

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra estetiky

## **Diplomová práce**

Aneta Staniševská

### **Konstrukce postavy:**

Postava ve fikčních světech a světech příběhu

### **Character Construction:**

Character within Fictional Worlds and Storyworlds

Tímto velmi děkuji prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi CSc. za cenné podněty a připomínky.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18.8.2015

.....  
Aneta Staniševská

## Abstrakt

Předkládaná práce se prostřednictvím otázky možností a limitů čtenářových inferencí pokouší poukázat na rozdíly mezi postavami ve fikčních světech a postavami ve světech příběhu. Záměrem práce je dokázat, že svět příběhu chápaný jakožto mentální model se vzhledem k tématu postavy vyhýbá některým obtížím, které provázejí teorie fikčních světů. První kapitola nejprve dává nahlédnout do problematiky definování a teorií postavy a do jejího rámce situuje kognitivní přístupy vůči postavě. Jelikož bývají svět příběhu a fikční svět chápány jako koncepty velmi podobné, jsou ve druhé kapitole nejprve představeny dva protichůdné názory na čtenářovu aktivitu v rámci konstrukce fikčního světa, a sice teorie Lubomíra Doležela a Marie-Laure Ryanové. Skrze jejich vzájemné porovnání je pak vyzdvižen specifický status postavy vzhledem ke čtenářovým inferencím, který dále plní zásadní úlohu v teorii Umberta Eca, jejíž jádro je představeno v kapitole třetí. Provázanost rozumění příběhu s konstrukcí postavy je pak centrem zájmu čtvrté kapitoly, kde jsou kognitivní přístupy reprezentovány teoriemi Alana Palmera a Davida Hermana, a která představuje svět příběhu a postavu v něm jako modely otevřené a pružné.

## Klíčová slova

fikční postava, svět příběhu, fikční svět, mentální model, mezera, inference

## **Abstract**

The thesis being presented aims to stress the differences between characters in fictional worlds and characters in storyworlds by means of question of possibilities and limits of reader's inferences. The aims of this thesis is to prove that storyworld construed as a mental model manages to avoid some problems that relate to fictional worlds theories. First chapter provides an insight into the issue of definitions and theories of character and places cognitive approaches to character within it. Since a concept of fictional world and a concept of storyworld are often construed as very alike, in the second chapter, there are two opposed opinions concerning reader's activity during a construction of fictional world; that is theories of Lubomír Doležel and Marie-Laure Ryan. By means of their mutual comparison, the distinctive status of fictional character concerning reader's inferences is being emphasized that further bears a decisive role within theory of Umberto Eco of which a core is presented in chapter three. The link between story comprehension and construction of fictional character is a centre of interest of chapter four, where cognitive approaches are represented by theories by Alan Palmer and David Herman. This chapter presents storyworld and character within it as open and fluid flexible.

## **Key Words**

fictional character, storyworld, fictional world, mental model, gap, inference

# Obsah

Úvod.....	7
1 Teorie postavy.....	9
1.1 Směry uvažování o fikčních postavách.....	10
1.2 Kognitivní teorie postavy Ralfa Schneidera.....	13
1.2.1 Fikční postava jako mentální model.....	13
1.2.2 Otázky Schneiderovy teorie.....	16
1.3 Dva okruhy uvažování o fikčních postavách.....	19
2 Mezery ve fikčních světech.....	22
2.1 Fikční svět Lubomíra Doležela.....	23
2.1.1 Otázka recepce.....	24
2.1.2 Mezery v Doleželových světech.....	25
2.1.3 Problém mezery ve vztahu k fikčním postavám.....	27
2.2 Fikční univerza Marie-Laure Ryanové.....	29
2.2.1 Princip minimální odchylky.....	29
2.2.2 Fikční svět jako iluze.....	31
2.2.3 Roviny čtenářské participace.....	34
2.3 Shrnutí: Dvě podoby fikčního světa.....	34
3 Fikční světy jako návrhy koherencí.....	37
3.1 Přehodnocení principu minimální odchylky.....	37
3.1.1 Minimální odchylka a intertextualita.....	38
3.2 Teorie čtení Umberta Eca.....	39
3.2.1 Místa nedourčenosti, mezery a prázdná místa.....	40
3.2.2 Mezery a inference.....	42
3.2.3 Vlastnosti fikčních postav.....	43
3.2.4 Postava jako součást fabule.....	46
4 Postavy ve světech příběhu.....	48
4.1 Fikční myslí Alana Palmera.....	49
4.1.1 Temporální model postavy.....	50
4.1.2 Zapuštěný narativ.....	52
4.1.3 Postava jako osmyslený příběh.....	53
4.1.4 Hranice inferencí.....	54
4.1.5 Shrnutí a námitky.....	55
4.1.6 Provázanost postavy a světa příběhu.....	56
4.1.7 Problém fikce.....	58
4.2 Svět příběhu Davida Hermana.....	59
4.2.1 Postava jako participant.....	61
4.2.2 Participační role a postava.....	62
4.2.3 Svět příběhu jako prožívaný.....	63
4.3 Limity Palmerova a Hermanova přístupu.....	64
Závěr.....	68
Seznam použité literatury.....	70

# Úvod

Konstrukce literární, či obecněji, fikční postavy v rámci recepce textu je z hlediska zkoumání fikce a narativu fenoménem spíše okrajovým až opomíjeným. Především v průběhu posledních dvou dekad se však toto téma stává centrem zájmu nově vznikající „kognitivní naratologie,“ či obecněji, kognitivních přístupů vůči literatuře a dalším uměleckým (především pak narativním druhům). Ihned zkraje je ovšem třeba učinit dvě terminologická upřesnění. 1) V této práci bude pojem fikční postavy chápán obecně jako mentální konstrukt v recipientově mysli, který si dotyčný utváří v průběhu recepce narativu. Nutno však podotknout, že většina teorií, jimiž se tato práce zabývá, jsou teoriemi čtení či literatury. Některé momenty těchto teorií lze zobecnit vzhledem k ostatním médiím, jiné nikoli. Termín fikční postava však odkazuje jednak na širší otázku fikčnosti obecně a jednak zdůrazňuje roli čtenáře, který takové postavě v posledku dává tvar a z těchto důvodů jej chápou jako pojem příhodnější, než pojem literární postavy. 2) Vzhledem k vnitřní roztržitosti proudu uvažování, který je zde označován za kognitivní přístup, je třeba říci, že jej lze alespoň pracovním rozdělit na dvě základní větve. Na jedné straně stojí taková pojetí, která se pomocí konceptů kognitivních věd a psychologie pokoušejí osvětlit recepci fikčních textů a fikčních postav. Na druhé straně lze pak nalézt takové přístupy, které přeformulovávají samotné základy teorií narativu včetně teorie postavy z perspektivy kognitivních věd.<sup>1</sup> První z těchto přístupů bude v této práci reprezentován nástinem teorie Ralfa Schneidera, druhá větev pak teorií Alana Palmera a Davida Hermana. Pro linii této práce je stěžejní skutečnost, že oba posledně jmenovaní autoři pracují s pojmem *svět příběhu*, jehož je postava součástí. Jelikož si práce klade za cíl poukázat na specifika kognitivního pojetí postavy, zdá se proto příhodné, učinit tak na základě teorií fikčních světů s jejich *fikčními světy*, které lze chápat vůči světu příběhu jako analogické.

Ráda bych zde podotkla, že původně zamýšleným záměrem práce měl být především rozbor jednotlivých kognitivních teorií a jejich náhledu na fikční postavy. Stěžejním momentem se však ukázala zvláštní návaznost světů příběhu na fikční světy, která je jednak přímo proklamovaná kognitivními teoretiky samotnými a jednak obsažená v pojmu *svět*. Cílem práce je proto jednak prozkoumat status konstrukce postavy ze čtenářské perspektivy v jednotlivých fikčních světech a zároveň pak poukázat na specifika postav světů příběhu.

První, úvodní kapitola nahlédne do oblasti uvažování o postavách obecně a pokusí se alespoň rámcově nastínit pozici kognitivních přístupů. Jakožto příklad jednoho směru uvažování v rámci kognitivních teorií bude představena teorie Ralfa Schneidera, jejímž prostřednictvím bude blíže ukázán koncept mentálního modelu. Tato teorie, jak se ukáže, prezentuje problém postavy především jako otázku atribuce, respektive čtenářových inferencí ohledně vlastností a charakteru postavy na základě textem prezentovaných vodítek. A Jestliže má být postava ve světě příběhu srovnávána s postavou ve fikčním světě, pak se jako přímá cesta jeví postup skrze uvažování jednotlivých teoretiků o otázce inferencí a jejich protipólu – implikovanému významu a mezerám. Druhá kapitola proto

---

1 David Herman, „Narrative Theory and the Sciences of Mind,“ str. 422.

nastíní dva hlavní tábory vzhledem k otázce mezer ve fikčních světech a jejich případného doplňování, přičemž první z nich, reprezentovaný teorií Lubomíra Doležela, zastává názor, že mezery čtenář nedoplňuje, zatímco ten druhý, v područí Marie-Laure Ryanové, názor v zásadě opačný. Ve třetí kapitole pak bude představen náhled na otázku inferencí ve vztahu k fikční postavě Umberta Eca, který, jak doufám, poukáže na odlišný přístup vůči mezerám, a jehož některé závěry se ukáží jako styčné s teoriemi Alana Palmera a Davida Hermana tak, jak budou představeny v kapitole čtvrté. Především prostřednictvím teorie Davida Hermana se, jak doufám, v závěru práce ukáží oproti postavě jako fikční osobě obývající fikční svět ukáží specifika fikční postavy chápané jako mentální model, která svůj svět příběhu tvaruje,

# 1 Teorie postavy

Jestliže otevřu knihu a přečtu si větu „ale zatímco Dwayne žvatlal se svým labradorským retrievem o lásce, Trout huhlal k papouškovi záštipné poznámky o konci světa,“<sup>1</sup> nejspíše ji budu intuitivně chápat tak, že text pojednává o „někom,“ kdo se jmenuje Dwayne a také o někom jiném, kdo se jmenuje Trout. Mohu také vcelku snadno začít uvažovat nad tím, že Trout má papouška jako mazlíčka a že má k němu nebo k celému světu poněkud nestandardní vztah. Vlastní jméno se tudíž pro mě v tomto případě stalo indikátorem, že se na scéně objevuje postava. O fikčních postavách pak uvažujeme a hovoříme zcela běžně, přisuzujeme jim charakterové nebo fyzické vlastnosti, intelektuální přesvědčení a společenské postavení, čímž je uvádíme do vztahu s postavami dalšími – ať už „lidskými“ nebo „zvířecími,“ jako v případě Trouta a jeho papouška. Lze také jistě obecně říci, že některé příběhy nás zajímají přednostně právě díky postavám (příčemž na jiných zase oceňujeme spíše dramatickou zápletku). Na systematické teoretické uchopení postavy lze však (v poměru k jiným tématům spjatým s teorií vyprávění či umění) v estetických a naratologických úvahách narazit poměrně zřídka – a pokud ano, jedná se z velké části o práce z několika posledních let –, byť se všechny tyto disciplíny bez pojmu postavy jen těžko obejdou. Důvodů k tomu je, zdá se, celé množství. Na jednu stranu je zde zjevná tendence vývoje umění jako takového, neboť nelze popřít, že postava tradičního románu 19. století se bude od pozdější modernistické literatury značně lišit. Naratoložka Shlomith Rimmon-Kenanová dokonce v tomto smyslu hovoří o smrti postavy (samozřejmě s narážkou na známou Barthesovu „smrt autora“), která přichází společně s nástupem moderního románu.<sup>2</sup> Na druhé straně je pak opomíjení postavy dílem sémiotického, schematizujícího přístupu původně pocházejícího od ruských formalistů či z francouzského strukturalismu, ve kterém zbývá jen málo prostoru pro jakoukoli individualitu. Přímou v hájemství estetiky se pak zdá být postava příliš „obsahovým“ tématem na to, aby se ocitla v centru pozornosti. V neposlední řadě pak stojí za zvážení možnost, že marginalizace postavy není v teoretickém diskurzu pouhým opomenutím nebo metodologickou či heuristickou selekcí, ale i, dá se říci, programovým postojem. Nezájem teoretiků o postavu pak, jak se domnívám, v posledku pramení z tendence vyvažovat – či možná dokonce s jistou přezíravostí a obavami odmítat – populární nebo „folk“ chápání narativu a umění, ve kterém se naopak postava mnohdy stává centrem diskuze a samotného zážitku z fikce, v té nejbanálnější podobě vyhroceného až do podoby uctívání komiksových hrdinů nebo emotivně nabitých poznámek typu: „tomu nevěřím, X by tohle nikdy neudělal.“<sup>3</sup>

---

1 Kurt Vonnegut jr., *Snídaně šampiónů*, str. 24.

2 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 37.

3 Poměrně zajímavý příklad tohoto intuitivního chápání postavy nabízí mediální poprask kolem výroku J. K. Rowlingové ohledně jedné z postav její (tehdy již dokončené) ságy o Harrym Potterovi. V roce 2007 při autogramiádě prozradila na Albusa Brumbála jeho homosexuální orientaci a spustila tímto „coming outem“ velmi bouřlivé a nevěřivé reakce fanoušků (byť z většiny sympatizující). O oprávněnosti jejího kroku se na internetových diskuzích ještě dlouhou dobu vedly vzrušené dispute.

## 1.1 Směry uvažování o fikčních postavách

Inspirováni dělením Shlomith Rimmon-Kenanové si teoretické uvažování o fikční postavě můžeme prozatím zcela obecně rozdělit do dvou okruhů, respektive rovin zkoumání v podobě dvou škál: 1) podstata postavy, kterou lze formulovat jako otázku, zda jsou postavy spíše lidmi, nebo spíše znaky a 2) funkce postavy, kdy se ptáme, zda v rámci narativu události určují postavu, nebo naopak.<sup>4</sup> Jen málo teoretických návrhů popisu fikční postavy se samozřejmě bude nacházet skutečně na krajních pólech těchto škál, avšak první z nich lze alespoň ilustrovat pomocí termínů Marvinův Mudricka jako „realistické“ a „puristické“ stanovisko. Zatímco pro „puristy“ nemá pojem postavy s přísným smyslu význam, neboť se postava rozplývá v textu a existuje pouze jako průsečík „adjektiv“,“ chápou „realisté“ postavu jako, dá se říci, samostatně existující entitu, přinejmenším v tom smyslu, že o ní lze hovořit nezávisle na textu, ze kterého vzešla, nebo že může „cestovat“ z jednoho textu do druhého.<sup>5</sup> V rámci druhé škály bychom mohli obdobným způsobem jeden pól vymezit jako „deterministický“,“ neboť bude zdůrazňovat faktor zápletky a zřetězení událostí a postava bude z tohoto pohledu spíše determinována příběhem, než naopak. Pól opačný pak jako „psychologizující“ náhled na fikční postavu, v jehož rámci bude na druhé straně zdůrazňována vnitřní logiku postav, motivace, charakter či osobnostní rysy jakožto základ chodu děje. Za modelové zastánce puristického stanoviska lze jistě bez velkých deformací považovat francouzské strukturalisty či sémiotický přístup, zatímco realistickému pólu by odpovídalo ono výše naznačené intuitivní chápání postavy. Z hájemství vědecké reflexe jsou pak jako realistické uváděny analýzy postav velkých literátů z minulého či spíše předminulého století, nejčastěji asi analýzy Shakespeareových postav A. C. Bradleyho.<sup>6</sup> Dle mého názoru je však záhodno zmínit i mnohem aktuálnější příklad, neboť, jak bude ukázáno níže, za poměrně vyhraněné realisty lze označit také některé teoretiky fikčních světů, byť, nutno podotknout, v tomto kontextu nijak často uváděni nebývají.<sup>7</sup> Ať tak, či onak, obecně vzato si nelze nevšimnout, že ať už chápeme fikční postavu jako textový průsečík, nebo v pojmech lidské bytosti, jako determinovanou příběhem, nebo jako autonomní osobu, ani z jedné strany nečiníme natolik komplexní problematice zadost a ačkoli je jistá selekce vždy průvodním jevem jakéhokoli zacílení, nelze než přiznat, že zde necháváme v obou případech nepovšimnuto něco velmi důležitého. Budeme-li „puristy“,“ těžko budeme schopni vysvětlit, proč by na nás měly fikční postavy mít takový vliv, jaký bezesporu mají a jak je možné, že o nich hovoříme ve stejných termínech, jako o lidech z našeho okolí. Na druhou stranu, budeme-li naopak „realisty“,“ nepodaří se nám zřejmě nikdy teoreticky podchytit rozdíl mezi literární postavou a vlastním sousedem, který jistě velmi silně cítíme.

Poněkud jiný způsob rozčlenění možných uvažování na téma fikčních postav

4 Volně podle Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 39-44. Taková dělení jsou poměrně častá, obdobně se nachází například i v Henriette Heidbrink, „Fictional Characters in Literary and Media Studies“, str. 72.

5 Převzato z: Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 39.

6 Např. Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 40.

7 Jednou z výjimek je například Tomáš Koblížek, který provádí detailní kritiku Doleželovy koncepce založenou právě na nepřiznaně mimetickém (ve zde naznačených pojmech realistickém) charakteru Doleželových fikčních světů. Viz Tomáš Koblížek, *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*.

předkládá Uri Margolin, tentokrát v podobě jisté hierarchie. Spolu s ním můžeme odlišit zkoumání postavy jako 1) jazykového fenoménu, ve smyslu gramatické osoby, 2) jako umělého konstruktu, kdy naše pozornost směřuje na textové prostředky a strategie, kterými se dosahuje jisté iluze reprezentace, 3) jako tematického či ideového prvku, v němž postavy zosobňují funkční a postojové klastry 4) jako mimetického fenoménu, ve kterém se postavy stávají „lidmi.“<sup>8</sup> Margolin přitom tvrdí, že všechny tyto čtyři momenty literární postavy mají své místo v komplexním teoretickém uchopení postav a, dodejme, i (v různých hierarchizacích a s různými důrazy) v samotném aktu čtení, jak jej jakožto čtenáři běžně zakoušíme. Tak je patrné, že se zde už nejedná pouze o noetická hlediska teoretického výzkumu, ale i o hlediska čtenářská, která s sebou vynášejí na světlo problém procesu čtení. Ke dvěma základním škálám, které jsem nastínila výše, lze spolu s naratoložkou Henriette Heidbrinkovou přidat ještě 3) osu, kterou bychom mohli označit jako rovinu recepcce a která s sebou přináší otázku, jaký je poměr mezi rekonstrukcí a konstrukcí postavy, tj. do jaké míry je čtenář veden textem a do jaké je aktivním spoluvůrcem.<sup>9</sup>

Právě takový postoj je vlastní většině kognitivních teoretiků, jejichž náhledům bude věnována velká část této práce. Jestliže se v tomto smyslu o fikční postavě uvažuje jako o *kvazi-autonomním* fenoménu,<sup>10</sup> který existuje jakožto průnik textových vodítek a imaginace čtenáře, dochází zde zřetelně k přesunu od pátrání po ontologické povaze fikční postavy směrem k otázkám, jak a na základě čeho si čtenář model postavy vytváří. Ať už bude tedy poměr rekonstrukce a konstrukce jakýkoli, nese s sebou zákonitě i otázku po textových vodítkách, která jsou koneckonců materiálem, z něhož postavu v aktu čtení modelujeme, neboť „postava je konstruktem, který si sestavuje čtenář z různých údajů roztroušených v textu.“<sup>11</sup> Jestliže ale říkáme, že postava je něčím, co vzniká v prostoru průniku informací z textu a aktivity čtenáře, pak ve chvíli, kdy čtu větu „Trout huhlal k papouškovi záštiplné poznámky o konci světa,“ a když konstruuji fikční postavu jménem Trout, přičemž si říkám, že bude tato postava možná trochu zvláštní, je zcela legitimní ptát se, na základě čeho tak usuzuji. Velmi obecně pak lze odpovědět s nápomocí již tradičního popisu, kde bývají za základní typy charakterizace, tedy vodítek ke konstruování postavy, často označovány přímá a nepřímá charakterizace, neboli přímá definice a nepřímá prezentace.<sup>12</sup> První jmenovaná je prostým předestřením popisu (či přímo adjektiva) konkrétní vlastnosti, zatímco ta druhá, jistě mnohem zajímavější, si vyžaduje poměrně rozsáhlou a komplexní aktivitu ze strany čtenáře, neboť spočívá ve vyvozování závěrů a povahových rysů na základě jiných aspektů příběhu či textu – událostí, činů apod.

Ani s přímou charakterizací to však není tak jednoduché, jak by se mohlo původně zdát, protože charakterizace je vždy charakterizací někoho někým jiným, ať už jsou původcem výroků postavy, nebo vypravěč a tyto výroky jsou samozřejmě umístěny v kontextu, který spoluurčuje jejich význam. Komplikovanost rekonstrukce postavy i

8 Margolin zde čerpá ze tří bodového návrhu funkcí postavy Jamese Phelana a dále jej rozpracovává a zobecňuje. Uri Margolin, „Co, kdy a jak: K otázce postavy v literárním vyprávění,“ str. 136.

