitků, někdy ztrácíme povědomí o hranici mezi fikcí a skutečností.

Podle Richarda J. Gerriga, který vychází z kognitivní psychologie, vnímá divák postavu dvěma způsoby. Buď si hrdinu a jeho jednání přizpůsobí někomu nebo něčemu, co už zažil v aktuálním světě, anebo bere hrdinu jako jedinečné individuum a snaží se mu porozumět jen na základě jeho cílů a emocí. I v tomto případě ovšem divák využívá

¹⁵⁰ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 168.

svých zkušeností z reality, ne sice přímo ze skutečných zážitků, ale zkušeností emočních.¹⁵¹ U našeho příkladu – filmu *It's all gone Pete Tong* tedy nemusí mít divák zkušenosti s bohémským životem ani drogami, aby se do filmu a do hrdiny dokázal vcítit. Emoce, které v něm jsou vyvolány, si může připodobnit emocím ze skutečnosti, které vycházejí z jiných situací než u Frankieho. A přesto dokáže hrdinu velice dobře pochopit a soucítit s ním.

Problematikou soucítění se zabývá Alex Neill ve své práci *Empathy and (Film) Fiction*. Klade důraz na rozdíl mezi dvěma druhy emocí při identifikaci hrdinů – *sympatie* a *empatie* (*soucítění*). Tyto dva pojmy vycházejí z psychologie, ale Neill je definuje a následně aplikuje na fikční postavy. *Empatie* neboli *soucítit* s někým znamená, že sdílím stejné pocity jako on, zakouším stejné emoce. Neill uvádí jako příklad větu „bojím se s tebou“.¹⁵² *Sympatizovat* s někým naopak znamená, že nemusím sdílet stejné pocity jako on, jeho štěstí mě může iritovat, stejně jako mě může těšit. Neillova příkladná věta pro *sympatii* zní: „Bojím se o tebe.“¹⁵³ A naše identifikace s hrdinou vychází právě ze *sympatizování* či *soucítění* s ním.

Neill se dále vymezuje vůči Noëlu Carrollovi, který tvrdí, že náš emocionální status většinou není stejný jako hrdinův (např. v hororu se bojíme o něj, nebo cítíme lítost za něj, zatímco on necítí lítost, ale bolest), tudíž *soucítění* (*empatie*) podle Carrola nehraje příliš velkou roli v našem emocionálním zaujetí ve fikci. Neill naproti tomu říká, že *soucítění* hraje velice důležitou roli v našem ztotožňování se s fikčními hrdiny. Zdůrazňuje, že i ve skutečném životě dokážeme lépe porozumět lidem pomocí *empatie*, tedy pokud se na danou věc podíváme (nebo alespoň pokusíme podívat) z jejich úhlu pohledu.¹⁵⁴

Jak jsem již párkrát naznačovala, jedním z přínosů fikce je to, že nám zprostředkovává nové emocionální zkušenosti. Učíme se o našich emocích skrze reflexi fikčních situací a hrdinů, kteří v nás tyto emoce evokují. Mnohé zážitky z fikce nikdy nezažijeme na vlastní kůži v aktuálním světě, emoce jimi vytvořené (ačkoli je poznáme

¹⁵¹ EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds : understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin : De Gruyter, 2010. s. 357–376.

¹⁵² BORDWELL, David a Noël CARROLL. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. s. 175.

¹⁵³ Tamtéž, s. 176.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 177–179.

pouze zprostředkovaně) bychom tedy nebýt fikce nepocítili vůbec. A naopak – emoce, které známe ze skutečných zkušeností, pak převádíme do fikčního světa. Neill upozorňuje, že např. osamělost, kterou cítíme při sledování filmu, v nás vyvolává pocit, který známe z aktuálního světa. Necítíme osamělost za někoho, ale připomene nám to naši osamělost a to je způsobeno *empatií*.