9 Srov. Henriette Heidbrink, „Fictional Characters in Literary and Media Studies,“ str. 72.

10 Tamtéž, str. 67.

11 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 44.

12 Tamtéž, str. 66.

událostí z textu poměrně trefně ilustruje Seymour Chatman (dovolím si zde poněkud delší citaci): „Například sekvence „Petr onemocněl. Neměl žádné příbuzné ani přátele. Zemřel“ může snadno implikovat, že jeho nemoc nebyla léčena a pak zemřel, protože neměl žádné přátele ani příbuzné. Zatímco sekvence „Petr neměl žádné přátele ani příbuzné. Onemocněl. Zemřel“ se dá chápat tak, že onemocněl, protože nebyl nikdo, komu by na něm záleželo. A „Petr onemocněl, Zemřel. Neměl žádné přátele ani příbuzné“ může naznačovat, že po něm nikdo netruchlil.“<sup>13</sup>

Je tedy vcelku zřejmé, že ať už by byla analýza různých druhů a typů textové charakterizace jakkoli detailní a propracovaná, může principiálně obsáhnout jen jednu stranu mince, zatímco problém čtenářovy aktivity zůstává z této perspektivy takřka nedotčen. Jednoduše řečeno, těžko vysvětlit to, jak vůbec můžeme na základě informace, že Trout hovoří se svým papouškem o konci světa vyvodit (poměrně intuitivní) závěr, že bude Trout možná podivín. A je to právě otázka mechanismů inference, která stojí v centru zájmu velké části současného uvažování o fikčních postavách. Značnou měrou pak v rámci tzv. kognitivní naratologie, nebo obecněji kognitivního přístupu vůči literatuře a umění vůbec. Z této perspektivy jsou pak postavy „reprezentacemi imaginárních bytostí v mysli publika [čtenářů, diváků apod.],“<sup>14</sup> jsou to mentální modely, které si konstruujeme na základě procesu čtení. A právě koncept mentálního modelu původem z kognitivní psychologie či vědy je klíčovým nástrojem, který, jak se pokusím v průběhu práce ukázat, může napomoci k lepšímu uchopení a pochopení fikčních postav.

Není náhodou, že právě vstup kognitivních věd do oblasti umění a narativu s sebou přináší, řekněme, pragmatický obrat a spouští boom textů a dílčích studií o problému fikčních postav. Je však třeba si povšimnout, že aplikace pojmů kognitivní psychologie na fenomén fikční postavy je dvousměrným aktem. Na jednu stranu je takový postup v jádru jistě oprávněný, neboť jsme lidé, a kognitivní psychologie či kognitivní vědy obecněji se primárně zabývají lidským vnímáním a uvažováním. Na stranu druhou je však obdobná struktura mysli, kognitivních mechanismů a emočních reakcí přisuzována i samotné fikční postavě – Jens Eder a další v tomto smyslu zmiňují tři obecné struktury postavy: tělesnost, psyché a sociabilitu.<sup>15</sup> Už na základě kratičkého, výše citovaného, úryvku uvažuji o Troutovi jako o podivínovi z toho důvodu, že na něj aplikuji vzorce chování pocházející z mých každodenních sociálních interakcí a díky tomu snadno docházím k závěru, že jeho chování z nich nějak vybočuje.

Říkat, že fikční postava něco dělá, nějak se chová, je taková a taková a že ji jako takovou poznáváme, jistě není v běžném diskurzu nijak kontroverzní. Jak se však pokusím ukázat níže, mohou z neproblematického přijetí takového postoje plynout poměrně nepříjemné závěry. Již nyní díky výše naznačené typologii přístupů vůči fikční postavě lze poukázat na skutečnost, že ačkoli tzv. kognitivní teorie postavy rezignují na explicitní stanovení ontologického statusu fikční postavy, budou mít (přinejmenším některé z nich) tendenci jazýček vah snad až nebezpečně vychylovat na stranu naivního „realistického“ a psychologizujícího hlediska. Na druhou stranu si však lze fikční postavu bez rámce

13 Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 135.

14 Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, „Characters in Fictional Worlds,“ str. 4.

15 Tamtéž, str. 13.

„lidskosti“ jen těžko představit. Koneckonců, jak podotýká výše zmíněný Margolin, bez alespoň minimální míry mimetického aspektu nelze o jiných aspektech postavy vůbec uvažovat, neboť předpokladem je zde přinejmenším identifikace nějakého „jedince“ s predikáty obsaženými v textu.<sup>16</sup> Spolu s Umbertoem Ecem však můžeme říci, že „zajímavou otázkou není, zda fiktivní postavy existují stejným způsobem, jakým existují reálné osoby: v takovém případě zní odpověď „ne.“<sup>17</sup> Jestliže však přijmeme přístup kognitivních teorií, že poznávání skutečné osoby a fikční postavy probíhá na obdobných základech s využitím obdobných mentálních mechanismů a znalostí, pak otázka, která dle mého názoru zajímavá je, zní, jak určit, co je pro čtenářovo nakládání s fikcí a fikčními postavami specifické a proč. A zda je tedy možné se k onomu realistickému stanovisku přiklonit a přitom učinit fikčním postavám zadost.

Pokud tedy přistoupíme na to, že fikční postavy jsou kvazi-autonomními entitami, které proto, aby nás vůbec zajímaly a jímaly, jsou strukturovány po vzoru lidských bytostí, musíme mít spolu se Seymourem Chatmanem na paměti, že „pokud aplikujeme na postavy zákony psychologie osobnosti, musíme tak činit uvědoměle a nejen proto, že nás nenapadla žádná jiná možnost.“<sup>18</sup> Řečeno se slavným pojmenováním E. M. Forstera, je literární postava jakýmsi Homo Fictus,<sup>19</sup> který se sice od Homo Sapiens odlišuje, stejně jako on je však členem rodu Homo.

## 1.2 Kognitivní teorie postavy Ralfa Schneidera

Ve snaze nastínit, co je vlastně myšleno kognitivními přístupy k problému fikční postavy, si na úvod vypůjčím základ teorie literárního vědce Ralfa Schneidera, který reprezentuje první z proudů kognitivních přístupů, jak byl představen v úvodu práce.<sup>20</sup> Schneider si klade za cíl popsat mechanismy konstrukce fikční postavy v průběhu čtení textu, přičemž postava, konstrukt v mysli čtenáře, je zde chápána jako mentální model.

### 1.2.1 Fikční postava jako mentální model

Teorie mentálních modelů je obecně vzato v rámci současných kognitivních věd silnou větví uvažování o lidském uvažování a tvrdí, že „lidé konstruují jakousi holistickou mentální reprezentaci své zkušenosti se světem a že při úkolech jako je řešení problémů jsou tyto reprezentace vodítky pro operace mentálního aparátu.“<sup>21</sup> Nutno podotknout, že teorie mentálních modelů vznikala v první řadě jako snaha nalézt uspokojivé vysvětlení mechanismů a vnitřní „logiky“ lidského uvažování, které klasická formální logika

16 Uri Margolin, „Co, kdy a jak: K otázce postavy v literárním vyprávění,“ str. 140.

17 Umberto Eco, *Kant a ptakopysk*, str. 312.

18 Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 113.

19 E. M. Forster, *Aspekty románu*, str. 62.

20 Ačkoli nemusí Schneiderovo jméno znít nijak proslule (byť nelze tvrdit, že by kognitivními teoretiky nebyl citován), mám pro volbu tohoto autora dobrý důvod. Především si jej vybírám proto, že se ve svých úvahách zaměřuje výhradně na otázku konstrukce fikční postavy a jeho teorie tak představuje kompaktní návrh o němž by se dalo říci, že je určitou destilací z této větve kognitivních přístupů vůči recepci postavy a může tedy posloužit za její dobrý příklad. V druhé části práce se naopak budu věnovat dvěma proponentům větve druhé.

21 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 609.

poskytnout neuměla, neboť lidé se dopouštějí chyb, zkreslení, emočního zabarvení úsudků atd.<sup>22</sup> Utváření mentálního modelu nemá s chladnou logikou mnoho společného – mentální model postavy je tvořen shlukem informací, asociací, předsudků, předpokladů, emocí a mnohého dalšího, pročež Schneider podotýká, že je model postavy multi-modální (*multi-modal*) v tom smyslu, že obsahuje jak „vizuálně konkrétní, tak abstraktní informace,“ tedy jak představu o vzhledu postavy, tak o jejím charakteru, způsobu uvažování, společenském statusu apod.<sup>23</sup>

Mentální model je tedy mechanismem, který strukturuje informace, jichž se čtenáři dostává a řídí a třídí inference, které na jejich základě čtenář podniká. Na jedné straně se tak mentální model konstruuje prostřednictvím informací, které čtenáři poskytuje text, na straně druhé je však plodem „předpřipravených“ znalostí, které si čtenář do procesu čtení přináší s sebou. Schneider říká, že „co se čtenáře týče, prakticky vše co ... ví o světě, lze při recepci využít“<sup>24</sup> a to, dodejme, platí stejně tak pro jeho literární kompetenci.<sup>25</sup> Jeho znalosti pak vstupují do recepce textu a podílejí se na konstrukci postavy především v podobě schémat a kategorií, jako „organizované klastry informací uložené v paměti,“<sup>26</sup> které fungují jako rámce či interpretační pozadí. „Schémata nám umožňují utvářet interpretace, které obsahují více, než jen informace, jež získáváme ze samotného textu.“<sup>27</sup> Jestliže je mentální model reprezentací aktuálního stavu věcí (či aktuálně čteného), je schéma neboli rámec či scénář jakousi kostrou, tedy reprezentací stereotypické situace. Už klasickým příkladem se stalo schéma v podobě scénáře „jídlo v restauraci.“ Jestliže se text zmíní o tom, že postava vejde do restaurace, umožňuje nám toto schéma automaticky očekávat – nebo spíše nebýt překvapeni –, že součástí takové situace budou určité osoby (běžně v rolích či kategoriích zákazníka a obsluhy), které budou vykonávat jisté činnosti (jako jedení) a na základě toho všeho nám umožňuje usuzovat, jaké události mohou následovat atd.<sup>28</sup> Schneider podotýká, že konstituujícím principem kategorie je podobnost, zatímco v případě schématu je to styčnost či kookurence.<sup>29</sup> Avšak pokud je lze rozdělit teoreticky, jsou na sobě kategorie a schéma fakticky závislé, neboť kategorii je možné v posledku určit jen na základě kontextu, jež tvoří schéma a na druhou stranu je schéma z velké části tvořeno rolemi, tedy kategoriemi. Co se pak týče vztahu mezi

---

22 Philippe Johnson-Laird, „Mental Models in Cognitive Science,“ str. 74-79.

23 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 611.

24 Tamtéž, str. 611.

25 Tamtéž, str. 612.

26 Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 31-32.

27 Jonathan Culpeper, Dan McIntyre, „Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse,“ str. 179. Poměrně zajímavý je způsob, jímž byla platnost hypotézy scénářů testována. Probandi četli text, který vyprávěl o několika individuích při nějaké běžné situaci (pro kterou tedy, jak bylo předpokládáno, obecně existuje scénář) a poté byli tázáni, zda se jednotlivé větné sekvence v onom textu vyskytovaly, či ne. Jelikož scénář funguje jako referenční rámec pro inference, měl významný podíl probandů tendenci tvrdit, že se „nové“ sekvence v textu vyskytovaly (ačkoli tomu tak nebylo), pokud byly s daným scénářem v souladu (převzato z Richard Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 32.). Tím, že scénář „automaticky“ generoval inference, zastínil tím do jisté míry samotnou strukturu textu. Na druhou stranu je třeba jisté opatrnosti, chceme-li takový závěr hladce aplikovat na text v pravém smyslu literární, jehož konkrétní výběr slov i větných sekvencí na sebe bude zákonitě přitahovat mnohem větší pozornost než prostý text v rámci experimentu.

28 Například v Richard J. Gerrig, David W. Allbritton, „The Construction of Literary Character.“

29 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 611.

schématem/kategorií a modelem, lze jej obecně společně s psychology Rolfem Zwaanem a Gabrielem Radvanským chápat jako vztah mezi typem a tokenem.<sup>30</sup> Ačkoli je možné říci, že se model a schéma těší vzájemné reciprocitě, lze schéma v posledku chápat jako destilát z opakujících se situačních mentálních modelů, které se „osvědčily“ a jako takové je schéma samo pružné a přístupné úpravám jen ve velmi omezené míře a je, jak jeho pojmenování napovídá, značně schematické či zjednodušené.

Schémata však nepokrývají pouze stereotypické situace nebo chování. V jejich područí je i pro konstrukci postavy na jednu stranu fundamentálnější, na stranu druhou komplexnější inferenční mechanismus – a to atribuce jakožto přisuzování vlastností postavám právě na základě jejich „chování.“ Schneider hovoří o „implicitních teoriích osobnosti“ nazývaných také *folk-psychology*, či laická psychologie.<sup>31</sup> V jádru se jedná o kombinaci jakýchsi intuitivních, stereotypních a „odkoukaných“ pravidel osmyslování cizích i vlastních činů či projevů a tudíž charakterizace. V samotném základě chápání fikční postavy jako mentálního modelu tedy spočívá představa, že se čtenářův emocionální či hodnotící postoj vůči dotyčné postavě stává integrální součástí tohoto modelu a má, řekněme, stejné, nebo spíše větší slovo, než jeho jiné, „prokazatelnější“ či snáze odůvodnitelné aspekty.

V každém případě představuje Schneider proces konstrukce postavy jako interakci mezi informacemi, které poskytuje text a čtenářovým mentálním aparátem. Tato souhra se pak projevuje ve dvou základních modech či směrech – shora dolů (*top-down*) a zdola nahoru (*bottom up*). Zcela zásadní je zde, řekněme, princip ekonomie, který říká, že se čtenář bude nejprve a pokud to bude možné, snažit konstrukci postavy podřadit pod již známou kategorii.<sup>32</sup> Kategorie (od kategorií jako „neúspěšný pisálek“ po velmi specifické žánrové typy, jakým je „mstítel bezpráví“) poskytne konkrétnímu modelu „množství předem určených vlastností, z nichž mohou být generována očekávání, hypotézy a inference stejně jako vysvětlení chování dotyčné postavy.“<sup>33</sup> Jen v případě, že to, co je mu o postavě sdělováno na kostru konkrétní kategorie „nepasuje“ a postup shora dolů se neosvědčí, je čtenář nucen svou kategorií upravovat, respektive, jak říká Schneider, „individualizovat“ ji: „jakmile čtenář není schopen (nebo ochoten) kategorizovat, mentální model postavy se stává méně určeným a ponechává více prostoru pro vstup dalších informací různého druhu.“<sup>34</sup> A to, že čtenář přikročí k individualizaci, je, jak sám dodává, spíše normou než výjimkou.<sup>35</sup> Takové konstruování postav však zůstává dle Schneidera stále ještě procesem, jež postupuje shora dolů – byť mohou být dílčí aspekty takto utvářeného mentálního modelu postavy individualizovány a tím původní kategorii různými způsoby obměňovat. Čtenář však může, jak se zdá, kategorie zcela opustit, neboť druhým směrem, kterým může čtenářova recepce a konstrukce postavy probíhat je již zmíněný

---

30 Rolf A. Zwaan, Gabriel A. Radvansky, „Situation Models in Language Comprehension and Memory,“ str. 162. To, že zde k podpoře argumentu ohledně mentálního modelu citují studii, v jejímž názvu se objevuje pojem „situační model“ je třeba vysvětlit, o což se pokusím níže.

31 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 612.

32 Tamtéž, str. 617.

33 Tamtéž, str. 619.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž, str. 624.

postup zdola nahoru, jestliže jej textové strategie podnítl.<sup>36</sup> „Personalizace,“ jak Schneider tento způsob utváření modelu postavy nazývá, čili postup zdola nahoru „vyžaduje vědomé a pozorné pozorování detailů stejně jako postupnou integraci informací a předpokládá větší míru tolerance vůči kontradiktorním informacím.“<sup>37</sup> a vyžaduje tedy i jistou čtenářovu ochotu upustit od jednoduchého aplikování předem daných modelů, která se pojí s jeho zájmem o to, co se před jeho očima (v jeho mysli) formuje v model postavy.

### 1.2.2 Otázky Schneiderovy teorie

Ačkoli jsem ze Schneiderovy teorie nastínila její pouhou kostru, přesto je, domnívám se, možné v ní postřehnout několik nedostatků a nejasností, které by mohly vést k zavádějícím závěrům. Není bez zajímavosti, že se Schneiderův návrh spíše než teorii čtenářské recepce podobá typologii fikčních postav, která má velmi blízko ke slavnému dělení E. M. Forstera na postavy ploché a plastické. Velmi stručně řečeno je plochá postava ta, již je možno vyjádřit jednou větou<sup>38</sup> a kterou je tedy možné podřadit pod hlavičku určité kategorie, zatímco u plastických postav to možné není, neboť ty jsou vždy schopny nás překvapit<sup>39</sup> a my jsme nuceni kategorii opustit. Co se týče samotné představy, že čtenář k porozumění textu a konstruování modelu postavy využívá předpřipravených rámců, nabízí se otázka, zda Schneiderův přístup překračuje známý strukturalistický koncept *kódu*, jako perspektivy citací, která s sebou nese „záblesky onoho „něčeho,“ které bylo již přečteno, viděno, učiněno, prožito: kód je stopa tohoto již.“<sup>40</sup> V dalších částech této práce uvidíme, že dva ústřední koncepty – princip minimální odchylky Marie-Laure Ryanové a encyklopedie Umberta Eca – budou z různých úhlů pohledu tematizovat obdobné mechanismy. V první řadě tak otázkou zůstává, zda nám teorie Ralfa Schneidera říká něco skutečně nového. Tuto otázku lze rozšířit na celek kognitivních přístupů a ptát se, zda je využití koncepce mentálního modelu a dalších koncepcí příbuzných plodné natolik, aby odůvodnilo svůj vstup na pole uvažování o postavě. Tuto kritiku zde vznáším zcela záměrně, neboť jedním z cílů této práce – a dá se říci, tím hlavním – bude ukázat, že některé kognitivní přístupy skutečně otevírají uvažování o fikční postavě nové možnosti.

I pokud bychom však usoudili, že je Schneiderova teorie z tohoto hlediska přínosná, přesto ji provází zásadní nesnáze. Nelze si totiž nevšimnout jakési izolace, do které Ralf Schneider postavu umisťuje. Ačkoli s ním lze poměrně snadno souhlasit, když říká, že „čtenáři románů soustředí svou pozornost *především* na psychologické rysy, emoce a záměry postav,“<sup>41</sup> nemyslím si, že by toto tvrzení ospravedlňovalo teoretický přístup, který nebere v potaz vztah mentálního modelu postavy a mentálního modelu celku „světa“ či příběhu, do kterého postava náleží. Autor sice okrajově podotýká, že „modely postav lze chápat jako sub-modely celkového modelu světa textu,“ bohužel však tato lakonická poznámka zůstává nerozvinuta a zdá se, že se z jeho pohledu jedná zcela obecně o vztah

36 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 625.

37 Tamtéž, str. 617.

38 E. M. Forster, *Aspekty románu*, str. 71.

39 Tamtéž, str. 76.

40 Roland Barthes, *S/Z*, str. 38-39.

41 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 610.

dvojice figura-pozadí právě ve smyslu zacílení čtenářovy pozornosti.<sup>42</sup> Takovou představu však považuji za značně reduktivní a v dalších částech této práce se vztah mezi postavou a světem stane jedním z leitmotivů výkladu. V tuto chvíli je vhodné znovu se vrátit k samotnému mentálnímu modelu, jehož povaha může leccos napovědět. Pojem mentálního modelu je totiž velmi úzce příbuzný jiné psychologické koncepci, *modelu situačnímu*, se kterým mimo jiné pracují i zde již citovaní Zwaan a Radvansky. Oba pojmy za sebou mají poměrně dlouhou a komplikovanou historii (mentální model pochází od Philipa Johnsona-Lairda, model situační pak od Teuna van Dijka a Waltera Kintsche), kterou však ponechávám stranou. Pokouším se pouze upozornit na skutečnost, že ačkoli by bylo zřejmě přesnější říci, že *mentální model* a *situační model* jsou dvě odlišné koncepce, ovlivňovaly se ve svém vývoji a postupně se přiblížily natolik, že bývají zaměňovány a směřovány, jako například právě i v citované studii Zwaana a Radvanského,<sup>43</sup> nebo jak uvidíme později i u kognitivního naratologa Davida Hermana. Další teoretik, o kterém bude řeč níže, Richard Gerrig, sice volí termín situační model, ovšem z toho důvodu, že, jak podotýká, okolo termínu mentální model panují přílišné terminologické obtíže.<sup>44</sup> V tom případě skutečnost, že jsou si mentální model a model situační natolik podobné, ne-li na obecné rovině totožné, naznačuje, že Schneiderova představa postavy vyňaté z kontextu páchá na koncepci modelu jisté násilí. A jestliže přijmeme, že model je tokenem typu-schématu, pak je-li schéma strukturováno jakožto situace (či, jak říká Schneider, jeho principem je styčnost), nelze než předpokládat, že struktura modelu bude obdobná. Zwaan a Radvansky v tomto smyslu vymezují pět základních dimenzí situačního modelu: čas, prostor, kauzalitu, motivace a protagonisty či objekty.<sup>45</sup> Postavu zkrátka nelze myslet, konstruovat ani teoreticky uchopit aniž bychom ji chápali jako součást celku světa a toho, co se v něm odehrává, ať už jej pro tuto chvíli nazveme světem textu, světem příběhu či fikčním světem.<sup>46</sup>

Potřeba holistického náhledu na fikční postavu poukazuje na další výtku, kterou lze proti Schneiderově teorii vznést. Pokud byla výše v této kapitole nadhozena otázka, jak lze v rámci realistických teorií postavy odlišit poznávání reálné osoby a osoby fikční, je nyní nutno říci, že odpověď v podobě Schneiderova návrhu není nijak výmluvná. K předpokladu (na kterém je vlastně jeho celá teorie vystavěna), že ty samé mechanismy, které aktivujeme, chceme-li si udělat obrázek o charakteru určitého člověka, zodpovídají i za konstrukci fikčních postav,<sup>47</sup> vytyčuje Ralf Schneider dvě základní specifika s ohledem na fikci. Za prvé je to dvojí původ kategorií, se kterými čtenář operuje. Ty, jak bylo již nastíněno, nepocházejí pouze z naší zkušenosti se skutečným světem, nýbrž jsou i dílem naší literární (či obecněji fikční) kompetence. Ovšem Schneider sám záhy podotýká, že

---

42 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 611.

43 Rolf A. Zwaan, Gabriel A. Radvansky, „Situation Models in Language Comprehension and Memory,“ str. 162.

44 Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 6.

45 Rolf A. Zwaan, Gabriel A. Radvansky, „Situation Models in Language Comprehension and Memory,“ str. 167-168.

46 Jak se, doufám, ukáže v průběhu práce a zejména v jejím závěru (ve čtvrté kapitole), kde se budu věnovat teorii Davida Hermana, je pro uchopení fikční postavy přínosnější chápat její vztah vůči celku světa právě naopak, totiž nikoli jako z něj vydělenou, nýbrž jako jej utvářející.

47 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 617.

dělicí čára mezi nimi není zdaleka tak ostrá, jak by se mohlo původně zdát: „pokud se společenský stereotyp objevuje v literárních textech natolik hojně, že se rovněž stává stereotypem literárním, je výsledná kategorizace společenská či literární?“<sup>48</sup> Příklady v opačném směru lze nalézt také poměrně snadno a případy pronikání rámců chování, které byly původně součástí literárních schémat jsou dobře známé (vlna sebevražd po vydání Goetheova *Utrpení mladého Werthera* je pouze tím nejproslulejším). Pokud však uznáme, že demarkační linii nelze vymezit, pak může jen obtížně sloužit k uchopení rozdílu mezi tím, co děláme, když poznáváme skutečné lidi a tím, co dělá čtenář při konstrukci fikční postavy.

Druhým rozdílem, který Schneider uvádí, je pak přítomnost vypravěče jakožto fenoménu, který spoluurčuje čtenářův model postavy tím, že k ní zaujímá vlastní postoj. „Je to právě účinek takových intervencí vypravěče – angažovaných či distancovaných –, co zdůrazňuje hlavní rozdíl mezi porozuměním postavám ve fikci a utváření si dojmů při poznávání sociálním.“<sup>49</sup> Myslím, že Schneider zde směřuje zajímavým směrem. Ovšem pokud říkáme, že rozdíl spočívá ve vstupu vypravěče, který komentuje a hodnotí chování či povahu jednotlivých postav, pak není zcela jasné, zda se tento rozdíl vytrácí v těch narativích, kde k takovým vypravěčovým intervencím nedochází (což by jistě nebylo uspokojivé tvrzení).<sup>50</sup> Problém vypravěče je opředen dlouhými a košatými diskuzemi, kterým se v této práci věnovat nelze. Chci pouze upozornit na to, že Schneiderův vypravěč je vypravěčem personifikovaným a v tomto smyslu je chápán jako další postava – byť mnohdy obdařená nadhledem, možností nahlížet do myslí postav ostatních a dalšími nadlidskými schopnostmi. Takové pojetí vypravěče dobře shrnuje Uri Margolin: „*Vypravěčem* se rozumí jedinec, který – často se zvláštním kognitivním a emotivním zabarvením – referuje o jedincích, stavech, činnostech a událostech v jedné či více doménách.“<sup>51</sup> Říkat, že vypravěč o něčem „referuje,“ však není příliš nápomocné k tomu, abychom se dobrali specifické povahy konstrukce fikčních postav. Ve své monografii o tomto fenoménu definuje například Tomáš Kubíček vypravěče jako textovou strategii. Jeho slovy, „vypravěč a vypravěčské strategie nám slouží k tomu, abychom mohli rozpoznat intenci textového dění ... Ať už se jedná o vztah mezi řečí vypravěče a řečí postav, o časoprostorovou charakteristiku narativu, o distribuci motivů a témat, o vztah mezi tím, co je nazýváno příběhem ... a dějem ..., vždy jsou tyto jednotlivé „elementy“ narativu vnímány v dosahu vypravěčské strategie, a současně ji jako strategii určují a odhalují.“<sup>52</sup> Nesnažím se tu ani tak nahrazovat Schneiderovo pojetí vypravěče Kubíčkovým, jako spíše naznačit, že rozdíl mezi skutečnými osobami a postavami ztotožňovaný s mediací vypravěčem lze také chápat jako rozdíl spočívající v tom, že v případě fikce je selekce toho, co je nám o postavě sdělováno (ať už přímo či nepřímo) vedena jistým záměrem, strategií, kterou čtenář v rámci procesu čtení osmysluje.<sup>53</sup> A jestliže má tedy čtenář

48 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 622.

49 Tamtéž, str. 615.

50 Nehledě na to, že drtivá většina filmových vyprávění se bez takového vypravěče obejde a přesto bychom jistě neřekli, že zde rozdíl mezi utvářením modelu postavy a poznáváním člověka mizí.

51 Uri Margolin, „Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění,“ str. 6.

52 Tomáš Kubíček, *Vypravěč*, str. 221.

53 Takto chápaný vypravěč má velmi blízko k jiným koncepcím, jakou je především implikovaný autor, modelový autor, případně *intentionis lectoris* Umberta Eca, o němž bude řeč níže ve třetí kapitole.

konstruovat komplexní model postavy, nemůže tak učinit bez porozumění tomu, jaké místo postava má a jakou roli hraje v celkovém smyslu textu, potažmo díla. Pokud jsem tedy výše kritizovala izolovanost Schneiderovy postavy, pak, jak se ukazuje, i druhá výtka směřuje podobným směrem. To, co chybí teorii Ralfa Schneidera, je důraz na skutečnost, že fikční text a potažmo fikční postava, je něčím umělým.

### 1.3 Dva okruhy uvažování o fikčních postavách

Právě vymezené problémy však jistě neprovází pouze Schneiderovu teorii, nýbrž poukazují na okruhy, kterými by se, jak se domnívám, teorie postavy měla zabývat. Pokusím se je tedy přetavit do odpovídajících otázek, které určí další směřování této práce a tedy úhel pohledu, ze kterého budu k jednotlivým teoriím přistupovat. V první řadě je třeba se tázat, jaký je vztah mezi postavou a jejím světem. Většina kognitivních teorií, kterým se v této práci věnuji, skutečně pracuje (byť některé pouze okrajově) s nějakým pojmem, který zastřešuje všechny entity a jejich vzájemné vztahy, o nichž text hovoří a které se jako takové konstruují v mysli čtenáře v rámci procesu čtení. Nejpoužívanějším termínem je patrně *svět příběhu* (*storyworld*), jenž představuje David Herman a přebírá i Alan Palmer. Tento pojem je pak v tomto smyslu analogický pojmu *fikční svět*. Stačí zběžný průlet kognitivními teoriemi a ihned se ukáže, že svět příběhu je s fikčním světem běžně zaměňován. Například Alan Palmer hovoří o fikčních světech, světech textu a světech příběhu jako o „vzájemně zaměnitelných“ termínech, které se všechny vztahují k „možným světům, které jsou vytvářeny ve světech literatury,<sup>54</sup> obdobně jako David Herman, který chápe svůj svět příběhu jako „paralelní teoretický“ termín k pojmu fikčního světa.<sup>55</sup> Nutno podotknout, že žádné systematictější vzájemné vymezení obou pojmů se ve zde diskutovaných teoriích neobjevuje, což může znít poněkud překvapivě vzhledem k tomu, z jak odlišných prostředí obě teorie vyrůstají. Vzhledem k tomu, že kognitivní přístupy čerpají ze zkoumání pochodů mysli a mechanismů, které jsou v činnosti při jakémkoli procesu čtení či recepci narativu, Herman pouze poměrně lakonicky podotýká, že fikční svět je světem příběhu, který si neklade žádný nárok na reálný status.<sup>56</sup>

Pro začátek je tedy možné konstatovat, že fikční svět a svět příběhu jsou koncepcemi velice podobnými. Pro nalezení uspokojivého osvětlení vztahu mezi fikčním světem a světem příběhu je nicméně důležitá skutečnost, že, jak si lze poměrně snadno všimnout, právě kognitivní teoretici jsou tou stranou, jež se hojně odvolává na stranu druhou, totiž na pojem fikčního světa. Takový postup lze jistě z části přičíst snaze o stabilnější ukotvení pojmu světa příběhu v již ustáleném a uznávaném diskurzu fikční sémantiky, což může být do určité míry z heuristického hlediska přínosné. Důvod pro odkazování kognitivních teoretiků na teorii fikčních světů však nespočívá pouze v tom, že má jedna strana za sebou mnohem delší historii a tudíž zevrubnější propracování tématu, nýbrž i v tom, že zde fikční svět funguje jako jakýsi úběžník. Zatímco prominentním zájmem kognitivních teorií je prozkoumat proces čtení a utváření modelu toho, o čem text vypráví a jak vypráví, je teorie

---

54 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 33.

55 David Herman, *Story Logic*, str. 15.

56 Tamtéž, str. 68.

fikčních světů spíše snahou uchopit a popsat existenční status toho, o čem se vypráví. Již zmiňovaný David Herman charakterizuje svůj záměr jako pokus o „popis rozumění narativu jakožto procesu konstruování a aktualizování mentálních modelů světů, o kterých se v příbězích mluví.“<sup>57</sup> Sémantika fikčních světů je na druhé straně z definice teoretickým přístupem hledání ontologického statusu fikčních entit a jejich vzájemných vztahů, kdy „v každém literárním výkladu fikce v termínech možných světů je přítomna představa, že fikce je možný svět, jemuž náleží ontologická autonomie ...“<sup>58</sup> V centru pozornosti teorie fikčních světů proto stojí (nebo alespoň u jejího vzniku stál) problém s teoretickým podchycením očividné skutečnosti, že běžně referujeme či odkazujeme k osobám, které neexistují a k událostem, které se nestaly. Jak říká jeden z teoretiků fikčních světů Bohumil Fořt, „narativní fikční sémantika představuje ucelený systém, jehož pomocí můžeme proniknout do toho, jak jsou fikční světy „udělány“ a jak „fungují.““<sup>59</sup> Zdá se tedy, že kognitivní teoretici chápou svůj záměr jako v tomto smyslu komplementární k zájmu teorie fikčních světů. Ze všech těchto důvodů tedy považuji za smysluplné, nastínit ty teorie fikčních světů, na které je v rámci kognitivních přístupů nejvíce odkazováno, čemuž bude věnována velká část této práce. Jak se však pokusím prokázat, jsou si svět příběhu a fikční svět ze čtenářského hlediska podobné pouze zčásti, stejně jako existuje částečná podobnost mezi postavou kognitivních teoretiků a postavou teoretiků fikčních světů.

Druhý problém, totiž rozdíl mezi naší interakcí se skutečnými lidmi a fikčními postavami, je co do dílčích okruhů a možných přístupů značně rozsáhlý. Přesto se domnívám, že jej lze z recepčního hlediska zúžit, či spíše zkonkrétnit a formulovat jej jako otázku, jaký je vztah mezi aktivitou čtenáře a autoritou textu. Zatímco je přímá definice pojmenováním hotové povahové vlastnosti, je nepřímá charakterizace apelem na čtenáře. Již zmíněný Alan Palmer říká, že „charakterizace je tedy inferencí na základě jednotlivé akce směrem k předpokládané dispozici nebo vlastnosti, což jsou stavy mysli, jež přetrvávají v čase.“<sup>60</sup> Charakterizace jakožto vyvozování vlastností postavy na základě vodítek v textu pak tedy zvláště akcentuje otázku kooperace mezi textem a čtenářem. Právě v tomto smyslu zdůrazňuje Uri Margolin, že charakterizace předpokládá dvojí rovinu kooperace, neboť čtenář je nejprve nabádán k tomu, aby událostem přidělil intencionální dimenzi a chápal je tedy jako záměrné akce či chování postav (tj. přidělil jim tím význam) a posléze z nich vyvozoval charakterové vlastnosti těchto postav.<sup>61</sup> Teprve za třetí a završující stupeň považuje Margolin samotnou *konstrukci postavy* (*character-building*), která není pouze interpretací aktuálních informací, ale, řekněme, jejich skládáním dohromady (dopředným i zpětným) ve snaze utvořit z dílčích rysů více či méně koherentní

57 David Herman, *Story Logic*, str. 1.

58 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 65. Jestliže zde cituje tento výrok, odkládám v tuto chvíli stranou otázku možnosti a nemožnosti fikčních světů, o které byly vedeny zasvěcené diskuze, neboť zde nehraje roli.

59 Bohumil Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, str. 98.

60 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 40.

61 Uri Margolin, „The Doer and the Deed,“ str. 208-209. Margolin podotýká, že akce jsou oproti vlastnostem postavy „fundamentálnější, co se ontologie narativního univerza týče.“ (str. 206.) Nemyslím, že by z toho však vyplývalo, že jsou tyto roviny skutečně stupni, po kterých čtenář stoupá, jestliže chce konstruovat fikční postavu. Kognitivní teorie postavy naopak zdůrazňují čtenářovu tendenci vštěpovat postavě koherenci či teleologický ráz konstrukce postavy, jak bylo patrné i u kategorizace Ralfa Schneidera.

celek. Otázka, co čtenář do textu vnáší, co vnášet má a co už ne, se proto v kontextu uvažování o fikčních postavách zdá obzvláště palčivá, vzhledem k množství inferencí, jež musí čtenář podniknout. Není tedy náhodou, že ve velkém množství teoretických prací, které operují s nějakou podobou fikčního světa, je problém postavy akcentován právě v pasážích, kde je řeč o implicitním významu nebo o tzv. mezerách, tedy momentech, kdy text mlčí. Z předešlého nástinu Schneiderovy teorie lze učinit závěr, že pokud říkáme, že kognitivní přístupy k fikční postavě spočívají ve hledání vysvětlení procesu jejího konstruování v mysli čtenáře, jsou vlastně kognitivní teorie postavy teoriemi inference či presupozice ve vztahu k fikčním textům. Řečeno v pojmech teorií fikčních světů, pátrají po mechanismech, díky kterým získáváme z textu jeho implicitní význam, případně doplňujeme mezery. A problém mezer a jejich doplňování se tak stává druhou otázkou, která určuje průběh této práce.<sup>62</sup>

Konečně, dílčími cíli práce je ukázat, že prostřednictvím hledání odpovědí na 1) otázku vztahu fikční postavy a jejího světa a 2) otázku, kde leží hranice čtenářových inferencí, lze uvažovat o otázce zastřešující, tedy 3) zda mohou kognitivní přístupy nabídnout uvažování o recepci fikčních postav nové podněty.

---

62 Je možná vhodné v tuto chvíli poznamenat (ačkoli se k tomu práce teprve dostane), že mezerovitost světa, který text projektuje, se pro teoretiky fikčních světů stává oním kritériem rozlišujícím fikční entity od těch skutečných. Podle tohoto názoru nám některé vlastnosti lidí z našeho okolí sice mohou zůstat skryty, dostupné jsou však přinejmenším potenciálně – což o románových postavách neplatí.

## 2 Mezery ve fikčních světech

Pokud chceme uvažovat o mezerách ve fikčních světech, nelze opomenout Romana Ingardena a jeho slavná *místa nedoručenosti*, která tuto celou diskuzi zakládají, ovšem v poněkud jiném kontextu. Ingraden vychází z předpokladu, že na rozdíl od reálného předmětu nemůže být textem zobrazovaný předmět určen po všech svých stránkách. Zobrazovaný, ryze intencionální předmět je textem vykreslován vždy pouze z nějakého pohledu a na rozdíl od předmětu skutečného čtenář nemůže nahlédnout za aspekt, který je prezentován. Lze tedy – s velkým zjednodušením – říci, že příčinou míst nedourčenosti je samotný jazyk jakožto médium prezentace. „Tato forma znamená u znázorněných předmětů jen schéma, které – na rozdíl od formy reálných, resp. obecněji: autonomně existujících předmětů – nemůže být nikdy zcela vyplněno materiálními charakteristikami.“<sup>1</sup> Počet vlastností předmětu je potenciálně nekonečný a, jak Ingarden podotýká, všechna literární díla jsou konečná. Výsledkem znakové prezentace tak může být pouze „schématický útvar s různými druhy míst nedourčenosti a s konečným počtem pozitivně mu přisouzených charakteristik.“<sup>2</sup> V procesu čtení však literární dílo ve spolupráci se svým čtenářem poměrně úspěšně pracuje na zahlazení těchto míst nedourčenosti, což Ingarden přičítá třem mechanismům. Za prvé směřuje text čtenářovu pozornost především na to, co sám určuje a nedourčenost tak zůstává v pozadí; za druhé s sebou každý výraz nese potenciálně „míněné“, „pohotově obsažené“<sup>3</sup> či implikované charakteristiky; a za třetí „při četbě a při estetickém chápání díla čtenář obvykle jde nad to, co je přítomno čistě v textu (případně textem rozvrženo), a znázorněné předměty si v mnoha ohledech doplňuje.“<sup>4</sup>

Právě toto „jít nad“, které znamená (alespoň částečné) doplňování míst nedourčenosti, je tím, co zajímá kognitivní teoretiky především. Doplnění se však stalo trnem v oku některým fikčním teoretikům, zejména pak Lubomíru Doleželovi, jehož teorie nám, jak doufám, poskytne východisko k dalším zkoumáním fikčních postav.<sup>5</sup> Tematizována je zde skutečnost, že „existence“ fikčních entit je oproti entitám reálným jaksi defektní a naráží se na tak proslulou otázku „kolik dětí měla Lady Mackbeth?“, která je, a to je třeba zdůraznit, z pohledu teorií fikčních světů nezodpověditelná. Ruth Ronenová (ve své metakritické práci o teorii fikčních světů) v tomto ohledu upozorňuje, že pro fikční existenci neplatí zákon vyloučeného třetího, tj. neplatí, že entita je nutně buď *p*, nebo *non-p*.<sup>6</sup> Jelikož skuteční lidé, na rozdíl od „lidí“ fikčních, existují nezávisle na textu, který je popisuje, můžeme je také – alespoň potenciálně – poznat zcela a vědět o nich vše.<sup>7</sup> Dá se

1 Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*, str. 250.

2 Tamtéž, str. 253.

3 Tamtéž, str. 267.

4 Tamtéž, str. 253-254. Tedy nikoli vždy nebo ve všech ohledech, jak bývá v souvislosti s Ingardenovou teorií mnohdy uváděno.

5 Přecházet volně mezi termíny *místa nedourčenosti* a *mezery* není zcela oprávněné. Jak vysvítá z tohoto kratičkého nástinu Ingardenova pojetí, jsou místa nedoručenosti spíše neurčenými vlastnostmi, kdežto mezery získávají u fikčních teoretiků jakýsi logický status. O srovnání míst nedourčenosti, mezer a Iserových prázdných míst viz kapitola třetí.

6 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 129-130.

7 Takové tvrzení není jistě neproblematické a odkazuje na rozsáhlou a komplexní teoretickou diskuzi

řící, že pokud lze i reálné entity označit za neúplné, pak jedině v epistemickém smyslu, zatímco entity fikční jsou na druhé straně „... inherentně neúplné. Jejich neúplnost je primárně logická a sekundárně sémantická.“<sup>8</sup> To znamená, že fikční postava je logicky neúplná protože mnoho tvrzení ohledně její povahy a dalších vlastností je nerozhodnutelných a neúplná sémanticky, protože je fixovaná v jazyce a ten je z principu selektivní. Považuji za důležité explicitně zdůraznit, že pozornost, které je neúplnosti fikčních entit věnována, vyplývá z jejich samotné definice v rámci uvažování o fikčních světech jako o světech k reálnému světu paralelních. Jak říká Ronenová, „neúplnost je tudíž odrazem logické odlišnosti mezi mimo literaturu existujícím skutečným objektem a fikčním konstruktem.“<sup>9</sup>

Téma mezer a jejich doplňování navrhuji v zájmu přehlednosti ještě pracovní rozdělit na dva okruhy zosobněné dvěma otázkami. 1) Jak a kde lze mezery identifikovat? 2) Jsou mezery v procesu čtení zaplňovány? A pokud ano, pak čím? Jestliže bylo výše zdůrazněno, že by teorie fikční postavy měla tematizovat vztah postavy a světa, pak je jisté záhodno se rovněž tázat po vztahu mezi mezerami a jejich doplňováním vzhledem k postavě na jedné straně a vzhledem ke světu na straně druhé – zda tedy mají všechny mezery stejný status a zde je potřeba doplňovat či vyplňovat je ve všech případech stejně naléhavá.