Pro větší zdůraznění *empatie* v našem vztahu k hrdinovi Neill uvádí příklad z filmu *The Haunting*. Objevuje se tam strašidelná scéna, v níž jsou dvě ženy vyděšené, že se něco nebo někdo nachází za dveřmi jejich ložnice. My se sice bojíme také, ale o ně, ne o sebe, my jsme v bezpečí, *sympatizujeme* s nimi. Ovšem naše pocity jsou založeny na těch jejich, kdyby se ony nebály, ani my ne. A tím pádem začínáme scénu vnímat z jejich úhlu pohledu, vžijeme se do jejich pocitů, sami cítíme strach a *soucítíme* s nimi. *Empatie* zde tedy hraje důležitou roli. A i když víme, že tento film je pouze fikce, odezva, kterou v nás zanechal, nás i po skončení může znervózňovat. „...duch by mohl být i za dveřmi naší ložnice.“¹⁵⁵

Souhlasím s Neillem, film v nás zanechává i po skončení určité pocity a emoce, které my následně musíme konfrontovat se skutečností. Přestože si plně uvědomujeme, že se jedná o fikci, prožité emoce v nás zanechají své stopy. Např. po shlédnutí filmu s pavouky, má člověk tendence se ujišťovat, jestli se v jeho blízkosti nějaký ten brouk náhodou nenachází. Není na tom nic zvláštního, vzhledem k tomu, že při ponoření se do fikce přijímáme autorova pravidla a necháme se navádět k určité interpretaci a určitému emočnímu vnímání.

Podle Neilla je při *soucítění* s postavou velice důležitá diváková představivost. Vžívá se do situací, v nichž se hrdina nachází, představuje si jeho touhy a přání, představuje si, jak se hrdina cítí podle svých vlastních předpokladů a jak by se cítil on sám na hrdinově místě. Snaží se představit si situaci hrdiny z jeho (hrdinova) úhlu pohledu. Neill dává za příklad *soucit* muže s těhotnou ženou, kdy „cítí“ bolest společně s ní, představuje si její pocity tak silně, až to bolí i jeho.¹⁵⁶

¹⁵⁵ BORDWELL, David a Noël CARROLL. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. s. 180.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 185–187.

Empatie je tedy z velké části založena především na představivosti. Známe hrdinovy myšlenky, názory, přání, pochybnosti atd. a snažíme se jeho pohled na věc zahrnout do svých představ. Je proto důležité znát hrdinovu psychologickou stránku. Čím lépe, detailněji a komplexněji je hrdina vykreslen, tím lépe jsme schopni mu porozumět, pochopit jeho činy a pocity z jeho úhlu pohledu, vcítit se do něj. S Frankiem Wildem určitě *soucítit* dokáže i divák s menší představivostí. Hrdinův úhel pohledu je ve filmu nastíněn dost podrobně a divák navíc podobné pocity zoufalství či bezmoci určitě někdy zažil ve skutečném světě, tudíž nemá problém cítit tytéž emoce jako Frankie. Samozřejmě tyto fikcí vyvolané emoce nejsou tak silné, jako by je divák prožíval v aktuálním světě, jelikož ze světa fikčního může kdykoli vystoupit bez následků, ale přece jen si vzpomene na sílu vlastních emočních prožitků ze skutečnosti a díky tomu s hrdinou *soucíí*.

U některých postav schopnost *soucítit* ale divákovi chybí. Podle Neilla je to dáno nedostatkem představivosti, hrdina a jeho náhled na svět je tak moc odlišný od toho divákova, že ten nedokáže sdílet hrdinův úhel pohledu. Jako příklad Neill uvádí postavu Hannibala Lectera.¹⁵⁷ Záleží už tedy na konkrétním divákovi a jeho individuální představivosti, jak moc je schopen *soucítit* s hrdinou (i takovým, který je hodně odlišný).

Schopnost *soucížení* využíváme jak v literatuře, tak i ve filmu a ve skutečném světě. Šance na úspěch jsou ovšem rozdílné. V románu jsou pocity a názory postav popsány detailněji než ve filmu, je tedy většinou jednodušší vcítit se do hrdinových pocitů a pochopit je. V aktuálním světě pocity a myšlenky lidí (kromě toho, že jsou méně utříděné než u postav) neznáme tak dopodrobna, je tedy mnohem těžší se vžít do jejich situace a vidět věci z jejich úhlu pohledu. Přesto se o *empatii* snažíme, jen tak totiž pochopíme jejich chování a porozumíme i jim samotným. Neill tvrdí, že při vnímání hrdiny ve filmu je naše schopnost *empatie* blíže k reálné osobě než k literární postavě. S tím ale nesouhlasím. V románu i ve filmu narozdíl od skutečnosti jsme naváděni k určitému způsobu pochopení postavy. Její názory, přání a emoce, i když nejsou ve filmu vysloveny jako v literatuře, jsou vždy nějak naznačeny a my jsme

¹⁵⁷ BORDWELL, David a Noël CARROLL. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. s. 187.

postrkování k tomu, abychom byli schopni emočně se do postavy vžít. Ve skutečném světě nám nikdo s porozuměním člověku nepomáhá.

Uri Margolin se také zabývá vztahem diváka a fikčního hrdiny a stejně jako Neill vychází z kognitivní psychologie. Podobně jako on dává důraz na *empatie* s postavami, ale pokračuje dále a dělí vnímání fikce do pěti stádií. Prvním stádiem je hra na skutečnost. Tady navazuje na Ryanovou v teorii, že divák předstírá, že je součástí fikční hry a v daném okamžiku svět fikce bere jako svět skutečný. Předstírá, že hrdinové existují a on je v jejich světě s nimi. Ve druhém stádiu divák s hrdiny začíná *sympatizovat*, jsou v něm vyvolávány určité emoce. Ve stádiu třetím se divák do světa postav dokáže tak emotivně adaptovat, že chápe jejich postoje, vidí věci z jejich úhlu pohledu, vžívá se do jejich pocitů, zkrátka *soucíí* s nimi. Ve čtvrtém stádiu si fikční zážitky či emoce spojuje s nějakou svou konkrétní minulou zkušeností ze skutečnosti. A v pátém stádiu se projevuje dopad fikčního zážitku na jeho skutečný život, např. nový úhel pohledu na jistou věc v realitě, naděje díky příběhu, nově získané emoce, či alespoň informace, posunutí hodnot, krok ve změně cíle, lepší pochopení pocitů jiného člověka nebo situace, sebepoznání, apod.¹⁵⁸ Musím ale zdůraznit, že tento dopad je nepřímý. Otázkou vlivu fikčních postav na divákův skutečný svět se podrobněji budu zabývat v další kapitole.

Tady bych ještě chtěla zmínit článek *Objects of Empathy*¹⁵⁹ od Katji Mellmann, která se teorií *empatie* také zabývá, ovšem zdůrazňuje rozdíl mezi emocemi, které v nás vyvolá fikce a emocemi, které prožíváme ve skutečnosti. Může se to zdát jako samozřejmost, ale ráda bych ještě jednou upozornila, že i když se vžijeme do fikční postavy a *soucííme* s ní, pořád je zde odlišnost mezi tím, jak prožíváme naše zkušenosti a emoce ve skutečnosti a ve fikci. I když si ve fikci vypomáháme vzpomínkami na skutečnost a představujeme si své minulé prožitky, emoce ve filmu či románu budou vždy trochu jiné, poněvadž je vnímáme zprostředkovaně, uměle a hlavně nemusíme mít strach z následků.

¹⁵⁸ EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds : understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin : De Gruyter, 2010. s. 400–415.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 416–441.