## 2.1 Fikční svět Lubomíra Doležela

Zvláštní pozornost v rámci kognitivních přístupů je věnována Lubomíru Doleželovi a jeho fikční sémantice.<sup>10</sup> Abychom se však dostali k jeho pojetí implicitního významu a mezer, je nejprve třeba alespoň v hrubých obrysech nastínit základy jeho teorie a stěžejního pojmu fikčního světa. Doležel říká, že „fikční sémantika nepopírá, že příběh je definující vlastnost narativu, avšak posouvá do popředí makrostrukturní podmínky vytváření příběhu: příběhy se dějí, odehrávají pouze v určitých druzích možných světů.“ Takový druh možného světa, svět fikční, pak autor vymezuje jako „malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců.“<sup>11</sup> Vzhledem k otázce postavy je zajímavé, že Doležel samotný pojem postavy nepoužívá a místo toho volí termíny jedinec, fikční osoba, případně konatel. Osoba ve fikčním světě je pak pro Lubomíra Doležela podmínkou vzniku příběhu.<sup>12</sup>

Obecně pak jeho teorie fikčních světů stojí na rozlišení dvou rovin významu původně vymezených Gottlobem Fregem v podobě dvojice význam a smysl, potažmo na Carnapově

---

ohledně jazykové či konceptuální podmíněnosti našeho vnímání reality. Jde však za rámec této práce (a „kapacity“ její autorky) a proto ji opatrně nechávám stranou.

8 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 135.

9 Ruth Ronen, „Completing the Incompleteness of Fictional Entities,“ str. 497.

10 Vzhledem k tomu, že nejprve představuji teorii Lubomíra Doležela, po které bude následovat pojetí Marie-Laure Ryanové a posledním nástinem fikčních světů bude ten Umberta Eca, je můj postup poněkud anachronický vzhledem k datu vydání textů. Považovala jsem nicméně za schůdnější začít s teorií Lubomíra Doležela zejména proto, že ji mám za nejprostší a tudíž nejprehlednější a navíc také proto, že klade čtenářovým inferencím poměrně striktní hranice.

11 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 33.

12 Tamtéž, str. 46.

teorii extense a intense, přičemž z Doleželova pohledu je „extense výrazu předmět nebo množina předmětů, k nimž výraz referuje, poukazuje, nebo které naznačuje.“<sup>13</sup> Samotný akt čtení je pak charakterizován jako postup skrze intenci, skrze to, jak je nám fikční svět prezentován směrem k samotnému fikčnímu světu, tedy k extensi textu.<sup>14</sup> Neméně důležité je zdůraznit, že fikční svět je parafrázovatelný, neboť jeho „složky, podoby a struktury nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu.“<sup>15</sup> Jednotlivé fikční dílo zpřístupňuje konkrétní svět prostřednictvím „sémiotických kanálů,“<sup>16</sup> které jsou přístupovými cestami vedoucími do fikčního světa, k jeho obyvatelům a prostředí.<sup>17</sup> Doležel chápe ony sémiotické kanály jako intenci textu, jako jeho jedinečnou podobu, neboť „intense je nutně vázána k textuře, k formě (strukturaci) výrazu; intenci tvoří ty složky významu, které jazykový znak nabývá skrze texturu.“<sup>18</sup> Autor pak dále dodává, že extenze (tj. fikční svět) je esteticky neutrální, zatímco intense je původcem estetického účinku.<sup>19</sup> Zdá se tedy, že mezi extensí a intencí zde vzniká dobře známý vztah, který by bylo možné charakterizovat jako vztah obsahu a formy. Intense je formou, která nám více či méně esteticky zajímavě zpřístupňuje svět, který leží za ní, který je cílem našeho procesu čtení a o kterém můžeme hovořit a volně jej parafrázovat.

### 2.1.1 Otázka recepce

Zdá se, že tedy můžeme říci, že Doležel chápe čtenářský úkol v první řadě jako zpětnou rekonstrukci fikčního světa, který byl původně vytvořen autorem.<sup>20</sup> Celek komunikační situace četby fikčního textu lze shrnout do popisu: autor píše text, jehož prostřednictvím konstruuje fikční svět, přičemž tento text čte čtenář a na jeho základě fikční svět rekonstruuje.<sup>21</sup> Ačkoli je sice důraz na parafrázovatelnost fikčního světa kladen především Lubomírem Doleželem, pojí se s celkovým chápáním budování fikčního světa jako rekonstrukce.<sup>22</sup> Jediným způsobem jak parafrázovat je však uvést jinou jedinečnou intensionální podobu příběhu či fikčního světa prostě tím, že jej převyprávíme, ať už jakkoli stručně. Myslím tedy, že je důležité si povšimnout, že pokud přistoupíme na to, že jsou textem označovány entity, ke kterým se potřebujeme dostat, entity fikčního světa v posledku nezávislé na konkrétním způsobu označování, zbude jen velmi málo prostoru na případné mimochůdné intepretace/rekonstrukce (neboť se téměř zdá, jakoby čtení a

13 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 141.

14 Tamtéž, str. 147.

15 Tamtéž, str. 144.

16 Tamtéž, str. 34.

17 V tomto smyslu bývá hojně odkazováno na poznámku Saula Kripkeho, že možné světy (zde ekvivalentně k fikčním světům) jsou „navrhovány, nikoli objevovány silnými dalekohledy“ (zde citováno z Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 123). Tento moment nemusí být pro pochopení povahy fikčního světa bez významu, neboť mimo jiné poukazuje na to, jak silný je intuitivní význam slova *svět* a k jakým „asociacím“ tak představa neproblematicky parafrázovatelného významu svádí.

18 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 143.

19 Tamtéž, str. 143.

20 Doležel dokonce tvrdí, že „můžeme vyslovit dohad, že autor koncipuje fikční svět nejprve jako extensionální strukturu tím, že vymýšlí příběh, individualizuje jednající postavy v jejich vlastnostech a vztazích ...; poté píše text jedinečné textury a tak dává svému světu intensionální tvar.“ *Heterocosmica*, str. 147.

21 Tamtéž, str. 200.

22 Uvidíme, že u Marie-Laure Ryanové je tento poměrně prostý vztah komplikován.

porozumění textu byla záležitost typu buď a nebo).<sup>23</sup> Dilem důrazu, který je kladen na ontologii fikčních entit se zdá, že je otázka „prožitku,“ aktuálního procesu čtení odsunuta stranou. V každém případě je základem teorie fikčních světů Lubomíra Doležela tvrzení, že „čtenářům, kteří vstupují do fikčního světa prostřednictvím textury, je předložena nejprve intencionální strukturace; teprve zpracováním informace nebo formalizovanou parafrází překládají texturu do extensionálního zobrazení a tak rekonstruují extensionální strukturu světa a jeho částí – příběh, portréty postav, krajinné a lidské prostředí.“<sup>24</sup>

Popis samotného postupu čtenářovy snahy získat z textu fikční entity a uvést je do vzájemných vztahů – tedy rekonstruovat fikční svět – Doležel postihuje dvěma momenty, které pojmenovává jako tzv. intencionální funkce.<sup>25</sup> Intencionální funkce „promítá pravidelnost textury fikčního textu do fikčního světa, a tedy sjednocuje daný fikční svět s charakteristickými rysy literárního stylu tohoto textu.“<sup>26</sup> První z nich je funkce ověření, která určuje, co ve fikčním světě existuje, druhá pak funkce nasycení, určující, jak hustě je svět obydlen.<sup>27</sup> Doleželova otázka ověřování fikční existence míří v první řadě především ke statusu toho, kdo vypráví. Je-li vypravěč spolehlivý (či jeví-li se tak), budeme také jeho tvrzení považovat za fakty fikčního světa. Tvrzení jednotlivých postav jsou však v tomto ohledu mnohem problematičtější, jejich status je „virtuální“ a vynucují si čtenářovu pozornost co se týče ověřování jejich platnosti na pozadí okolního fikčního světa. Funkce ověření se proto snaží vypořádat se skutečností, že ne vše, co se objevuje ve fikčních textech, musí nutně zakládat nějakou entitu, která ve fikčním světě opravdu „existuje.“ Fikční texty jsou jistě plné domněnek, nepatřičných úvah jedné postavy o postavě jiné apod. Proto tedy Doležel říká, že „existovat fikčně znamená existovat v různých způsobech, v různých řádech a v různých stupních.“<sup>28</sup>

## 2.1.2 Mezery v Doleželových světech

Pro náš záměr je však v tuto chvíli zajímavější druhý moment intencionální strukturace fikčního světa, a sice otázka jeho nasycení, neboť otázka nasycenosti zřetelně přivolává problém implicitního významu, mezer či míst nedourčenosti (a dodejme, že na straně čtenáře, inferencí či presupozic).

Doležel klade přesněji řečeno rozdíl mezi principiální neúplností (extense) fikčního světa – tedy logickou neúplností ve výše naznačeném smyslu – na jedné straně a na straně druhé stupněm nasycení jeho intencionálního podání, v němž rozlišuje tři stupně či druhy textury: explicitní význam (určenou texturu), implicitní význam (podurčenou texturu) a mezery (texturu nulovou).<sup>29</sup> Pro Doležela je implicitní význam v principu určen explicitním významem textu, neboť mezi explicitním a implicitním významem existuje

---

23 A jeho pojetí mezery je skutečně nástrojem, který má možnost různých konstrukcí fikčního světa co nejvíce omezit (Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, zvláště str. 171-176.)

24 Tamtéž, str. 147.

25 Doležel sám říká, že tyto dvě funkce nejsou určitě jediné, příkládá jim ale zásadní důležitost. Srov. Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 149.

26 Bohumil Fořt, „Lubomír Doležel a teorie fikčních světů,“ str. 55.

27 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 148.

28 Tamtéž, str. 151.

29 Tamtéž, str. 182.

vztah „jednostranné závislosti“ a na implicitní význam je explicitní texturou upozorňováno – ve formě nedořečenosti nebo narážky.<sup>30</sup> Nebo jinak řečeno, „význam textu je celostí explicitních a implicitních složek; implicitní význam není uhadován, ale je z významu explicitních textových složek odvozen kontrolovatelnými vyvozovacími procedurami.“<sup>31</sup> Na jednu stranu je zjevné, že takovým tvrzením autor brojí proti obávanému relativismu interpretace, na stranu druhou ale Doležel tvrzení dále vyhrocuje, když říká, že „pro pochopení implicitního významu je nutné porozumět významu explicitnímu, zatímco význam explicitní může být srozumitelný i bez nahlédnutí významu implicitního.“<sup>32</sup> Takové tvrzení je však poměrně nejasné. Není totiž zdaleka zřejmé, v jakém smyslu je explicitní od implicitního odlišováno. Nutno zdůraznit, že tato otázka není nijak podružná. Koneckonců i v rámci citátu, který se již několikrát objevil výše („ale zatímco Dwayne žvatlal se svým labradorským retrievem o lásce, Trout huhlal k papouškovi záštiplné poznámky o konci světa“) není nijak samozřejmé, co je v Doleželově smyslu dáno explicitně a co je třeba si implicitně dovodit a co by vlastně z této věty a jejího významu zbylo, kdybychom neměli na mysli, že zatímco mít rád svého psa je vcelku běžná lidská vlastnost, ne tolik už však sdílet s papouškem své apokalyptické vize. Důležitost vyvozování charakteru postav na základě indicií z textu pro celek interpretace si samozřejmě uvědomuje i Doležel a dodává, že „rekonstrukce celkové struktury osobnosti vyvozováním je obzvláště záludná,“ neboť obvykle vyžaduje poměrně komplexní a interaktivní přístup čtenáře, který musí zapojit svůj kognitivní aparát, přičemž výsledek takového snažení je mnohdy bez záruky.<sup>33</sup> Doležel však opakovaně zdůrazňuje svébytnost fikčních světů a s ní i specifickou „zásobárny“ takových čtenářových schopností a možností vyvozování: „aby čtenář mohl rekonstruovat fikční svět, musí přeorientovat svůj kognitivní postoj ve shodě s encyklopedií tohoto světa ... Encyklopedie aktuálního [ve smyslu skutečného] světa může být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná.“<sup>34</sup> Jestliže však implicitní význam vyžaduje čtenářovu aktivitu (což není nijak překvapující), neřkuli jisté doplňování toho, co text přímo neříká, nezdá se už i po takovém zběžném nastínění Doleželova pojetí ani rozlišení mezi implicitností a mezerou tak zřetelné, jak sám proklamuje.

Právě zde se dostáváme k první ze dvou otázek, jež jsou vytyčeny tématem mezer a nedourčenosti, totiž jak a „kam“ teorie mezery situuje, přičemž to, jak budeme mezery chápat, se zdá pro téma konstrukce fikční postavy v pojetí teorie fikčních světů zcela zásadní. Jelikož je totiž mezerovitost principiální vlastností fikčních entit, panuje v této teorii konsensus, že mezery nejsou v procesu čtení doplňovány,<sup>35</sup> protože neexistuje nic, na čem bychom mohli stavět: „Jestliže autor nenapíše nic – [což je] případ nulové textury -, vzniká ve fikčním světě mezera.“<sup>36</sup> Dostáváme tedy jakousi provizorní odpověď i na

---

30 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 174-175.

31 Lubomír Doležel, *Identita literárního díla*, str. 13.

32 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 174.

33 Tamtéž, str. 177

34 Tamtéž, str. 181.

35 Jak konstatuje i Bohumil Fořt ve své přehledové práci *Literární postava*, str. 96-98. Jako jistou výjimku z tohoto pravidla lze chápat princip minimální odchylky Marie-Laure Ryanové, ke kterému se dostaneme vzápětí.

36 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 171.

druhou z otázek. Obdobně smýšlí i Ruth Ronenová, když říká, že „u fikčních entit nejde o žádné rekonstruování úplnosti. Fikční světy obsahují jen to, co se přímo tvrdí, nebo implikuje textem.“<sup>37</sup> Shoda o nedoplňování mezer, která na půdě teorie fikčních světů panuje, se projevuje s takovou zvučností, že se zdá, že oponovat lze jen těžko. Zajímavé však je, že se v tomto ohledu rýsují tři „stupně“ odůvodnění tohoto tvrzení (přičemž ten poslední se explicitně objevuje právě v úvahách Lubomíra Doležela). V základu leží obecný, zde již představený předpoklad – mezery nedoplňujeme nejen proto, že by nám chyběly patřičné informace, ale proto, že zde není nic, co bychom se vůbec mohli dozvědět. Druhý výklad říká, že mezery doplňovat *nemáme*, protože jsou součástí (estetického) účinku textu, respektive jeho uspořádání, formy, stylu apod. a jejich nerespektováním bychom narušovali působnost díla.<sup>38</sup> Na třetím stupínku je nám pak řečeno, že mezery doplňovat *nesmíme*, protože bychom tím zacházeli za rámec adekvátní interpretace.<sup>39</sup> V prvním případě bychom tedy mohli hovořit o logickém důvodu na rovině samotného fikčního světa, ve druhém případě pak o důvodu „estetickém“ na rovině textu či díla. V případě třetím je v podobě otázky interpretace akcentován moment střetu nějaké „intence“ autora či textu a aktivity čtenáře.

### 2.1.3 Problém mezery ve vztahu k fikčním postavám

Jestliže budeme za exemplární případ mezery ve fikčním textu, potažmo světě, považovat například nějaký detail fyzického vzhledu konstruované postavy („teoretici fikčních světů dobře vědí, že se nikdy nedozvíme, zda měla madam Bovaryová mateřské znaménko na levém či na pravém rameni, protože se to z Flaubertova románu ani přímo nedozvídáme, ani to nemůžeme nikterak z textu vyvodit.“<sup>40</sup>), zní „příkaz“ mezery nedoplňovat poměrně rozumně. Pomineme-li jistou dávku normativnosti a restriktce kladené na čtenářský prožitek, která z něj může vyplývat, zdá se naplňovat intuitivní představu čtenáře, který se za běžných okolností nechává vést textem, aniž by prodléval u neukotveného imaginativního hýření. Nehledě na to, že domýšlení a představování si všech detailů není samozřejmě možné ani z principu.

Celkový problém identifikace a lokalizace mezer lze však podtrhnout Doleželovou koncepcí fikční encyklopedie, jež je studnicí, z níž čerpáme tehdy, když potřebujeme rozklíčovat implicitní význam textu: „abychom objevili více než triviální nebo samozřejmé implicitní významy, musíme aktivovat kognitivní operace.“<sup>41</sup> To, na co zde autor naráží, je známý fenomén encyklopedie jakožto souboru znalostí a zvyklostí, přičemž „všechna naše interpretační rozhodnutí i celková rekonstrukce fikčního světa jsou vedeny tímto

37 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 111.

38 Tamtéž, str. 143-144, nebo Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 171. atd. Ronenová v souvislosti s těmito dvěma „stupni“ upozorňuje, že s ohledem na mezery fikčního textu a světa je ve hře jak logický výklad, tak výklad rétorický.

39 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 172. Jak už by mohlo být patrné, správné konstruování fikční entity (a potažmo celku fikčního světa) je Doleželovi vcelku pochopitelně podmínkou správné interpretace. V dalším výkladu, jak doufám, nastíním, že je také podmínkou postačující (pokud bychom měli hovořit v analytických termínech), respektive že se interpretace textu (neřkuli jeho recepce) v Doleželově pojetí zdá rovnat rekonstrukci fikčního světa a že se jí vyčerpává.

40 Bohumil Fořt, *Literární postava*, str. 97.

41 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 177.

kognitivním makrozdrojem.<sup>42</sup> Snažím se zde upozornit na možnost, že lokalizace mezery není tak samozřejmou záležitostí, jak by se mohlo původně zdát. Věc se totiž bude jevit o mnoho problematičtější, když od fyzického vzhledu přejdeme k otázce charakteru a psychickým vlastnostem fikční postavy. Protože kde přesně v případě Dwayna a Trouta leží hranice mezi tím, co text naznačuje a o čem text nemluví? Mnohem snáze se shodneme, zda text hovoří nebo nehovoří o (naznačuje nebo nenaznačuje něco o) Troutových sourozencích (a zda tedy jeho sourozenci budou, nebo nebudou součástí našeho modelu fikčního světa *Snídaně šampiónů*) než na tom, jestli nám text něco říká či napovídá o tom, zda je Trout lakomý či svědomitý. V tuto chvíli by se dalo říci, že tento (přínejmenším pociťovaný) rozdíl vyplývá z toho, že tyto vlastnosti jsou vnímány jako vlastnosti odlišného druhu. První zmíněná vlastnost (mít sourozence) je na rozdíl od té druhé chápána jako záležitost buď a nebo. Což znamená, že jednak nepřipouští stupně (více či méně mít sourozence) a jednak kontradikci (mít i nemít zároveň či v různých podmínkách),<sup>43</sup> zatímco jak různá míra tak vzájemná protichůdnost jsou něčím, co se zdá být v doméně vyvozování psychických vlastností vcelku běžným jevem. Mnohé experimenty poměrně přesvědčivě ukazují, že výčty náhodně sestavených a náhodně uspořádaných charakterových vlastností snadno přijmeme za skutečný popis osoby. A to i tehdy, pokud si některé z nich navzájem protirečí.<sup>44</sup> Co se tu snažím říci je, že bychom měli zvážit otázku, zda „psychické“ vlastnosti fikčních postav nevyžadují zvláštní péči a pozornost, co se tématu mezer a jejich doplňování týče. Jestliže budeme tvrdit, že se mezery nesmí (či mírněji nemají) doplňovat, aby byla v rámci interpretace zachována integrita vlastního díla, je zcela legitimní ptát se, kde přesně se mezery nacházejí, respektive jak je poznáme.

Na základě toho, co bylo dosud řečeno, bychom zcela obecně mohli vymezit tři druhy mezer s ohledem na fikční postavu a tím se pokusit odpovědět na první z výše uvedených otázek: 1) Samotná existence či neexistence postavy ve fikčním světě, 2) fyzická vlastnost fikční postavy a 3) vlastnosti, které bychom nazvali „psychickými“. Lubomír Doležel lakonicky konstatuje, že „při vyvozování duševních rysů fikční osoby z jejího jednání si však musíme počínat velmi opatrně.“<sup>45</sup> Zvláštnost míst nedourčenosti s ohledem na charakter postav si všímá i Roman Ingarden. Podotýká, že specifikum spočívá v tom, že projevy vlastností a vlastnosti samy jsou dvě různé věci.<sup>46</sup> V jiných pojmech tuto skutečnost popisuje i Uri Margolin, jak bylo nastíněno v první kapitole. Charakterizace totiž předpokládá dvojí interpretaci – nejprve musí být událost interpretována jako záměrná akce postavy a následně z ní může být v rámci interpretace druhé odvozen povahový rys.<sup>47</sup> Domnívám se, že za mediace takto komplikovaných inferencí, lze hovořit o rozlišování implicitního významu a mezer jen velmi obtížně. Navíc je třeba říci, že pokud se mezera ve fikčním světě objevuje tam, kde text mlčí, pak na rozdíl od počtu Troutových sourozenců nelze jeho lakotu tak snadno vyřadit jako mezeru, neboť text zmiňuje jeho jiné

42 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 181.