4.5. Fikce jako návod na život

Působení a vliv fikce a jejích hrdinů z podstatné části záleží na autorovi či tvůrci. Ten modeluje a vede reakce, úsudky a emoční pochody diváka. Samozřejmě v přijímání a interpretaci fikce záleží také na samotném divákovi, jeho kulturním povědomí, zkušenostech, které jsou ovlivňovány psychologickými, biologickými, socio-kulturními aspekty, apod. A proto záleží vždy na konkrétním interpretovi, do jaké míry se nechá autorovými záměry zlákat a nakolik se mu podaří jeho pasti prohlédnout. Tvůrce se pochopitelně snaží o to, aby jeho fikční svět byl pro diváka co nejpřitažlivější, postavy co nejzajímavější a děj aby dokázal příjemce strhnout. Aby se zkrátka divák s fikcí ztotožnil a alespoň na chvíli ji uvěřil. A jeho snaha bývá mnohdy úspěšná. Divák se nechá zmást jeho triky a buď již od začátku věří, že film či jeho hrdina referuje ke skutečnosti, nebo se fikční hrou nechá unést natolik, že ačkoli ze začátku k danému světu přistupoval jako k fikci, postupně autorovi padá do pasti, anebo prostě jen chce uvěřit, že konkrétní hrdina má svůj protějšek ve skutečném světě a podařilo-li se jemu zvládnout jisté situace, divákovi se to v jeho světě povede také. Jak upozorňuje Eco, poselství autora, které vidává ve fikci, pak hledá i v realitě.¹⁶⁰

Hledání poselství samozřejmě k fikci patří, ale jednou z jejích hlavních funkcí je především funkce zábavná a relaxační (také informativní, propagační a umělecká, ale to, co v ní divák hledá především, je většinou zábava). Eco tvrdí, že komerční díla čteme a sledujeme pro pocit odpočinku a psychického uvolnění. Nechceme se příliš namáhat zpracováváním nových a nečekaných informací a právě proto oceňujeme schéma příběhů, které se opakuje, které už známe. Nazývá to „hled po redundanci“.¹⁶¹ Uvádí příklad s četbou detektivek: „... nejde totiž vůbec o objevení osoby, která zločin spáchala, ale o sledování určitých ‚typických‘ skutků ‚typických‘ postav, na nichž milujeme právě to, že se chovají pořád stejně.“¹⁶² Souhlasím s Ecem, je pravda, že divák si většinou oblíbí určitý typ či žánr fikce. A čím častěji se setkává s podobným schématem, čím více se některé fikční skutečnosti opakují, tím snadněji je pak může začít brát nejen jako pravidelnou součást fikčních světů, ale i skutečnosti.

¹⁶⁰ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 154.

¹⁶¹ ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. s. 271–276.

¹⁶² Tamtéž, s. 274.

Fikce pochopitelně do naší skutečnosti zasahuje a ovlivňuje ji, ale právě proto bychom měli mít na paměti, že fikce není odkazem ke skutečnosti. Pokud nebudeme rozlišovat hranice fikčního a aktuálního světa, filmy a romány snadno ovlivní naše očekávání od reality, naše ideály, naše chápání skutečných lidí. Ale na druhou stranu, uvědomíme-li si fikční status a způsob fungování fikčních světů, může to být přínosem pro náš náhled na aktuální svět. Fikce zobrazuje mnohotvárnost života v jedné dimenzi, setkáváme se v ní s posloupností, pořádkem, jednoduchostí, kauzalitou a to může být prospěšné i pro nalezení určitého pořádku ve skutečné situaci. Eco o fikci říká: „Dává nám možnost neomezeně využít naše schopnosti vnímat svět a rekonstruovat minulost. Fikce plní tutéž funkci jako hry. Hraním se děti učí žít, protože napodobují situace, do nichž se mohou dostat jako dospělí. A právě prostřednictvím fikce cvičíme my dospělí svoji schopnost uspořádat naši minulou a současnou zkušenost.“¹⁶³ A dále: „V žádném případě nepřestaneme číst fiktivní příběhy, protože právě v nich hledáme recept, který dává naší existenci smysl.“¹⁶⁴

Podle mého názoru, ten nejdůležitější „recept“, který ve fikci hledáme, je naděje. Situace a problémy, které postavy ve svých světech řeší, pak nevypadají tak beznadějně ani pro náš aktuální svět. Samozřejmě si nemůžeme myslet, že to, co platí pro ně a jejich zápletky, bude platit i pro nás, když se budeme jejich „návodem“ řídit, ale vyvolají v nás aspoň naději, že něco může dobře dopadnout i v našem světě. Ve filmu *It's all gone Pete Tong* se to hrdinovi Frankiemu rozhodně povedlo. Samozřejmě nepůsobí zrovna realisticky, že mu stačil jeden jediný okamžik k tomu, aby se vyléčil z dlouholeté drogové závislosti a vše se najednou v dobré obrátilo, ale i když by tohle nemohlo fungovat v aktuálním světě, přesto to v divákovi zanechá jistou naději, že i sebevětší problém může být vyřešen. Slovy Franka Kermodea: „Fikce jsou nástroji ke hledání odpovědí, nikoli odpověďmi samými.“¹⁶⁵

Přínosem fikce do našeho skutečného života je kromě naděje také možnost učení se. Pomocí fikce se učíme chápat reálné lidi a situace, i když nepřímou. Neill ukazuje, že snaha pochopit fikční postavy má pro nás i určitou praktickou hodnotu: „...dává nám praxi (v režimu zapojení se a reagování), která je často rozhodující při naší snaze

¹⁶³ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 175.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 185.

¹⁶⁵ KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno : Host, 2007. s. 177.

porozumět skutečným lidem.“¹⁶⁶ „...snažíme se jim lépe porozumět, abychom byli schopni pochopit, proč reagovali a chovali se určitým způsobem a předvídat, jak budou reagovat a chovat se příště.“¹⁶⁷ A tím, že nám fikce pomáhá chápat jiné lidi, pomáhá i našemu vlastnímu emočnímu vývoji a ovlivňuje náš celkový pohled na aktuální svět.

Není to ale tak, že by pouze fikční světy měly moc zasahovat do toho aktuálního. Mezi fikcí a skutečností existuje obousměrný vliv. Svět aktuální se ve fikčním příběhu odráží všemi možnými způsoby. Fikce zobrazuje ducha doby, společnosti a současných problémů (myšleno současných vzhledem ke vzniku dané fikce) a proto v nich interpret hledá možnost nějakého východiska.

Fikční příběhy sledujeme či čteme z mnoha různých důvodů. Může to být touha po odreagování se od skutečného světa nebo také touha po zábavě a akci, ve fikci se vše děje mnohem rychleji a vyhoceněji. Život fikčních postav působí oproti tomu našemu mnohem zajímavěji, obdivujeme u nich vlastnosti, které sami nemáme, nebo se naopak v postavě vidíme, či v ní vidíme někoho blízkého a chceme jej skrze postavu lépe pochopit. Nebo si skrze fikci kompenzujeme naši osamělost, při sledování se cítíme být součástí světa postav a představujeme si, že zase oni jsou součástí toho našeho. Anebo také, jak říká Eco: „... soudím, že romány čteme proto, že nám umožňují pohodlně procítit život ve světech, kde je pojem pravdy nepopíratelný, zatímco reálný svět nám připadá jako velice zrádné místo.“¹⁶⁸

Dr. Bjarne Holmes zabývající se sociální psychologií provedl výzkum týkající se vlivu romantických filmů na partnerský život diváků. Dvě stovky lidí shledlo vždy dva ze čtyřiceti vybraných romantických filmů a v anketě pak měli porovnávat své představy o partnerském životě s filmovým obrázkem. Výzkum ukázal, že nadpoloviční většina respondentů věří, že i ve skutečném životě existuje jeden „pravý“ partner, který dokáže všechna přání vyčíst z očí, a s nímž zažijí „tu pravou“ lásku se šťastným koncem.¹⁶⁹ Tito milovníci romantických filmů se nechali fikcí ovlivnit natolik, že stejná očekávání

¹⁶⁶ BORDWELL, David a Noël CARROLL. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. s. 189.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 192.

¹⁶⁸ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. s. 121.

¹⁶⁹ HOLMES, Bjarne M. *In search of my "one and only": Romance-oriented media and beliefs in romantic relationships destiny*. In: *Electronic Journal of Communication* 17(3), 2007.

ted' mají i od skutečnosti. A v tom může být právě to nebezpečí při přílišném ztotožnění se s fikcí.