43 Čímž samozřejmě netvrdím, že nemůže být v rámci nějakého fikčního vyprávění tento předpoklad porušen.

44 Například v Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, str. 51.

45 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 177.

46 Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*, str. 273.

47 Uri Margolin, „The Doer and the Deed,“ str. 208-209.

vlastnosti a tudíž budeme jako čtenáři předpokládat, že Troutův charakter je více či méně komplexní – což by, jak se domnívám, Lubomír Doležel zřejmě nevyvracel, vzhledem k tomu, jak velkou část své knihy věnuje rozboru motivací a vzájemných interakcí fikčních osob.<sup>48</sup> Zdá se tedy, že povaha postavy má ve vztahu k mezerám zvláštní status – není ani mezerou, ani není nemusí být implikována textem v Doleželově smyslu.

Pozornost teorií fikčních světů se obrací na první dvě „mezery,“ zatímco kognitivní teorie se soustředí převážně na mezeru třetího druhu. Nechci v žádném případě tvrdit, že mezi mezerami zde označenými jako 2) a 3) existuje nějaká ostrá hranice, jako spíše to, že k teoretickému podchycení čtenářovy aktivity bychom možná neměli poukazovat pouze na příklady druhého typu a závěry o nich následně zobecňovat.

## 2.2 Fikční univerza Marie-Laure Ryanové

Předtím, než poukáži na specifickou přístup Marie-Laure Ryanové vzhledem k otázce mezer a jejich doplňování, je třeba alespoň rámcově vysvětlit její pojetí fikčního světa. Jestliže Doležel tvrdil, že fikční „existence“ je otázkou stupně – tedy že je nutné rozlišovat „potvrzené“ informace (potvrzené především spolehlivým neosobním vypravěčem), pak Ryanová volí model fikčního univerza. A to právě proto, aby postihla komplexnost a variabilitu informací, kterých se čtenáři při recepci dostává. Tato skutečnost je zvláště důležitá vzhledem k hledání uspokojivého pojetí fikční postavy. Fikční univerzum pak lze zjednodušeně chápat jako množství světů, které jsou projektovány textem, v jejichž středu se nachází faktuální svět, kolem něhož se rozpínají další světy – virtuální světy jednotlivých postav, jejich přání a domněnek v podobě tzv. *zapuštěných narativů*,<sup>49</sup> spolu s dalšími „nepotvrzenými“ světy.<sup>50</sup> Čtenář proto z tohoto pohledu nerekonstruuje svět jediný, nýbrž vnitřně strukturované a hierarchizované univerzum, přičemž různé vztahy mezi jednotlivými světy produkují možnosti konfliktu jakožto základní hybné síly zápletky (*plot*) či příběhu: „Vztahy mezi světy narativního systému nejsou statické, ale mění se od jednoho stavu k druhému. Zápletky je stopou, kterou pohyb mezi těmito světy v rámci textového univerza zanechává.“<sup>51</sup>

### 2.2.1 Princip minimální odchylky

Pokud bylo výše řečeno, že teze o nedoplňování mezer je základem teorie fikčních světů, pak lze říci, že v pojetí Marie-Laure Ryanové tato teze nachází svůj protějšek, a sice v podobě tzv. *principu minimální odchylky*. Hned z kraje považuji za důležité alespoň podotknout, že z pohledu Ryanové je fikce velmi blízká nefaktuálním tvrzením, a to právě skrze fungování principu minimální odchylky. Ten říká, že „budeme centrální svět textového univerza rekonstruovat stejným způsobem, jako rekonstruujeme alternativní

---

48 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, především str. 51-119.

49 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 156. Pojem zapuštěného narativu (*embedded narrative*) bude ještě velmi důležitý, konkrétně v čtvrté kapitole v rámci teorie Alana Palmera.

50 Tamtéž, str. 109-123.

51 Tamtéž, str. 119.

možné světy kontra-faktuálních tvrzení: jako odpovídající naší reprezentaci AW [aktuálního, reálného světa] do té míry, do jaké to bude možné.“<sup>52</sup> Pokud tedy Ruth Ronenová klade takový důraz na tvrzení, že se fikční světy neodvštěvují od světa reálného, ale jsou s ním paralelní,<sup>53</sup> klonila by se zřejmě Ryanová naopak k první z možností. Celkově vzato, pokud text nestanoví jinak, budeme fikční svět konstruovat – a doplňovat textové mezery – na základě toho, co víme o světě skutečném. Ba co víc, „to díky principu minimální odchylky jsou si čtenáři schopni vytvářet úplné reprezentace cizích světů vytvářených skrze diskurz, přestože je verbální reprezentace těchto světů vždy neúplná.“<sup>54</sup>

Ryanová se právě pro tato tvrzení poměrně často stávala terčem kritiky, neboť se zdají až příliš silná. Zásadní problém, který bývá vyzdvihován, je explicitně vyjádřen v Ryanové výroku ohledně samotného procesu čtení: „mezery v reprezentaci textového univerza jsou [čtenářem] chápány jako odstraněné informace a nikoli jako ontologické nedostatky samotného univerza.“<sup>55</sup> Jinak řečeno, je zde na jedné straně zpochybněna neúplnost fikčního světa a na straně druhé je kladen razantní důraz na čtenářovo doplňování mezer, jestliže nám text něco zamlčí. Jenže představa kompletně doplňovaného či vyplněného fikčního světa v mysli čtenáře je, jak se zdá, neudržitelná. Pomineme-li principiální neuskutečnitelnost takového čtenářského projektu, je, jak už bylo naznačeno výše, taková čtenářská aktivita přinejmenším „neposlušná“ textu a, slovy Umberta Eca, by pak v důsledku nešlo ani tak o interpretaci jako spíše o používání textu a vzpírání se jeho intenci ve prospěch vlastních imaginativních toulek.<sup>56</sup> Na tom, jakým způsobem je svět textu rozvržen a jak je rozvržena postava a tedy na tom, co text neříká, však záleží. Na druhou stranu však nutno podotknout, že Ryanová svým principem minimální odchylky analyzuje problém, který byl například pro Lubomíra Doležela otázkou spíše okrajovou – a sice vztah mezi tím, co víme o skutečném světě, respektive světě naší zkušenosti a tím, co víme o světě fikčním. Zdůrazňuje, že na základě textových vodítek nevytváříme fikční svět *ex nihilo*, ale že text sám pracuje s naší znalostí či „obrazem“ světa skutečného, stejně jako s naší předešlou zkušeností s jinými texty v celku kultury vůbec – v kombinaci principu minimální odchylky a intertextuality.<sup>57</sup> V tomto smyslu se princip minimální odchylky spojený s intertextuálními znalostmi blíží jednak koncepci fikční či kulturní encyklopedie a jednak celkovému pojetí kognitivních teorií co se mechanismů činných v procesu čtení týče a proto se této otázce budu podrobněji věnovat níže.

V tuto chvíli bych ráda poukázala na skutečnost, že se (alespoň) část kritiky uvalené na pojetí Marie-Laure Ryanové točí kolem momentu, který již zmiňovaný Bohumil Fořt shrnuje pod hlavičku mimestimu.<sup>58</sup> Poměrně zajímavé je, jaký význam zde pojem mimetismus získává. Mimetismem zde není vlastně nazýváno nic jiného, než požadavek, že se při rekonstruování fikčního světa držíme světa skutečného, že mu tedy bude v tomto

---

52 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 51.

53 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 168. Domnívám se, že něco podobného by se dalo tvrdit i o přístupu Lubomíra Doležela.

54 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 52.

55 Tamtéž, str. 53.

56 Umberto Eco, „*Intentio Lectoris*: Stav Umění,“ str. 66.

57 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 54-55.

58 Bohumil Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, str. 88.

smyslu podobný – zde konkrétně v tom ohledu, že má být konstruovaný fikční svět úplný, respektive, že má být vnímán jako úplný. Nebo, řečeno z druhé strany, mezery, které se v textu nutně vyskytují, mají být doplňovány na základě poznatků, které si s sebou nese čtenář (a které, jelikož pocházejí přednostně ze souboru znalostí o světě skutečném, s sebou nesou onu hrozbu mimetismu). Pokud se však blíže podíváme na příklad, který udává sama Ryanová („Babar, král slonů, šel do restaurace,“ z čehož na základě minimální odchylky a intertextuálních znalostí vyvodíme, že „Babar měl hlad a šel se do restaurace najíst“<sup>59</sup>), nezdá se, že by se jednalo o mezeru v Doleželově smyslu (a tedy ani o jeden ze tří poddruhů mezer, které jsem naznačila výše), jako spíše o velmi jednoduchý případ implicitního významu. Navíc znalost, kterou jsme k rozklíčování tohoto implicitního významu použili, je velmi obecného charakteru, přičemž při vstupu do hájemství fikce doznala úprav a o hovořit zde o mimetismu v silném smyslu slova, není zřejmě na místě. Ať už tento příklad představu Marie-Laure Ryanové zcela vystihuje, či nikoli, považuji za hlubší a palčivější problém spíše moment jistého iluzionismu, který se v její teorii skrývá. Jedná se jistě o problém příbuzný kritizovanému mimetismu a, jak se pokusím ukázat, stojí také v jeho základech.

### 2.2.2 Fikční svět jako iluze

V pojetí Marie-Laure Ryanové totiž teorie fikčních světů získává „prožitkový“ rozměr, který přístup Lubomíra Doležela postrádal. Součástí samotné definice fikčnosti se pro Ryanovou stává „přesídlení“ čtenáře do fikčního světa samého, přičemž se pro něj tento fikční svět dočasně (a částečně) stává světem aktuálním (tj. aktuálně reálným). „Čtenář fikce dobře ví, že svět, který text představuje, je virtuální, že je produktem autorovy imaginace, avšak předstírá, že je zde nezávisle existující realita, jež slouží vypravěčovým prohlášením za referent.“<sup>60</sup> Autorka se zde nechává inspirovat teorií umění jako her předstírání (*games of make-believe*) Kendalla Waltona,<sup>61</sup> z jehož pohledu je reprezentace (jak obrazová, tak slovní) pozvánkou k imaginativním hrám, ve kterých zároveň slouží jako rekvizita, jako základ těchto imaginativních her. Walton říká, že reprezentace „*podněcují* imaginativní aktivity; jsou *objekty* imaginativních aktivit; a *generují fikční pravdy*,“ ve smyslu toho, co ve fikčním světě platí, tedy co je v něm pravdivé.<sup>62</sup> Je však příznačné, že Waltonova teorie vznikala (přinejmenším z části) jako pokus o paradoxu fikce, tedy jako vysvětlení na první pohled problematických čtenářských či diváckých emocionálních responzí na osudy fikčních postav. Proto zatímco Doleželova teorie hledá teoretický podklad ontologického statusu fikčních entit, je Waltonova – a tedy do jisté míry i Ryanové – teorie snahou popsat participaci (především psychologickou) čtenáře.<sup>63</sup> Právě proto, aby Walton vysvětlil paradox fikce, uchyluje se k představě čtenáře, který sám sebe v rámci hry předstírání situuje do fikčního světa: „Charles se cítí intimně

59 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 52.

60 Marie-Laure Ryan, „Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory,“ str. 114.

61 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 22.

62 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 21.

63 Kniha *Mimesis as Make-Believe*, na kterou zde odkazují, je rozpracováním (ač mohutným) původních idejí obsažených v jeho článku *Fearing Fictions*, který byl přímým příspěvkem do diskuze nad paradoxem fikce Colina Radforda.

angažován s [hororovým monstrem] Slizákem, cítí se být součástí fikčního světa své hry [předstírání].“<sup>64</sup> Hra předstírání v sobě tedy nese imaginativní ponoření se do fikčního světa, přičemž je čtenářova imaginativní aktivita v procesu čtení zároveň sebe-reflexivní v tom smyslu, že čtenářův prožitek zahrnuje i předstírání o sobě sama. Podobně uvažuje i Ryanová, která zdůrazňuje, že čtenář je vlastně „cestovatelem“ do fikčního světa, který sám na základě textu rekonstruuje, což s sebou přináší i další závěry ohledně fikčních postav a toho, jak na nás působí:<sup>65</sup> „jakmile se ponoříme do fikce, postavy se pro nás stávají skutečnými a svět, ve kterém žijí, dočasně zaujímá místo světa aktuálního.“<sup>66</sup> Povahu fikčních postav pak Ryanová označuje z ontologického hlediska za ambivalentní – jednak jsou postavy slovy a znaky, jednak jsou pro nás živoucí. Lze si tedy povšimnout, že dvě hlediska na povahu fikční (zde především literární) postavy, která jsem začátkem práce označila jako hledisko puristické a realistické, zde docházejí jistého smíření.<sup>67</sup> Na jednu stranu víme, že jsou postavy pouze „papírové,“ na stranu druhou se k nim ale vztahujeme jako ke skutečným lidem a nebýt tohoto momentu „přesídlení,“ či „přeorientování“ (*recentering*) nemohli bychom, dle Ryanové, naši psychologickou účast na probíhajících událostech příběhu uspokojivě vysvětlit.<sup>68</sup>

64 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 249.

65 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 16.

66 Tamtéž, str. 21.

67 Jako organické spojení sémiotických otázek a otázek sémantických (tj. vystižení obou rozměrů literární postavy) chápe přístup fikčních světů Bohumil Fořt (viz *Literární postava*, str. 89, 100.), ovšem se zásadními výhradami právě proti principu minimální odchylky.

68 Je zřejmě nutno podotknout, že zde obě teorie zjednodušují, neboť se pokouším vystihnout pouze to, co je podstatné pro záměr práce. Pokud bychom chtěli věc upřesnit, bylo by třeba říci, že Marie-Laure Ryanová pojem fikčního světa příliš nepoužívá, neboť podniká další rozlišení na několik světů. Důležité je především dělení na aktuální svět (AW), aktuální svět textu (TAW) a referenční svět textu (TRW). Toto rozlišení pro autorku funguje jako základní nástroj k popsání jednotlivých narativních žánrů, kdy v rámci non-fikce dochází ke splynutí AW a TAW, zatímco ve fikci funguje vztah vzájemné zaměnitelnosti mezi TAW a TRW (nebo spíše TAW odpovídá TRW) – protože svět fikce je závislý na textu, jež jej konstruuje (*Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 26.). TAW je vymezen jako „obraz TRW poskytnutý textem,“ (str. vii.), který v případě toho, co Ryanová nazývá „standardní fikce“ (tedy fikce, kde není akcentována nespolehlivost vypravěče) s TRW splývá (viz tabulka na str. 28.). Vlastimil Zuska odkazuje k tomuto dělení Ryanové a říká, že čtenáři přístupný je pouze TAW, protože „do světa díla (referenčního světa textu) recipient vstoupit nemůže“ (Vlastimil Zuska, „Síla žánru jako funkce vzdálenosti možného světa,“ str. 51.). S takovým tvrzením lze souhlasit, neboť čtenáři je konec konců dostupný pouze text, jež generuje TAW – ačkoli na straně 72. Ryanová podotýká, že čtenář je vyzván, aby imaginativně vstoupil do TRW a stal se vlastně jeho obyvatelem. Nedomnívám se však, že by z toho vyplývalo, jak naznačuje Vlastimil Zuska, že proto Ryanová hovoří ve stejných termínech jako Walton, který rozlišuje svět díla a svět předstírání (Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 58.). Tato dvě rozlišení mají podle mého názoru odlišné základy. Zatímco Ryanová jej činí proto, aby mohla teoreticky podchytit specifika jednotlivých žánrů a podžánrů – fikčních i nefikčních – a také popsat vnitřní dynamiku čtení či košatost fikčního univerza, slouží Waltonovi rozlišení na svět díla a svět hry v podstatě k tomu, aby nějak ukotvil možnost určit správné či adekvátní interpretace, nebo spíše možnost vůbec hovořit o jednom světě díla napříč mnohými hrami. Walton totiž upozorňuje, že si musíme dát pozor, abychom nesměšovali světy her se světem díla (str. 58.), neboť „to, co je fikční [tj. fikčně pravdivé] ve [světě díla] *La Grande Jatte*, je tím, co je (nebo by bylo) fikční v *jakékoli* hře, ve které tento obraz funguje jako rekvizita a čehož fikčnost v takových hrách je generována samotnou malbou“ (str. 60.). Dalo by se zde možná polemizovat i s Miroslavem Červenkou, který Waltonovo dělení vykládá jako dvojí vrstvu recepce díla (Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*, str. 11, 19.), zatímco já se i na základě výše uvedené citace domnívám, že v případě světa díla jde spíše o abstrakci, protože fikční svět lze dle Waltona poznávat a prožívat jen z „vlastní“ perspektivy. Takovou abstrakci lze tedy učinit až ex post, tedy poté, co proběhla hra předstírání. V každém případě mám proto za to, že zjednodušení, která jsem podnikla, neprovádím na úkor jednotlivých teorií vzhledem k tomu, co mohou o fikční postavě a otázce

Ačkoli se tvrzení ohledně psychologické participace zdají poměrně přesvědčivá, jsou základem toho, co se stávalo v rámci teorií Marie-Laure Ryanové terčem kritiky především. Ono kritizované doplňování mezer totiž úzce souvisí právě se vstupem čtenáře do fikčního světa (respektive vytvářením jeho jakéhosi neosobního přihlížejícího alter ega, které se do fikce projektuje).<sup>69</sup> Jestliže se toto přesídlení definuje jako moment, kdy se fikční svět stává pro čtenáře světem aktuálním a fikční postavy skutečnými osobami, akcentuje se tím zároveň i potřeba celistvé postavy a v posledku i úplného světa. Odtud má narážka na jistý iluzionismus, neboť čtenář se, jak se zdá, dočasně nechává unést (byť dobrovolně) iluzí, že to, co se „před ním“ odehrává, je skutečné. Domnívám se, že je tato nesnáž příznačná zejména pro Waltonovu teorii, což lze poměrně dobře ukázat na problémech, se kterými je autor nucen se v průběhu svého výkladu potýkat. Zaměřím se zde právě na ten, který se protíná s mezerami a jejich doplňováním, a sice otázku zkratkovitosti. Walton zde komentuje konkrétní obrázek, stylizovanou črtu počítače, přičemž takové ztvárnění označuje za *ledabylý styl (sloppy style)*, který nicméně nebrání tomu, abychom se oddali hře předstírání a ve fikčním světě naši hry si představovali, že to na co se díváme, je skutečný počítač se vším všudy, ačkoli máme před sebou jen pár obrysů.<sup>70</sup> Pomineme-li pejorativní nádech, který Waltonovo pojmenování nese, podstatný je jeho výrok, že obrázku vlastní „ledabylost nemá být zahrnována do fikčního světa, nýbrž přijímána jako nevyhnutelný důsledek stylu bez ohledu na to, co je zpodobňováno.“<sup>71</sup> Převedeme-li na obecné rovině tento výrok na téma fikční postavy, pak je deklarovaný iluzionismus, zdá se, potvrzen. Mezerami se proto ve Waltonově pojetí stává vše, co text neříká a zdá se, jako by měly být doplňovány v podstatě kompletně. Walton staví svou teorii na podobnosti mezi předstíráním, do kterého jsme ponořeni v procesu čtení a dětských her, ve kterých bábovičky v očích dětí zastupují skutečné dortíky. Jenže principem dětských her je právě to, že na konkrétní rekvizitě, kterou si ke hře vybereme, záleží jen velmi málo a získává takové vlastnosti, jaké jí v rámci samotné hry přisoudíme my. Opět jsme však nuceni opakovat, že způsob, jakým je nám věc podávána, je v případě jednotlivých textů, neřkuli literárních děl, zcela zásadní a rozhodně není jen překážkou, kterou musíme překonat, abychom se mohli oddávat iluzivním hrám.

Řekli jsme, že pokud přistoupíme na tvrzení, že mezery fikčních světů doplňujeme a fikční postavu konstruujeme jako úplnou, narušujeme tím vlastně i jedinečnost textu jakožto díla. Na rušení jedinečnosti díla jsme narazili již u Doležela, kde se pojil s důrazem na parafrázovatelnost textového „obsahu“ na úkor samotné struktury díla, jež byla chápána jako přestupní stanice na cestě k fikčnímu světu. Chci zde jen podotknout, že v Doleželově pojetí hrála taková redukce metodologickou úlohu a je součástí celku přístupu fikčních světů, který je přeci jen sémantikou těchto světů. V případě Waltona a Ryanové jde však, jak se zdá, o nepříjemný a pravděpodobně nechtěný důsledek jiných tvrzení. Jestliže si totiž postavu zcela doplníme, zmizí její původní rozvržení a to, co nám zůstává, je jen

---

doplňování říci. Z tohoto pohledu je přesídlení čtenáře do fikčního světa leitmotivem obou teorií a v případě obou s sebou v tomto smyslu nese i obdobné problémy.

69 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 70-73.

70 Waltonova teorie si, jak známo, klade ambice být obecnou teorií fikčních reprezentací, ať už slovních či obrazových.

71 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 317.

naším dílem. Otázka, jak mezery lokalizovat, se z tohoto úhlu stává v podstatě irelevantní. Jsou všude, protože nejen postavy ale i samotný jazyk, v němž jsou fixovány, jsou schematické a nejsou zároveň nikde, protože jsou okamžitě vyplňovány a jejich původní „textura“ mizí.

### 2.2.3 Roviny čtenářské participace

Pokud v tomto ohledu Waltona i Ryanovou provází obdobné problémy, nelze přesto opomenout odlišnosti v pohledu na celek interpretace textu u obou autorů. Walton si všímá, že ne vše, co lze nalézt ve fikčním textu je pobídkou pro čtenáře, aby vstoupil do světa předstírání, když cituje slavnou Tolstého úvodní větu z románu *Anna Karenina*: „všechny šťastné rodiny jsou si navzájem podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná svým způsobem.“<sup>72</sup> Walton tvrdí, že tuto větu můžeme chápat buď jako výrok vypravěče (tedy, že tento výrok fikčně platí) a ten se tak stává pobídkou k tvarování a prožívání fikčního světa, nebo ji můžeme přisoudit samotnému autorovi a tak ji z iluze hry předstírání v podstatě vyloučit.<sup>73</sup> Takovým problémům se však Marie-Laure Ryanová (alespoň částečně) vyhýbá, a to tím, že nad rovinu alter ega, jež se projektuje do fikčního světa, staví rovinu další, totiž samotného komunikačního aktu. Přesněji řečeno, co se samotného předstírání týče, předkládá autorka úrovně tři: 3) čtenáře, který cestuje do fikčního světa a prožívá jej, 2) náhradního (*substitute*) posluchače, který je adresátem vypravěče a konečně 1) implikovaného posluchače, tedy „jedince, který je schopen používat kontextuálních informací k tomu, aby dekodoval ironii a figurální výrazy ...“<sup>74</sup> Důležité je, že všechny tyto úrovně jsou už součástí předstírání a vyžadují, aby skutečný čtenář přistoupil na hru, kterou mu text nabízí. Citovaná věta z Tolstého románu se pak pro Ryanovou nutně nestává součástí fikčního světa, nýbrž toho, co nazývá celkovou sémantickou doménou textu, tedy celku všech jeho významů. Ten v sobě zahrnuje jak faktická tvrzení, tak „generalizace, symbolické interpretace, subjektivní soudy vynášené vypravěčem nebo utvořené čtenářem.“<sup>75</sup> Ryanová zde tedy tvrdí, že rekonstrukce fikčního světa je pouze částí celkové interpretační aktivity čtenáře, a byť dále vztahu mezi fikčním světem a širší interpretací svou pozornost příliš nevěnuje, zdá se být takový krok velmi důležitý, jestliže se pídíme po systematickém uchopení konstrukce fikční postavy. Teorii Ralfa Schneidera nastíněné v předešlé kapitole, jak jsem již podotkla, tento rozměr citelně chyběl.

## 2.3 Shrnutí: Dvě podoby fikčního světa

Jestliže jsem zvolila za centra výkladu fikční sémantiku Lubomíra Doležela na jedné straně a teorii Marie-Laure Ryanové na straně druhé, chtěla jsem vyzdvihnout poměrně

72 Lev Nikolajevič Tolstoj, *Anna Kareninová*, str. 11.

73 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 90.

74 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 71. Je dobré poznamenat, že v Ryanové teorii jsou tyto „vrstvy“ adresáta odrazem obdobného členění adresanta – pochopitelně bez roviny prožitkové – , neboť skutečný autor přijímá, nebo spíše vytváří roli zástupného vypravěče. V tomto smyslu označuje Thomas Pavel teorii Marie-Laure Ryanové za symetrickou vůči té Waltonově (*Fikční světy*, str. 122.).

75 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 112.

zásadní rozdíly, které lze i v teorii fikčních světů, jež bývá z pohledu kognitivních teorií často chápána jako celek, poměrně snadno odhalit. Tím nejočividnějším rozdílem byla v první řadě otázka mezer a jejich doplňování, postupně se však ukázaly další odlišnosti. Zcela obecně lze říci, že Ryanová pojetím čtenáře jako cestovatele posouvá fikční světy na rovinu recepce a vnáší tak do této teorie zážitkový rozměr, který Doleželův přístup postrádal. Jak jsem se však snažila ukázat výše, plynou z takového kroku další nesnáze.

Pokud bychom měli odlišnosti, kterých jsme se zde dotkli, alespoň pracovní rozdělit, mohli bychom říci, že 1) zcela zásadním rozdílem je, že Doleželův fikční svět byl chápán jako souhrn a souhra uspořádaných extensionálních významů textu, zatímco Ryanová předkládá teorii, jež čerpá z představy imaginativní aktivity čtenáře. 2) Zatímco Doleželův čtenář nahlíží fikční svět jakoby z výšky a odstupu, Ryanové pohled implikuje, že poznávání fikčního světa se odehrává z určitého hlediska – přinejmenším zčásti, na rovině přesídleného čtenáře. 3) Z toho dále vyplývá, že Ryanová, jak se zdá, relativizuje důraz na parafrázovatelnost fikčního světa, který stál v centru Doleželovy koncepce. Pokud je totiž součástí konstruování a prožívání fikčního světa i osoba a aktivita skutečného čtenáře – byť řekneme „fiktionalizovaná“ –, bude případná parafráze takového světa opravdu pouze schematickým zjednodušením. Takovou kostru příběhu či fikčního světa pak můžeme použít k tomu, abychom někomu přiblížili děj nějakého filmu, rozhodně ji ale nemůžeme považovat za popis zážitku čtenáře nebo za výsledek jeho recepce. 4) Jestliže Doležel chápe interpretaci textu jako rekonstrukci fikčního světa, Ryanové představa interpretace je komplexnější a zahrnuje jak onu rovinu ponoření ve fikčním světě, tak rovinu, která se rozkládá nad ním, nebo spíše kolem něj. V dalších částech práce se, jak doufám, ukáže, že o fikční postavě nelze bez zřetele k této vyšší interpretační rovině smysluplně hovořit. 5) Proto také Ryanová tematizuje vztah mezi čtenářovým aktuálním světem zkušenosti a světem fikčním, přičemž se Doleželova koncepce na druhé straně zajímá spíše o vnitřní vztahy v rámci jednotlivých fikčních světů. 6) Konečně poslední rozdíl, který zde zmíním, je ten, který byl původně nejzjevnější, totiž postoj vůči mezerám. Mělo by již být patrné, že postoj obou teorií vůči této otázce je dílem celku jejich metody a předpokladů. Protiklad se zdá být propastný.

Doležel tvrdí, že doplňováním mezer bychom zacházeli za rámec adekvátní interpretace a podsouvali textu naše „mimetické“ tendence; Ryanová říká, že s fikční postavou se nemůžeme angažovat, dokud nedoplníme její skicovitost. A jestliže byl v Doleželově teorii fikční svět nutně schematický či „ohlodaný“ na parafrázovatelnost, pak je v pojetí Ryanové naopak notně přebujelý, detailní, citově zabarvený a v posledku individualizovaně prožívaný – což považuji za velmi zásadní, ne-li za přímo principiální rozdíl mezi nimi. Jak nicméně uvidíme dále (a jak už může koneckonců vysvítat z toho, co bylo dosud řečeno), není možná s ohledem na samotnou otázku doplňování mezer propast mezi oběma teoriemi až tak hluboká – zvláště pokud podržíme v paměti výše navrhovanou specifickou konstruování „charakteru“ fikčních postav. Je třeba mít na paměti, že pojmenování vlastností není ničím samozřejmým. Jak říká Roland Barthes při analýze Balzacovy povídky, „pokud se nám řekne, že Sarrasine měl „jednu z těch silných vůlí, které nevědí, co je to překážka“, co je z toho třeba vyčíst? Vůli, energii, umíněnost,

svéhlavost atd.<sup>76</sup>

V tom, co bude následovat, se budu dále tázat, zda je neúplnost světa a neúplnost charakteru postavy skutečně totéž. Navíc je třeba zvážit, zda bychom, jestliže ani jedna z odpovědí nevypadá uspokojivě, neměli otázku po doplňování mezer přeformulovat.

---

76 Roland Barthes, *S/Z*, str. 155.

### 3 Fikční světy jako návrhy koherencí

Když Seymour Chatman uvažuje o postavách, všímá si, že jedna věc je ptát se, kolik dětí měla lady Mackbeth a věc druhá se ptát, zda byla dobrou matkou.<sup>1</sup> Zatímco první vyvozování jde pravděpodobně za rámec smysluplné četby, stávají se závěry na základě druhé otázky podstatnou součástí interpretace textu a jeho působnosti – neboli, jak říká Chatman, estetického účinku. Pokud se ovšem shodneme, že ne všechny mezery mají stejný status s ohledem na roli, jíž v celku našeho rozumění vyprávění hrají, je třeba, aby teorie dokázala tyto rozdíly zachytit. Prozatím však pod hlavičkou mezer docházelo ke směšování věcí, které by si nejspíš jednotlivě zaslouhovaly bližší pozornost. V první řadě nebyla Doleželova teorie v praxi sto poskytnout rozlišení mezi implikovaným významem a mezerou a tedy ani mezi mezerami ve světě jako rozvržení věcí, jejich vlastností a vztahů a mezerovitostí charakteru postav. Z pohledu Marie-Laure Ryanové pak nebylo možné mezery identifikovat a ponechat jim jejich působnost, protože byly okamžitě zacelovány.

#### 3.1 Přehodnocení principu minimální odchylky

Je zjevné, že náhled kognitivních teorií má k principu minimální odchylky velmi blízko. U Ralfa Schneidera, jehož návrh recepce postavy se objevil v první kapitole této práce, lze nalézt tvrzení, že „co se čtenáře týče, prakticky vše co ... ví o světě, lze při recepci využít“<sup>2</sup> a nejen proto se domnívám, že princip minimální odchylky nám toho může hodně říci o psychologických mechanismech konstruování a rozumění fikční postavě. Zvláště s přihlédnutím k tomu, že si tento koncept samotný získal pozornost některých kognitivních teoretiků a že je na něj poměrně často odkazováno (tento přístup zde reprezentuje především teorie Alana Palmera v kapitole čtvrté. Námítky, které byly proti minimální odchylce vneseny, se všechny točily okolo představy čtení jako navozování iluze reality a otázkou tedy zůstává, zda lze iluzionismus odmítnout a přitom si jistou variantu principu minimální odchylky ponechat. Pokud tedy přistoupíme na to, že čtenář doplňuje, pak teorie fikční postavy potřebuje nástroj, který by umožnil specifikovat, které mezery je smysluplné vyplňovat a které ne. Navíc, pokud bylo naznačeno, že problém vyplňování mezer spočívá (přínejmenším) v tom, že se samotné mezery mažou – jak zjevně ukázal způsob, jímž se Walton vypořádal s *ledabylým stylem* – vyvstává zde otázka, zda by bylo doplňování mezer i nadále natolik problematické, pokud bychom čtenáře situovali do takové pozice, kde by si jejich původní rozvržení „pamatoval“, respektive, kde by svá vlastní doplňování mohl reflektovat.

Když se na okamžik oprostíme od iluzionismu, který s sebou princip minimální odchylky přináší, a budeme jej chápat jednoduše jako pojmenování mechanismu, díky němuž rozumíme textu, přeci jen s sebou nese jisté protěžování „reality“ na úkor fikce, konvencí vyprávění a žánrových rámců. Říkat, že pokud nám text nespecifikuje jinak,

1 Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 122.

2 Ralf Schneider, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 611.

budeme fikční svět konstruovat podle vzoru světa skutečného, se zdá být ještě poměrně únosné vzhledem k realistické próze 19. století, o mnoho problematičtější však s ohledem na příběhy odehrávající se ve světech, které jsou tomu našemu vzdálené – ve světech středověkých rytířských příběhů nebo science fiction.

### 3.1.1 Minimální odchylka a intertextualita

Princip minimální odchylky se však, jak už bylo naznačeno výše, druzí s principem dalším, totiž s tím, co Ryanová nazývá intertextualitou. „Ať už je vymezena jako vyvstávání významu z horizontu očekávání tvořeného jinými texty téhož žánru, nebo jako hravá transformace cizího textového materiálu, intertextualita nahrazuje na pozici referenčního rámce procesu čtení svět psaným slovem.“<sup>3</sup> Jestliže jsme dávali teorii Marie-Laure Ryanové do vztahu s Waltonovými hrami předstírání, nabízí se zde opět zajímavé srovnání, které by mohlo napomoci vztah mezi dvěma výše uvedenými principy (který je podstatný pro další zkoumání fikčních postav) osvětlit. I Walton totiž přichází s obdobou principu minimální odchylky pod názvem *princip reality* (*reality principle*) a chápe jej spolu s *principem sdílených přesvědčení* (*mutual belief principle*) jako pravidla řídicí implikace textu, potažmo jako mechanismy doplňování mezer.

Princip sdílených přesvědčení v zásadě odpovídá čtenářovým vědomostem ohledně ducha doby, ve které text vznikl, zatímco princip reality obecně říká: „je to proto, že lidem ve skutečném světě koluje v žilách krev, rodí se a mají i zadní partie, že předpokládáme, že fikční postavy budou těmito atributy také oplývat.“<sup>4</sup> Zjednodušeně, ovšem nikoli přespříliš nepřesně, lze říci, že princip reality je souborem toho, co si myslíme o skutečném, aktuálním světě (země je kulatá) a o tom, jak to v něm chodí, zatímco princip sdílených přesvědčení je obrazem toho, jak si myslíme, že byl svět chápán v původní době a domovině textu (země je plochá).<sup>5</sup> Jak totiž říká Walton, „pravděpodobně budeme chovat přesvědčení sdílená umělcovou společností, pokud je i tou naší.“<sup>6</sup> Z takového nástinu však, zdá se, vyplývá, že nelze chápat dva principy Ryanové (minimální odchylku a intertextualitu) a dva principy Waltonovy jako symetrické. Je totiž záhodno si povšimnout, že se princip minimální odchylky a intertextualita nemohou dostat do takového vzájemně vylučovacího konfliktu, neboť si Ryanová explicitně uvědomuje, že jsou na sobě závislé a interagují spolu. „Referenční rámec, který princip minimální odchylky nastoluje, není pouze výsledkem bezprostřední osobní zkušenosti, nýbrž nese stopy veškerých textů, které podpírají a ovlivňují kulturu,“ samozřejmě včetně textů primárně fikčních.<sup>7</sup>

Mimetismus a primát reality, ze kterého byl princip minimální odchylky obviňován, se tak o poznání relativizuje. Konflikt, který z pohledu Marie-Laure Ryanové vzniká mezi znalostmi a pravidly, jež známe ze skutečného světa a konvencemi vyprávění či žánrovými schémata je tudíž jiné povahy než ten Waltonův. Jako vyjádření tohoto vztahu lze chápat

3 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 54.

4 Tamtéž, str. 145.

5 Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, str. 152,

6 Tamtéž, str. 157.

7 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 54.

Ryanové výroky, že „smyslem textu je upamatovat na princip minimální odchylky – jen aby blokoval její fungování.“<sup>8</sup> Jedná se proto o konflikt, řekněme, produktivní, který dává v rámci recepce konkrétního textu do vztahu naše povědomí o tom, jak to chodí ve fikci a jak ve skutečnosti.<sup>9</sup>

Jak už bylo řečeno, jistá dávka mimetismu je zjevně přítomná vždy, když uvažujeme o fikční postavě,<sup>10</sup> ačkoli se z toho, co bylo o kritice minimální odchylky řečeno, může zdát jinak. Věť, která zmiňuje Dwayna a Trouta, v každém případě rozumím jen tehdy, pokud rozklíčuji, že jde o jména, jež implikují osoby mužského pohlaví a tak přistoupím na to, že příběh vypráví o nějakých lidských bytostech – byť jde o Forsterovy Homo Fictus. A (extensionální) význam slova *člověk* s sebou nese obrovské množství implikací jako „vlastnost mít dvě paže, dvě nohy, dvě ruce, dvě oči, teplokrevní oběh, plíce a dokonce i pankreas.“<sup>11</sup> Citovaný Umberto Eco, jehož teorie spájí sémiotický přístup a sémantiku fikčních světů, jasně říká, že fikční světy jsou světy malé<sup>12</sup> – množství toho, co můžeme o fikčním světě vědět, je principiálně omezené. Pro nalezení uspokojivé alternativy (či varianty) principu minimální odchylky je však třeba zdůraznit, že zároveň jedním dechem podotýká, že „v tomto smyslu jsou malé světy *parazitní*, protože když nejsou specifikovány alternativní vlastnosti, počítáme s tím, že platí vlastnosti reálného světa.“<sup>13</sup>

### 3.2 Teorie čtení Umberta Eca

Není nijak obtížné všimnout si, že se v citovaných tvrzeních Umberta Eca jednak objevuje teze o neúplnosti fikčních světů fikční sémantiky a na druhou stranu se zde mluví v podstatě v totožných termínech, jako v případě výše citované charakteristiky principu reality. Z tohoto pohledu by tedy Eco kombinoval přístupy, jež se zdají v principu nekompatibilní. Jak se však pokusím ukázat, obě tvrzení zde získávají zcela jiný kontext – fikční svět zde není ani pouze překladem textury v extensionální význam, ani prožívaným světem předstírání. V Ecově teorii čtení se totiž konstruování fikčních světů stává *nástrojem* interpretování a rozumění textu. Fikční světy jsou zde tudíž chápány jako dílčí hypotézy vytvářené s cílem porozumět tomu, o čem text vypráví. Na základě toho, co již přečetl, anticipuje čtenář další vývoj událostí a jejich následky, přičemž se mu tyto hypotézy dalším čtením buď potvrdí, modifikují, nebo zcela vyvrátí, každopádně však „tímto svým počínáním konfiguruje *možný běh* nebo *možný stav věcí* – jak bylo dříve řečeno, vytváří hypotézy struktur světů.“<sup>14</sup>

8 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 58.

9 Jen okrajově bych ráda upozornila, že kritika Bohumila Fořta, (na niž je odkazováno například i v Richard Müller, Pavel Šidák (eds.), *Slovník novější literární teorie*, str. 401.) že „o tom, co děláme jako čtenáři při vyplňování těch částí fikčních světů, v nichž naše vědění o realitě selhává, ovšem tento konkrétní mimetizující návrh mlčí,“ tudíž není dle mého názoru zcela oprávněná. Srov. Bohumil Fořt, „Fikční světy a Pražská škola,“ str. 88.

10 Uri Margolin, „Co, kdy a jak: K otázce postavy v literárním vyprávění,“ str. 140

11 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 107.

12 Srov. Umberto Eco, *Meze interpretace*, str. 73-92.

13 Umberto Eco, *Kant a ptakopysk*, str. 312.

14 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 139.

### 3.2.1 Místa nedourčenosti, mezery a prázdná místa

Takový posun v uvažování o fikčních světech má vzhledem k tématu mezer a fikčních postav dalekosáhlé důsledky. Pokud se ještě naposledy vrátíme k Lubomíru Doleželovi a jeho mezerám, je zajímavé, že mu odmítání čtenářova doplňování mezer neslouží pouze jako obrana proti relativismu interpretací, ale okrajově plní i kritickou funkci. Obrací se s ní totiž proti recepční teorii Wolfganga Isera a obdobně jako výše zmíněný Bohumil Fořt zde Doležel používá nálepku mimetismu, jíž Isera častuje a na jejímž základě kritizuje jeho pojetí mezer v textu jako prostředku k vybudování čtenářovy imaginativní aktivity. Upozorňuje, že zatímco při dešifrování implicitního významu se čtenář nechává vést tím, co mu text naznačuje, je vyplňování mezer svévolnou aktivitou: „uniknuv skrze mezery z nadsubjektivní kontroly textu, Iserův čtenář rekonstruuje fikční svět na základě své vlastní životní zkušenosti, tzn. na základě své znalosti úplných předmětů a úplných světů.“<sup>15</sup> Dle Doleželova výkladu by se tedy mohlo zdát, že Iserův čtenář do posledního vyplňuje Ingardenova místa nedourčenosti, jakožto textem neurčené charakteristiky předmětů, jakou je například konkrétní materiál z něhož je „zhotoven“ stůl, o němž se text zmiňuje.<sup>16</sup> Tudíž by se mohlo rovněž zdát, že Iser smýšlí obdobně jako Marie-Laure Ryanová. Chci však upozornit na to, že Iserovy mezery, či jeho terminologií, prázdná místa (*Leerstellen, blanks*) směřují poněkud odlišným směrem stejně jako apel na jejich vyplňování. Doufám také, že vyzdvížení jistého posunu mezi místy nedourčenosti (případně mezerami v Doleželově smyslu) a prázdnými místy nám napomůže k lepšímu uchopení čtenářovy konstrukce fikčních postavy.