Eco o fikčních postavách říká: „Když konečně pochopíme jejich osud, sami se začínáme obávat, zda i my občané aktuálního světa neprožíváme svůj úděl jen proto, že o našem světě uvažujeme stejným způsobem, jakým uvažují postavy fikce o tom svém. Fikce naznačuje, že náš pohled na aktuální svět může být stejně nedokonalý, jako pohled fikčních postav. A tímto způsobem se ty nejpodařenější fikční postavy stávají skvělými příklady ‚reálné‘ lidské situace.“¹⁷⁰ Ale i přesto, že hrdinové mohou být příklady skutečných situací a jejich vlastnosti a zkušenosti z aktuálního světa vycházejí, měli bychom mít stále na paměti, že to jsou pouze textové konstrukty a ani tu nejvšestrannější, nejkompexnější a nejdětailněji vykreslenou postavu nelze přirovnávat k reálné osobě. Eco sice uznává, že: „... postava v kontextu díla získává intelektuální fyziognomii, a to do té míry, že jsme ochotni považovat ji za živoucí formuli, ztělesněnou definici postojů, jaké nacházíme v každodenním životě, a na tom se právě zakládá naše možnost poznat se v ní, i když zdaleka není zrcadlovým portrétem nebo statistickou sumou našich reálných situací...“¹⁷¹ A i já věřím tomu, že nám postava v určité situaci pomáhá pochopit jednání člověka v aktuálním světě, ale emoce a okolní vlivy u skutečné osoby budou vždy natolik propletené a rozmanité, že ve fikčním světě nemohou být tak komplexně zachyceny. Je tedy nutné pohlížet na jednání fikčních hrdinů s určitým nadhledem, může nás to popohnat k uvažování určitým směrem, k novým pohledům na skutečné situace a osoby, ale určitě bychom se neměli nechat fikcí ovlivnit natolik, abychom podle ní uzpůsobili naše chování v dané situaci. Fikční postavy zkrátka vždy zůstanou fikčními a dostat se do aktuálního světa se jim může podařit pouze v myslí diváků či čtenářů, kteří si hranici mezi těmito dvěma světy neuvědomují.

¹⁷⁰ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. s. 84.

¹⁷¹ ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. s. 221–222.

5. Závěr

Teorie fikčních světů nabízí nový pohled a plodná řešení problematiky fikce na poli narativní sémantiky. Odděluje totiž svět aktuální (skutečný) od světů fikčních a narativ fikce posuzuje v rámci měřítek právě těchto fikčních světů, nikoli ve vztahu ke světu aktuálnímu, jako to činí mimetické teorie. Úkolem fikčního světa není napodobovat skutečnost, ale prezentovat vlastní příběhy, entity a zákonitosti, které jsou vytvořeny nějakým autorem a omezeny jeho textem. Kritéria pravdivostního hodnocení jsou posuzována v rámci daného fikčního světa, ne vzhledem ke světu aktuálnímu. Fikční světy totiž nereferují ke skutečnosti, ale pouze samy k sobě.

Cílem mé práce bylo ukázat, že diváci fikce (zaměřovala jsem se především na film) si často neuvědomují, že ačkoli fikční svět v mnohém vychází ze světa aktuálního, rozhodně si neklade za požadavek k němu odkazovat. Diváci však přesto často hodnotí film podle vztahu ke skutečnosti a věří, že některé filmem zobrazené jevy a entity, zvláště takové týkající se historie, vědeckých faktů či specifických osob, musí platit i v aktuálním světě. Ale pokud nevnímají fikční světy jako samostatné uzavřené konstrukty a směšují ve filmu fikci se skutečností, jsou potom zmateni i co se aktuálního světa týče. Jejich pohled na realitu je filmem ovlivněn do té míry, že jejich očekávání od skutečného světa pak mohou být zkreslená.

Jako konkrétní příklad jsem uvedla film *It's all gone Pete Tong*, kde právě došlo k tomu, že spousta diváků uvěřila ve skutečnou existenci fikčního protějšku hlavního hrdiny. Zabývám se tedy hlavně tím, jaký má uměle zkonstruovaný hrdina vliv na diváka a jak jej dokáže zmást při rozlišování fikce a skutečnosti ve filmu.

Abychom brali fikci opravdu jen jako fikci, kladu důraz na způsob interpretace. Velký vliv zde má tvůrce fikce, který modeluje a manipuluje naše úsudky, reakce a emoce při interpretaci daného světa. Svůj podíl na rekonstrukci světa má i divák, který se na jeho tvorbě vlastním porozuměním podílí a podle náznaků v textu (např. podle žánru) si dopředu vytváří jistá očekávání. Záleží jen na něm, zda se nechá autorem zmanipulovat natolik, aby, jako tomu bylo v případě filmu *It's all gone Pete Tong*, který se prezentoval pod nálepkou „podle skutečné události“, uvěřil, že fikční svět je

kombinací vymyšlených faktů a skutečnosti. Tvůrci fikce velice často její fikčnost maskují a je jen na divákovi uvědomit si, že funkce filmové fikce je hlavně zábava a relaxace, jejím úkolem není podávat historické či faktické informace o skutečnosti. V aktu interpretace pochopitelně dochází k vyplňování fikčních mezer pomocí znalostí, které máme z aktuálního světa, ovšem nejprve je vždy nutné upřednostnit znalosti z fikční encyklopedie, tedy o daném fikčním světě.

Divák se při rekonstrukci fikce snaží určitému světu nejen porozumět, ale také se do něj vžít a to pomocí tzv. fikční hry, kdy po dobu jejího trvání předstírá, že to, co se v příběhu děje, je skutečné a bezvýhradně věří všemu, co mu text explicitně či implicitně říká, ať už je to jakkoli nepravděpodobné. Tato hra končí spolu s koncem příběhu, ovšem stává se, že divák je do fikce natolik ponořen, nebo mu hrdinové připadají natolik „skuteční“, že některé prvky a jevy potom předpokládá i v aktuálním světě.

Fikční svět ovlivňuje pohled diváka na svět aktuální, může mu pomoci pochopit jednání skutečných osob i sebe sama, divák se může naučit zacházet s novými emocemi, uvědomit si určité hodnoty nebo získat nové informace. Díky fikci se může divák začít zajímat podrobněji o některá témata i ve skutečném světě a může si rozšířit obzory. Ovšem aby pro nás fikční světy byly přínosem a nepůsobily zmatek a nedorozumění v našem pojetí a hodnocení reality, je nutno nenechat se zviklat ani těmi nejrealističtější působícími příběhy a hrdiny a uvědomovat si hranici mezi světem fikčním a skutečným.

Použitá literatura

BÍLEK, Petr A. *James Bond a major Zeman : ideologizující vzorce vyprávění*. 1. vyd. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2007. 136 s. ISBN 978-80-87053-06-5.

BORDWELL, David a Noël CARROLL. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison : University of Wisconsin Press, 1996. 564 s. ISBN 0-299-14940-4.

BROWN, Dan. *Andělé a démoni*. 3. vyd. Praha : Argo, 2009. 463 s. ISBN 978-80-257-0128-7.

BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*. 1. vyd. Praha : Metafora, 2003. 511 s. ISBN 80-86518-62-0.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. 1. vyd. Praha : Academia, 2009. 261 s. ISBN 978-80-200-1718-5.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie*. 1. vyd. Brno : Host, 2009. 328 s. ISBN 978-80-7294-324-1.

CULLER, Jonathan. *Studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005. 106 s. ISBN 80-85778-46-7.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. 155 s. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 600-624.

DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha : Torst, 2008. 355 s. ISBN 978-80-7215-337-4.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 1. vyd. Praha : Academia, 2010. 290 s. ISBN 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2004. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.

ECO, Umberto. *O literatuře*. 1. vyd. Praha : Argo, 2004. 313 s. ISBN 80-7203-588-6.