Je třeba zdůraznit, že taktiky, jimiž z Ingardenova pohledu text v kooperaci se svým čtenářem dociluje zahlazení míst nedourčenosti, jsou prostředkem dosažení jakési iluze, ve které se textem znázorňované předměty jeví jako reálné.<sup>17</sup> Právě tato představa se však stává terčem kritiky z pera Wolfganga Isera.<sup>18</sup> Iserova prázdná místa totiž nejsou ani tak dílem nedourčených předmětů jako spíše prostorem, ve kterém čtenář hledá koherenci toho, co mu text předkládá. Text lze, dle Isera, chápat jako soubor norem, společenských či uměleckých konvencí, které však v rámci literární komunikace ztrácejí své původní kontexty a v rámci díla v jedinečné kombinaci získávají kontext nový. Úkolem čtenáře je uvést je ve smysluplný celek – tj. interpretovat text. „Prázdná místa jsou jednak známkou narušených propojení mezi textovými segmenty a zároveň podmínkou k tomu, aby bylo takové propojení vytvořeno.“<sup>19</sup> Místo, kde se Iser sám proti Ingardenovi v tomto ohledu vymezuje, je velmi výmluvné. Iser říká, že místo nedourčenosti je termínem, jenž odkazuje na „mezeru v určení intencionálního objektu ... prázdné místo však označuje volný prostor v celkovém systému textu, jehož vyplnění umožní interakci textových vzorců. Jinými slovy, potřeba doplňování je zde nahrazena potřebou kombinace.“<sup>20</sup> Vyplňování prázdných míst je tudíž z Iserova pohledu nástrojem interpretace, nebo spíše porozumění textu a proto jej, domnívám se, Doleželova kritika, spíše mívá. Proto se také není třeba obávat onoho

15 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 172.

16 Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*, str. 251.

17 Tamtéž, str. 253.

18 Wolfgang Iser, „Der Leservorgang,“ str. 258-260. Také v Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, str. 170-179.

19 Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, str. 195.

20 Tamtéž, str. 182.

mimetismu, který pro Doležela znamená, že „různorodost fikčních světů je redukována na uniformní strukturu světa úplného,“<sup>21</sup> ani toho, že by se čtenář při vyplňování prázdných míst nepodřizoval kontrole textu, pokud jimi máme na mysli koherence, jež text nespécifikuje, ale které si po čtenáři žádá.<sup>22</sup> Úkol čtenáře spočívá v pokusu konstruovat z toho, co text prezentuje, koherentní, smysluplný celek, přičemž jsou prozatímní celky v průběhu čtení znovu a znovu rozvráceny nově přichozími informacemi či segmenty. Možná bychom tudíž mohli tyto rozdíly shrnout a tvrdit, že místa nedoručnosti a prázdná místa jsou přinejmenším záležitostmi odlišných „rovin“ čtení.

Umberto Eco, domnívám se, míří svými „návrhy možných světů“ v procesu čtení obdobným směrem jako právě nastíněná recepční teorie Wolfganga Isera. V každém případě lze říci, že z tohoto pohledu Doleželův pojem mezery v textu a ve fikčním světě ztrácí svou atraktivitu, respektive přestává být vhodným pojmem. Předpokladem Doleželova pojetí totiž bylo, že mezera je ontologická „díra“ uvnitř fikčního světa, která nemá být doplňována. Jenomže chvíle, kdy bychom si mohli být jisti, kde se vlastně mezera nachází – a co si tedy nemáme domyslet –, nastává až po dočtení textu, tedy pouze poté, co fikční svět uzavřeme. Jestliže v procesu čtení konstruuji fikční postavu, tvořím si na základě toho, co je mi o ní sdělováno, hypotetickou představu o tom, „jaká asi je,“ přičemž některé mé závěry a předpovědi se mohou samozřejmě později ukázat jako chybné nebo dokonce jako neopodstatněné a neadekvátní. Jak říká Shlomith Rimmon-Kenanová, „během procesu čtení nemůže čtenář vědět, je-li mezera dočasná či trvalá; tato nejistota tvoří základ dynamiky čtení.“<sup>23</sup> Pokud jsem tedy výše navrhovala, aby byla otázka doplňování či nedoplňování mezer opuštěna ve prospěch otázky, jaké mezery má smysl doplňovat a jaké ne, na tomto místě lze říci, že bychom možná měli upustit od samotné koncepce mezery jako neurčitosti charakteristik a jejího případného doplňování, jelikož implikuje pouze statickou „vlastnost“ hotového světa.

---

21 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 172.

22 Je samozřejmé, že bude u různých čtenářů docházet k různým interpretacím na základě jejich individuálních schopností a znalostí, což je otázka, která pochopitelně provází veškeré teorie, včetně Doleželovy (stejně jako problém s určením, co všechno si má čtenář do své četby skrze implicitní texturu přinášet). Není bez zajímavosti, že téměř z opačné pozice než Doležel kritizuje Wolfganga Isera Stanley Fish. Isera dle Fisha provází (mimo mnohé jiné problémy) naopak přílišná důvěra v autoritu textu, respektive jako nefunkční je označována samotná představa, že text může nějakou autoritu vůbec mít. Viz Stanley Fish, „Why No One is Afraid of Wolfgang Iser.“

23 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 135.

### 3.2.2 Mezery a inference

Eco vysvětluje, že je-li text „líný stroj, který po čtenáři tvrdě vyžaduje kooperativní činnost, aby prostory nevyřčeného nebo nedořečeného, které takzvaně vyšly na prázdno, prázdné nezůstávaly, pak text může být jedině strojem založeným na presupozicích.“<sup>24</sup> Tak Eco namísto uvažování o mezerách hovoří spíše o momentech čtení, jež jsou prostorem pro presupozice a inference, přičemž, inference tradičně nachází své uplatnění (nikoli překvapivě) v psychologii a byla také významnou součástí výše nastíněné teorie postavy Ralfa Schneidera. Vcelku obecně je inference chápána jako zásadní součást našeho rozumění světu, potažmo textu, ve smyslu mechanismu zařazování informací obsažených v textu do kontextu našich znalostí o světě tak, aby se text stal srozumitelným,<sup>25</sup> presupozice pak jako „implicitní, nevyjádřená sada podmínek a předpokladů, za nichž výrok dává smysl.“<sup>26</sup> Je však třeba říci, že ačkoli se inference a presupozice z Ecova pohledu těší výsadnímu postavení, neobjevují se v rámci teorií fikčních světů tyto termíny samozřejmě pouze u něj. Užívá je například právě i Lubomír Doležel, ovšem v jeho pojetí se pojí výhradně s tím, co vymezuje jako implicitní význam. Ten je, jak už bylo nastíněno ve druhé kapitole určen významem explicitním, respektive je na něj explicitní texturou upozorňováno jak negativně – prostřednictvím lakun,<sup>27</sup> tak pozitivně – prostřednictvím narážek a aluzí.<sup>28</sup> Inferenční hřiště je tedy vymezeno poměrně jasnými hranicemi. Na jedné straně explicitním významem, ke kterému inference a presupozice, zdá se, nepotřebujeme a na straně druhé mezerami, jež, jak už víme, vyplňovat nemáme. Znovu však zdůrazňuji, že vzhledem k dynamické představě interpretace Eco s takovým rozlišením nepracuje a vlastně ani pracovat nemůže.

Namísto doplňování mezer zde máme hypotézy jakožto návrhy možných koherencí v rámci průběhu interpretování textu, které si můžeme uchovat, nebo je následně zavrhnout, přičemž tento čtenářův návrh fikčního světa, „čtenářova předpověď“ („k zahazení“) tu

---

24 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 37.

25 Richard Müller, Pavel Šidák (eds.), *Slovník novější literární teorie*, str. 214. Záležitostí, jež by si žádala upřesnění, je problém samotné inference a jejího definování. Obecně lze říci, že bývá inference (alespoň v psychologické literatuře) dělena na logickou (kterou reprezentuje především sylogismus) a inferenci laickou čili komonsensuální, která se úzce pojí s tím, co bývá nazýváno *folk-psychology*, laickou představou o fungování lidské mysli (viz například Miluše Sedláková, *Výbrané kapitoly z kognitivní psychologie*, str. 146.). Když čtenář konstruuje fikční postavu, činí tak pochopitelně především prostřednictvím té druhé jmenované, jak si všimá například i Uri Margolin: „pravidla inferování, jež řídí čtenářův přechod od tvrzení ohledně činů, vzhledu a pozice NA [narativního agenta, tj. postavy] k CS [charakterizačních tvrzení] o něm, se zakládají na přirozené logice, nikoli na logice formální.“ (Uri Margolin, „The Doer and The Deed,“ str. 206-207.) K tomuto problému se ještě vrátím v poslední kapitole.

26 Tamtéž, str. 399. Totéž heslo zároveň zdůrazňuje, že z pragmatického hlediska jde o „kulturně definované podmínky nebo kontexty, které musí být splněny, abychom vyslovené větě rozuměli“ a vztah mezi presupozicí a inferencí se tak zužuje. Nutno podotknout, že ani v Ecově, ani v Doleželově textu, se na místech, kde se o inferenci a presupozici hovoří, nedostává jejich vzájemného vymezení. Eco však nabádá, abychom presupozici užívali jako „štatně obecný termín“ (*Lector in Fabula*, str. 37.) a tato tak práce spolu s ním (vzhledem k její nutné zkratkovitosti a komplikovanosti těchto otázek) ponechává raději vztah mezi oněmi dvěma pojmy otevřený. Přihlédneme-li navíc k samotné povaze komonsensuální inference, o které se zmiňuje předcházející poznámka, ztrácí potřeba terminologické přesnosti svou náležitost.

27 Lze však jen obtížně říci, co je to lakuna, pokud jsme nuceni konstatovat, že to není mezera.

28 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 175.

zůstává jako skica jiného příběhu, který by se býval mohl dít (a který se narativně neudál).<sup>29</sup> Přísně vzato byl fikční svět Doleželem a Ryanovou vykreslován jako struktura vztahů mezi entitami a jeho časová dimenze byla spíše upozadována a bylo ji možné nahlédnout pouze ex post. Z Ryanové pohledu se dokonce zdálo, jakoby se děj neodehrával ve fikčních světech, jako spíše na hranici *mezi* jednotlivými fikčními světy, jakožto následnými stavy „úplných“ světů. Považuji tedy za nadmíru důležité uvést, což Eco sám zdůrazňuje, že fikční světy, které čtenář formuluje jako návrhy koherence toho, o čem text vypráví, mají z principu narativní strukturu a proto také říká, že návrh možného světa je vlastně návrhem *fabule*.<sup>30</sup> Čtenář tedy na základě toho, jak jsou mu události prezentovány, tj. na základě syžetu (se všemi časovými skoky a dislokacemi, vloženými popisy či úvahami), konstruuje v procesu čtení fabuli jakožto základní schéma vyprávění, jako chronologicky uspořádaný sled událostí tvořený logikou akcí ve vztahu k postavám.<sup>31</sup>

### 3.2.3 Vlastnosti fikčních postav

K uspokojivému osvětlení právě řečeného je však třeba se nejprve vrátit k Ecově východisku, totiž k tomu, že jednotlivá slova a jejich zřetězení v principu vybízejí k nekonečnému interpretování či sémióze, v čemž jsou však usměřňovány kontextem, ve kterém se nacházejí. Pokud s sebou pojem *člověk* nese všechny konotace, které jsme spolu s Ecem vyjmenovali (jako ruce, nohy, pankreas), a mnohé další, pak, jestliže čtenář konstruuje fikční postavu, akcentovány budou ty „lidské“ vlastnosti, které bude zdůrazňovat kontext: „vlastnosti semému [jakožto významového celku] zůstávají normálně vlastnostmi virtuálními, neboli zůstávají registrovány ve čtenářově encyklopedii, a ten je přichystán je aktualizovat, jak to po něm bude průběh textu vyžadovat.“<sup>32</sup> Ecův pojem encyklopedie – která je zhruba charakterizována jako „destilát jiných textů“<sup>33</sup> – našel zvučnou odezvu snad ve všech teoriích fikčních světů, Lubomíra Doležela a Marie-Laure Ryanovou nevyjímaje, stejně jako v mnohých přístupech kognitivních teoretiků.

Pro kooperaci čtenáře s textem „je podstatné, aby text byl trvale uváděn do vztahu k encyklopedii.“ přičemž tento čtenářův pohyb vně textu, nebo za něj, nazývá Eco

---

29 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 149.

30 Tamtéž, str. 185-186.

31 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 126. Termín *fabule*, jak známo, spolu se svým protějškem syžetem pochází od ruských formalistů. Syžet je obecně chápán jako umělecké ztvárnění *fabule* (Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*, str. 199.), Tzvetan Todorov pak říká, že *fabule* je to, co se stalo ..., zatímco syžet je způsob, jímž autor *fabuli* předvádí. První pojem se vztahuje k evokovaným událostem, podobným těm, které se odehrávají v našem životě. Druhý se vztahuje k dílu samému, k vyprávění a k literárním postupům, jichž autor využívá“ (Tzvetan Todorov, *Poetika prózy*, str. 103.). Jako všechny hojně užívané koncepce má i tato za sebou spletitý vývoj a užití v různých teoretických kontextech, čímž nabyla poměrně teoretické rozptýlenosti. Tu ještě prohlubuje její vztah k další, velmi příbuzné dvojici příběh a diskurz. Již citovaná Shlomith Rimmon-Kenanová vychází z trojdimenzionálního modelu Gerarda Genetta a dvojici rozšiřuje do podoby příběh – text – vyprávění (Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 11.). Vyprávění zde zastupuje samotný akt narace, jakožto akt komunikace, ve kterém fiktivní vypravěč (jakožto v textu obsažená strategie) „oslovuje“ fiktivního posluchače (Tamtéž, str. 93-96.). V této práci se však takto obsáhlému problému věnovat nemohu a proto budu na tomto místě *fabuli* spolu s Ecem chápat jako chronologické rozvržení událostí a jednání postav.

32 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 107.

33 Tamtéž, str. 36.

„inferenčními toulkami.“<sup>34</sup> Pro ilustraci si zde dovolím poněkud delší citaci: „aby si čtenář vůbec mohl vytvořit svou hypotézu, musí se uchýlit k obvyklým nebo intertextovým scénářům, které jeho encyklopedie obsahuje: „obvykle..., pokaždé když..., jak tomu bývá v jiných případech..., jak to znám z vlastní zkušenosti..., jak nás tomu učí psychologie...“<sup>35</sup> Encyklopedie je tudíž čtenářovou „studnicí vědění“ a jako taková nefunguje pouze k rozklíčování jazykového kódu nebo jako zdroj vědomostí (v tom smyslu, že hovoří-li text o pesetě, automaticky si dovodíme, že se děj odehrává ve Španělsku<sup>36</sup>), nýbrž – a z Ecova pohledu dokonce zejména – jako mechanismus inferencí a presupozicí. Hovoří-li tedy Doležel o fikčních encyklopediích s tím, že „fikční encyklopedie je znalost možného světa zkonstruovaného textem,“ přičemž encyklopedie světa aktuálního je jen jednou z mnoha,<sup>37</sup> zdá se, jakoby pozapomínal právě na lidskou schopnost inference a jednotlivé „druhy“ či „typy“ vyvozování, které jakoby stály nad těmito encyklopediemi. Pak se však zdá, že jsme nuceni říci, že inference funguje stejným způsobem, stejnými směry a klade ty samé důrazy ať už ji využijeme při poznávání skutečného světa, nebo ať už se stává součástí recepce literárního díla. Takový postoj, jak se domnívám, však příliš nesouzní s celkovým důrazem, jež Doležel na svébytnost fikce a zacházení s ní klade. Mohli bychom jej také chápat jako jeden z důvodů, proč když popisuje vnitřní organizaci fikčního světa jakožto extensionálního významu textu, objevuje se u něj spíše neintuitivní tvrzení, že „intransitivní akce [zde ve smyslu působení osoby na sebe samu] spolu s *biologickými procesy* udržujícími život jsou nutnou podmínkou konatelovy existence.“<sup>38</sup> Nutno podotknout, že ani „realista“ A. C. Bradley, o kterém jsem se zmiňovala v úvodu, by zřejmě do takových krajností, jakými jsou Hamletovy biologické procesy, nezacházel. I Ryanová, se svou kooperací mezi principem minimální odchylky a intertextualitou (či, jak říká, „žánrovými krajinami“) podotýká, že v případě pohádkových princezen – byť je chápeme jako ženy – nemáme běžně na mysli jejich sexualitu, respektive že sexualita princezen není v žánru pohádky akcentována. Přesto však, vzhledem k mechanismu čtenářova přesídlení do fikčního světa, je Ryanová zatížena potřebou kompletních postav: „jakožto abstrakce z mnoha textů je prototypická pohádková princezna neúplnou entitou, jelikož postrádá určení co se vlastností sexualit týče, ale princezny z konkrétních pohádek jsou ontologicky normální lidské bytosti, které svou sexualitu v běhu událostí prezentovaných textem prostě neprojevují.“<sup>39</sup> Je však zcela možné ptát se, zda pokud upustíme od tvrzení, že postavy jsou „ontologicky normální lidské bytosti,“ musíme stále trvat na tom, že viscerální uspořádání je součástí postavy.

Ecovou odpovědí je koncept *topiku*. „Topik je hypotéza závisající na iniciativě čtenáře, který ji tak trochu nahrubo formuluje ve formě otázky („O čem je tu k čertu řeč?“), která pak coby propozice přechází do pokusného titulu (nejspíš se tu mluví o tom a o tom...“).“<sup>40</sup> Hypotézu ve formě *topiku* tak čtenář jednak formuluje na základě kooperace

34 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, str. 143-144.

35 Tamtéž, str. 144.

36 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 177.

37 Tamtéž, str. 178.

38 Tamtéž, str. 68. Kurzíva A. S.

39 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 55-56.

40 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 113. Snad není příliš troufalé podotknout, že se zde Eco přibližuje hermeneutické tradici, konkrétně ke slavnému Gadamerově pojetí interpretace jako logiky otázky a

mezi textem a vlastní encyklopedií – samozřejmě včetně žánrových rámců – a jednak se zkusmo navržený topik stává principem, jenž řídí další čtenářovy inference, tj. třídí onu encyklopedii, neboli vybírá z ní to, co je dle čtenáře pro příběh podstatné.<sup>41</sup> Lze proto říci, že topik je tím filtrem, který zodpovídá za to, že sexualita princezen se součástí čtenářovy recepce pohádky nestává, neboť „textový topik určil, které vlastnosti je třeba brát v úvahu; všechny ostatní, třeba i *nepopřené*, jsou narkotizované autorem a narkotizované čtenářem.“<sup>42</sup> Princip minimální odchylky zde tak nachází své hranice. Tyto narkotizované vlastnosti s ohledem na recepci fikční postavy zároveň získávají zvláštní status, neboť je jako vlastnosti postavy nechápeme, na druhou stranu však nejsou ani v pravém smyslu mezerami, neboť jsou v naší encyklopedii připraveny, kdybychom je potřebovali. Zatímco tedy nemůžeme říci, na kterém rameni má Ema Bovaryová mateřské znaménko, můžeme se pravděpodobně shodnout, že má nějaká ramena – ovšem vlastnosti lidských bytostí, které do skupiny „charakter“ či „zjev“ nepatří (jako mít játra nebo onu slinivku), běžně budou spíše narkotizovány či přímo upozaděny. Taková selekce z encyklopedických zdrojů však není samozřejmě specifická pouze pro recepci fikce nebo dokonce textu obecně, přičemž upozadění některých vlastností a zdůraznění jiných lze chápat jako základní princip, kterým vůbec můžeme porozumět nejen druhým ale i celému světu.

V pojetí Umberta Eca však tato selekce ve prospěch topiku získává ukotvení v tom, co jinde nazývá *intentio operis*, tedy intence díla, textu, kterou čtenář nenachází hotovou, nýbrž se pokouší konstruovat: „proto je možné mluvit o intenci textu jenom jako o výsledku *dohady* ze strany čtenáře. Iniciativa čtenáře v zásadě spočívá v tom, že činí dohady ohledně intence textu.“<sup>43</sup> Nutno podotknout, že *intentio operis* Ecovi zároveň slouží jako nástroj k oddělení adekvátních interpretací od těch čtenářských aktů, které text neinterpretují (tedy nerespektují), nýbrž „používají“ ke svým vlastním záměrům, což je ovšem otázka, která jde za rámec této práce.<sup>44</sup> V každém případě nicméně topik jakožto základní krok směrem k *intentio lectoris* představuje interpretační klíč, který říká, jaké z informací a souvislostí, jež jsou potenciálně po ruce, má vstoupit do samotné recepce díla. Proto by bylo, jak se domnívám, možné říci, že s ohledem na otázku doplňování mezer plní Ecoův topik dvousměrnou funkci – řídit doplňování (nebo spíše návrhy možných koherencí) a třídit implikace, které text nese na ty, o nichž čtenář předpokládá, že budou pro příběh a pro charakterizaci postavy důležité a na ty, které nechává spát.

---

odpovědi. Textu můžeme porozumět jen tak, že jej budeme chápat jako odpověď na otázku, kterou si zkusmo „formulujeme.“ „Kdo chce rozumět, musí se tedy tázavě vracet za řečené. Musí mu rozumět jako odpovědi na otázku, na niž odpovídá.“ Hans Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, str. 320.