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. 443 s. ISBN 80-204-0959-9.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. 417 s. ISBN 80-2050-472-9.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. 1. vyd. Olomouc : Votobia, 1997. 196 s. ISBN 80-7198-248-2.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 2. vyd. Praha : Argo, 2009. 440 s. ISBN 978-80-257-0157-7.

ECO, Umberto. *The open work*. Cambridge : Harvard University Press, 1989. 285 s. ISBN 0-674-63975-8.

ECO, Umberto. *The role of the reader : explorations in the semiotics of texts*. 1. vyd. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 273 s. ISBN 025320318X.

ECO, Umberto; ed. COLLINI, Stefan. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds : understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin : De Gruyter, 2010. 596 s. ISBN 9783110232417.

EHRMAN, Bart D. *Šifra mistra Leonarda: pravda a smyšlenky*. 1. vyd. Praha : Knižní klub, 2005. 213 s. ISBN 80-242-1488-1.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. ISBN 978-80-85778-61-8.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. 1. vyd. Brno : Host, 2005. 148 s. ISBN 80-7294-165-8.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. 1. vyd. Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. 96 s. ISBN 978-80-85778-56-4.

GENETTE, Gérard. *Metalepsa*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2005. 119 s. ISBN 80-7149-735-5.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 326 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany : H & H, 1993. 123 s. ISBN 80-85778-05-X.

JEDLIČKOVÁ, Alice; SLÁDEK, Ondřej. *Vyprávění v kontextu*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2008. 268 s. ISBN 978-80-85778-60-1.

JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2006. 107 s. ISBN 80-7331-056-2.

KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno : Host, 2007. 188 s. ISBN 978-80-7294-250-3.

- KOBLÍŽEK, Tomáš. *Fenomén fikce: příspěvek k fenomenologii literatury*. 1. vyd. Praha : Togga, 2010. 145 s. ISBN 978-80-87258-46-0.
- KOKEŠ, Radomír. *Teorie seriálové fikce*. Diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, 2011. Vedoucí práce Petr Szczepanik. 83 s.
- KRIPKE, Saul. *Pomenovanie a nevyhnutnosť*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2002. 196 s. ISBN 80-7149-456-9.
- METZ, Christian. *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1991. 305 s. ISBN 80-7004-064-5.
- MITTELBACH, Oliver. *Po stopách thrillerů Dana Browna*. 1. vyd. Praha : Metafora, 2006. 151 s. ISBN 80-7359-065-4.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. 1. vyd. Cambridge : Harvard University Press. 1986. 189 s.
- PAVEL, Thomas. *Přínos Lubomíra Doležela současné literární vědě*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 563-569.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. 2. vyd. Jinočany : H & H, 2008. 343 s. ISBN 978-80-7319-085-9.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. 1. vyd. Brno : Host, 2006. 296 s. ISBN 80-7294-180-1.
- RORTY, Richard. *Consequences of pragmatism*. 1. vyd. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982. 237 s. ISBN 0-8166-1064-9.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, č. 6, 1997. s. 570-599.

RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*. 1. vyd. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001. 399 s.

RYANOVÁ, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. 1. vyd. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 291 s. ISBN 0-253-35004-2.

STANZEL, Franz K. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. 1. vyd. Praha : Academia, 2011. 228 s. ISBN 978-80-200-1908-0.

VÁGNER, Ivan. *Svět postmoderních her*. 1. vyd. Jinočany : H & H, 1995. 147 s. ISBN 80-85787-75-X.

Internetové zdroje

HOLMES, Bjarne M. *In search of my "one and only": Romance-oriented media and beliefs in romantic relationships destiny*. In: *Electronic Journal of Communication* 17(3), 2007. <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc>

<http://www.csfd.cz/film/209030-its-all-gone-pete-tong/>

<http://www.frankiewilde.com/>

<http://www.itsallgonepetetong.com/#>

<http://www.techno.cz/rozhovor/19266/pete-tong-quotchtel-bych-delat-vic-filmovych-soundtracku-quot>