41 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 143,

42 Tamtéž, str. 174. Je třeba alespoň v poznámce upřesnit, že pokud Eco hovoří o autorovi a čtenářovi, nemá na mysli empirické osoby, nýbrž dvojici modelový autor a modelový čtenář. Oba jsou přitom virtuálně obsaženi v textu – modelový autor je v podstatě ztělesněním interpretační hypotézy, kterou čtenář na text aplikuje, přičemž modelový čtenář je zároveň čtenářem s ideální kompetencí a zároveň strategií, jež jej samotného vytváří. (Srov. zejména str. 72, 77-79.) Ecovy slovy, „Modelový Čtenář je souhrn textem daných *felicity conditions*, které musejí být splněny, má-li být text ve svém potenciálním obsahu plně aktualizován.“ (str. 79.)

43 Umberto Eco, *Meze Interpretace*, str. 68.

44 Eco představuje tři druhy intence co se interpretování textu týče. Můžeme se buď pokoušet hledat *intentio auctoris*, tedy záměr skutečného autora; *intentio operis*, záměr textu; nebo podrobit text své vlastní *intentio lectoris*. Stanovení (rozvržení) *Intentio operis* považuje Eco na cestě za adekvátní interpretací za „nejbezpečnější“ strategii.

### 3.2.4 Postava jako součást fabule

Ecovy fikční postavy jsou postavami malými, obdobně jako světy, do nichž náleží, přičemž důležité je to, že je i jako takové vnímáme – ovšem aniž by se kvůli tomu nutně stávaly nepřesvědčivými. I u Eca lze sice nalézt tvrzení, že čtenář předstírá, že svět, jenž je mu představován, není plný děr a nedořečeného. Jde zde však o jakýsi princip vstřícnosti, *vůli spolupracovat*, která jde ruku v ruce s určitou „povrchností“ v tom smyslu, že čtenář upustí od podezíravosti vůči informacím, kterých se mu srze text dostává a nebude donekonečna hledat ve své encyklopedii, aby tyto informace zpochybnil, opravil nebo doplnil.<sup>45</sup> Není bez zajímavosti, že i Ruth Ronenová si všímá, že neúplnost fikčních postav není na překážku čtenářské participaci, neboť „jedinečnost neexistujících [fikčních] entit je předpokládána, nikoli objeována.“<sup>46</sup> Fikční postavy jsou tudíž – vzhledem ke své neúplnosti – pouhé kombinace vlastností, jež v průběhu čtení na základě filtru topiku a hypotézy v podobě probíhající fabule skládáme dohromady.<sup>47</sup> Přistoupíme-li na hru či budeme-li číst adekvátně „povrchně,“ budou pro nás představovat jedinečná individua.

Prozatím jsme mluvili především o té rovině, kterou Eco nazývá diskurzivní – ve smyslu prostého porozumění textu. Na rovině narativních struktur je to však fabule, narativní řád fikčního světa, co plní roli filtru a usměrnění čtenářových inferencí. Právě ve vztahu k fabuli vymezuje Umberto Eco tzv. S-nezbytné vlastnosti – vlastnosti strukturálně nezbytné, jež tvoří jádro postavy, její individualitu v rámci příběhu. Zde bych se na okamžik chtěla vrátit k typologii postav E. M. Forstera, o níž byla řeč v první kapitole. Forster tvrdí, že plochou postavu lze vyjádřit jednou větou, zatímco postava plastická se čtenářově snaze vystihnout ji vymyká. A sice jednak proto, že jej dokáže překvapit vlastnostmi, jež lze obtížněji uvést do hladce koherentního celku a jednak proto, že – jelikož nevstupuje do příběhu jako předpřipravený typ – ji lze vymezit jen na základě událostí, dějů a dalších postav, se kterými přichází do styku.<sup>48</sup>

Myslím, že právě na to Eco naráží (byť v jiném teoretickém kontextu), když hovoří o S-nezbytných vlastnostech. S-nezbytné vlastnosti jsou ty vlastnosti, jež jsou vyjádřením vztahu jedné entity vůči druhé (především jedné postavy vůči druhé) v rámci fikčního světa a tím pádem jsou neodmyslitelné od vývoje fabule.<sup>49</sup> Pokud ještě použiji příklad, který jsem několikrát uvedla v předchozích oddílech, Trout by nebyl tím samým Troutem, pokud by nevedl zlostné hovory se svým papouškem. Taková informace totiž spouští množství inferencí, ve kterých saháme k vněttextovým scénářům, díky nimž můžeme Troutovi přisoudit jeho místo ve fabuli a zařadit si jej jako podivína a na základě toho vytvářet hypotézy o tom, jaký dopad na vývoj událostí bude tento jeho „charakterový“ rys mít. S-nezbytné vlastnosti jsou v tom případě tím, co podporuje předešlé, spíše intuitivní tvrzení, které jsem navrhla ve druhé kapitole, že s ohledem na doplňování běžně existuje rozdíl mezi fyzickými detaily zjevu postavy a detaily z jejího psychického života. S ohledem na hypotézy co se dalšího běhu událostí týče, je to obvyčejně právě charakter

---

45 Umberto Eco, *Meze interpretace*, str. 91.

46 Ruth Ronen, *Možné světy v teorii literatury*, str. 140.

47 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 159.

48 E. M. Forster, *Aspekty románu*, str. 71.

49 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 204.

postavy, co dává našim předpovědím tvar a směr. „Povahové“ rysy jsou koneckonců zdrojem motivací, přání či přesvědčení.<sup>50</sup> Pokud si představíme S-nezbytné vlastnosti jako centrum postavy, pak se vlastnost „mít dvě nohy,“ která je sice automatickou součástí představy o pojmu člověk, která však zůstává narkotizována, pohybuje spíše na její periferii.

---

50 Nemám zde na mysli žádný specifický pojem motivu (jak se objevuje u ruských formalistů a dalších), a to ani jako pojem naratologický (jako nejmenší a dále nerozložitelnou jednotku epické struktury a syžetové výstavby (Richard Müller, Pavel Šidák (eds.), *Slovník novější literární teorie*, str. 327)). Slovo motivace zde užívám v komonsenzuálním smyslu jednoduše jako důvod pro nějakou činnost.

## 4 Postavy ve světech příběhu

Jestliže jsem se prozatím pokoušela vysvětlit dvě zásadní teorie Doležela a Ryanové, na něž teoretici kognitivní hojně odkazují, bylo tomu tak zejména proto, aby se posléze lépe ukázaly jejich odlišné perspektivy. Teorii čtení Umberta Eca, jsem následně nastínila ve snaze poukázat na jiné možnosti řešení některých problémů konstrukce postavy, na které, jak se domnívám, předešlé dvě teorie neposkytovaly dostatečné odpovědi. A ačkoli Eco v pracích kognitivních teoretiků citován nebývá, myslím, že dvě teorie, jimž bych chtěla věnovat tuto část práce, volí v určitých ohledech obdobnou cestu jako právě Umberto Eco. byť z odlišných pozic a teoretických zázemí. Teorie Alana Palmera a Davida Hermana obě míří na otázku vztahu mezi postavou a celkem příběhu, která se ukázala být klíčovou a zastřešila tak druhou otázku kladenou v první kapitole – totiž jaké mezery má čtenář doplňovat, respektive jaké inference má provádět a jaké ne.

Základním momentem obou teorií je důraz na procesualnost konstrukce modelu světa a tedy i postavy. Deklarovanou snahou Ralfa Schneidera bylo poskytnout „detailní popis toho, jak čtenářovy dynamické strategie zpracovávání informací interagují s po sobě jdoucími prezentacemi jednotlivých informací v textu,“<sup>1</sup> přičemž jiným teoriím vytýkal, že je postava v jejich pojetí analyzována pouze jako jeden z elementů či prvků narativu. Dobrým příkladem takového přístupu je, domnívám se, známá teorie Seymoura Chatmana. Podstatou jeho přístupu vůči fikční postavě je předpoklad, že v rámci příběhu<sup>2</sup> jsou spolu s prostředím postavy takzvanými *existenty*, jež s ohledem na svou staticčnost (či substančnost) stojí v protikladu k *událostem* (dělicím se ještě na jednání a dění).<sup>3</sup> Takové dělení je jistě především heuristickou pomůckou narativní analýzy, vystihuje ovšem dobře problém, na který jsme v této práci již narazili. Z Chatmanova pohledu je totiž postava „paradigmatem rysů,“ které čtenář z běhu událostí abstrahuje, přičemž „paradigmatický pohled na postavu chápe tento soubor rysů metaforicky jako jakési vertikální nakupení, protínající syntagmatický řetězec událostí tvořících osnovu.“<sup>4</sup> Jelikož je rys relativně stabilním atributem postavy, pak pro čtenáře jež si v průběhu narativu konstruuje model této postavy, „přesný okamžik, kdy vlastnost ... do tohoto narativu vstoupí, nemůže být zvláště důležitý.“<sup>5</sup> Rimmon-Kenanová však upozorňuje, že takovýto pohled znemožňuje teoretické uchopení případného vývoje postavy, které si vyžaduje dostatečnou pružnost a dynamiku.<sup>6</sup>

Ať už je taková kritika zcela oprávněná, či ne, z hlediska čtenářské recepce je postava chápána jako konglomerát rysů či vlastností nejen statickou, ale i přímo

---

1 Ralf Schneider, „Towards a Cognitive Theory of Literary Character,“ str. 608

2 Chatman užívá již tradiční rozlišení na příběh a diskurs jakožto terminologickou dvojici (s je zastřešujícím pojmem narativu), jež dělí celek narativu na to, co je v zobrazeno (příběh) a na způsob, jímž je to zobrazeno (diskurs) (Viz Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 18.). Dělení na příběh a diskurs je velmi blízké klasickému dělení na fabuli a syžet, viz poznámka 31. předchozí kapitoly.

3 Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 18.

4 Tamtéž, str. 132.

5 Tamtéž, str. 135.

6 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 46.

izolovanou, neboť se její konstruování zdá být vydělené z rekonstrukce dějové linie.<sup>7</sup> Celkově se z Chatmanova pohledu zdá, jakoby si čtenář v průběhu čtení každou chvíli od porozumění ději odskočil, aby přidal další charakteristiku či rys do složky „postava.“ A lze si vcelku snadno všimnout, že podobným neduhem trpí i teorie Ralfa Schneidera, byť sebe sama prezentovala jako protipól statických náhledů na postavu. I v jeho pojetí byla postava modelem, který si čtenář konstruoval spíše *na základě* příběhu, než společně s ním a zdálo se, jakoby ji bylo možné od konstrukce světa příběhu oddělit. Teorie Umberta Eca probíraná v předešlém oddílu však naznačila jiné možnosti chápání fikční postavy, které dle mého názoru lépe vystihují působnost fikční postavy a její význam pro celkovou interpretaci textu v procesu čtení.

## 4.1 Fikční mysli Alana Palmera

Za zajímavou alternativu k pojetí postavy jako „vertikálního nakupení,“ která zároveň plodně tematizuje vztah postavy a zbytku jejího světa (stejně jako její vztah k událostem příběhu), považuji teorii fikčních myslí Alana Palmera. Palmerovým základním tvrzením totiž je, že „konstrukce myslí fikčních postav vypravěčem a čtenářem tvoří centrum našeho porozumění tomu, jak romány fungují, neboť narativ je z podstaty popisem fikčního mentálního fungování.“<sup>8</sup> Je dobré si všimnout, že ačkoli může takový důraz na konstruování modelu fikční postavy znít obdobně jako Schneiderovo tvrzení (tedy že tím, co nás na narrativech zajímá, jsou postavy), stojí Palmerův předpoklad na poněkud jiných a stabilnějších základech. Palmer se totiž pokouší přesně o to, co Schneiderova teorie uchopit neuměla – totiž o uvedení modelu fikční postavy do vztahu s jejím světem a s příběhem, jež se v něm odehrává. Pro začátek lze říci, že Palmerova teorie spočívá na dvou základních tvrzeních: 1) fikční svět je konstruován jako prožívaný a 2) model postavy je principiálně časový.

Pokud byl Doleželův fikční svět čtenářem nahlížen shora či z odstupu, zatímco Ryanové čtenář projektoval do fikčního světa sám sebe, pak je Palmerova teorie založena na principu empatie, pomocí níž čtenář přijímá perspektivu postavy, aby vstoupil do světa spolu s ní.<sup>9</sup> Empatie je vymezena jako „schopnost vstoupit do myslí ostatních a imaginativně prožívat jejich zážitky“ a jako taková se z Palmerova pohledu stává zcela zásadním principem, co se rozumění narativu týče.<sup>10</sup> Pro vysvětlení zde můžeme odkázat na Davida Hermana a jeho teorii rozlišující textové typy. Herman říká, že narativ jakožto textový typ má velmi blízko k typu jinému, totiž popisu – tím, co jej však od popisu odlišuje především, je fakt, že narativ je z principu zprostředkováním individuálního prožitku. Prototypickému případu narativu připisuje Herman tři základní charakteristiky: narativ je 1) strukturovaný průběh konkrétních událostí, 2) jehož centrum tvoří nějaký konflikt, přičemž 3) je tento konflikt narativem prezentován jako někým prožívaný a

7 Příznačné je, že otázkou motivací se Chatman zabývá na zcela jiném místě, ačkoli bychom mohli očekávat, že budou s postavami uvedeny do vztahu. Srov. Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 49-54.

8 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 12.

9 Tamtéž, str. 138.

10 Tamtéž.

poskytuje tedy jisté „jaké to je“ tento konflikt zažívat.<sup>11</sup> Právě třetí vyjmenovaný bod je pro narativ ústřední, neboť Herman říká, že „narativ ... je způsobem reprezentace šitým na míru k získávání pocíťovaných kvalit zakoušených zkušeností.“<sup>12</sup> Stejnou povahu získává narativ i v Palmerově pojetí – je vždy prezentací událostí z určité perspektivy zakoušející postavy, či řečeno přímo, „narativní fikce je ve své podstatě prezentací fikčního mentálního fungování.“<sup>13</sup>

Je třeba opět zdůraznit, že takový přístup obecně předpokládá – obdobně jako v případě Schneidera –, že aby mohl čtenář chápat narativ jako „někým“ prožívaný, musí na onu konkrétní postavu nejprve projektovat svou představu o mentálním fungování, či svou „implicitní teorii osobnosti“ a myslí. Palmerova teorie tak představuje další z náhledů, které předpokládají, že stejné mechanismy jsou v činnosti jak při sociální interakci se skutečnými lidmi, tak v případě čtenářské recepce. Proto nepřekvapí, že ve chvíli, kdy autor vysvětluje vzájemný vztah událostí a postav, odvolává se na filozofa myslí Daniela Dennetta a jeho koncept *intencionálního přístupu* (*intentional stance*), který v zásadě říká, že ostatním lidem rozumíme tím, že jejich chování chápeme *jako* záměrné – tedy jako výsledek jejich rozhodnutí, z čehož následně vyvozujeme další závěry ohledně jejich osobnosti.<sup>14</sup> Palmer, jakožto kognitivní vědec, vychází z předpokladu, že takové osmyslování událostí je principem, jež se uplatňuje jak při sociálním kontaktu se skutečnými osobami, tak v rámci procesu čtení, tedy že četba vyžaduje aktivní přístup čtenáře, který při ní uplatňuje dovednosti, jichž nabyt při každodenním společenském styku. „Čtenář se dokáže vypořádat s mezerami v kontinuálním vědomí fikčních myslí, neboť ve skutečném světě mezery v myslích ostatních, reálných lidí rovněž zakoušíme.“<sup>15</sup>

#### 4.1.1 Temporální model postavy

Možnostem, které taková teorie nabízí pro odlišení mezilidské interakce a konstruování fikčních postav se budu věnovat níže. V tuto chvíli bych však chtěla poukázat na skutečnost, že ačkoli se Palmerova teorie zakládá na představě, že jestliže otevřeme knihu, fikční postavy (a v jistých případech i personifikovaní vypravěči) se pro nás stávají „lidmi,“ není zatížena iluzionismem, se kterým se potýkala teorie Kendalla Waltona a do jisté míry i teorie Marie-Laure Ryanové. Tyto přístupy, jak již bylo řečeno, vyžadovaly, abychom si místa nedourčenosti doplňovali a svět fikční se tak pro nás stal světem aktuálním. Z Palmerova pohledu je však fikční mysl něčím předpokládaným a v principu nezávislým na množství informací či detailů, jež z textu získáváme nebo které si doplňujeme, stejně jako na „kvalitě“ samotného vyprávění. To, na co Palmer poukazuje, není doplňování jednotlivých vlastností, neboť rámec myslí takovému doplňování nutně předchází. Aplikace rámce „mysl,“ je dle Palmera pro narativní porozumění esenciální stejně, jako samotný rámec narativity – a právě v tomto smyslu odkazuje Palmer na Ricoeurovo majestátní dílo *Čas a vyprávění*, kde Ricoeur říká, že vyprávění „je operací,

---

11 David Herman, „Description, Narrative, and Explanation,“ str. 455.

12 Tamtéž, str. 457.

13 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 5.

14 Tamtéž, str. 178.

15 Tamtéž, str. 199.

jež z prosté následnosti vykresluje konfiguraci.<sup>16</sup> Zcela obecně jde o tendenci přisuzovat vztahu mezi událostmi, o kterých text referuje, kauzální řád. Jak říká Barthes: „zdá se, že podnětem narativní činnosti je skutečně právě tato směs posloupnosti a důsledku, protože to, co následuje *později*, je ve vyprávění chápáno jako *důsledek* toho, co předchází. V tomto případě by vyprávění bylo soustavným uplatňováním logického omylu, který scholastika odsoudila rčením *post hoc, ergo propter hoc*.“<sup>17</sup> Z Palmerova pohledu je tím privilegovaným principem, který spojuje události do příčinných celků schéma fungování lidské mysli.<sup>18</sup> Je tedy nutno zdůraznit, že model postavy, který si čtenář konstruuje v procesu čtení, je modelem teleologickým, neboť se zakládá na hypotézách ohledně záměrů prezentovaných událostí-jednání.<sup>19</sup>

Interpretační rámec „mysli,“ ve smyslu schématu,<sup>20</sup> který je základem interpretace narativu, Palmer nazývá *rámecem kontinuálního vědomí* (*continuing-consciousness frame*). Dle tohoto interpretačního rámce čtenář předpokládá, že i tehdy, když se text o „duševním životě“ postavy nezmiňuje, či jej ani nijak nenaznačuje, její vědomí neustává.<sup>21</sup> Podstatou této koncepce je čtenářova tendence rozumět jednotlivým dějům na základě toho, že si jim uděluje status akce či jednání tím, že je propojuje do kontinuálního celku v podobě fikčního mentálního fungování. Z tohoto pohledu se zdá, že by měla být kategorie *charakterizace* narativních analýz, která si klade za cíl identifikovat „indikátory“ povahových rysů<sup>22</sup> a třídit je dle typu (nejčastěji do dvou obecných skupin, jimiž jsou přímá a nepřímá charakterizace) chápána spíše jako jedno z hledisek, jimiž lze celek textu nahlížet, neboť v Palmerově pojetí „existuje mezi popisy akcí a popisy vědomí kontinuum a nikoli ostrá hranice.“<sup>23</sup> Vše, co se v příběhu odehrává se může stát – a stává – podnětem ke konstruování modelu fikční mysli, respektive postavy. Rámec kontinuálního vědomí je tak zároveň záštitou pro „usouvztažnění aktuální události či jednání s předcházejícími pravidelnostmi a vzorci událostí a zároveň s očekáváními ohledně vzorců, jež budou následovat.“<sup>24</sup> Pokud se ještě jednou vrátíme k principu minimální odchylky, pak můžeme

---

16 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 179. V českém překladu *Času a vyprávění* se mi uvedenou citací bohužel nepodařilo nalézt.

17 Roland Barthes, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění,“ str. 21.

18 Palmerův přístup se tak řadí do významného proudu současné kognitivní vědy, v jehož centru stojí otázka „jak (do jaké míry a jakými konkrétními způsoby) narativní strukturace napomáhá snaze dodat smysl naší zkušenosti sebe sama“ (David Herman, „Narrative Theory and the Sciences of Mind,“ str. 421.). Za průkopníka tohoto „narativního obratu“ bývá často pokládán Jerome Bruner, jehož náhled je silně ovlivněn literární teorií a teoriemi estetickými. Významným proponentem tohoto přístupu je právě i David Herman, jemuž bude věnován následující oddíl práce.

19 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 190.

20 Jak jsem jej nastínila v první kapitole s ohledem na teorii Ralfa Schneidera.

21 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 201.

22 Jak charakterizaci definuje Scholmit-Rimmon Kenanová (*Poetika vyprávění*, str. 66.).

23 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 122. Palmer věnuje značný prostor kritice právě takových náhledů, které redukovaly charakterizaci na konkrétní fragmenty textu a především pak na verbální komentáře myšlenkových procesů postav. Za zvláště problematický považuje názor, že mysl fikční postavy je nám zpřístupněna pouze prostřednictvím velmi specifických vypravěčských technik, jakou je proud vědomí (Tamtéž, str. 23-25.), nebo vnitřní řeč (str. 92-99.). Přesvědčivým a přesto prostým argumentem mu je skutečnost, že při poznávání mysli reálných osob nemáme takový luxus jako jejich vnitřní řeč k dispozici a přesto si o nich dovedeme udělat obrázek – a sice z jejich chování (kapitola „Social Mind,“ str. 130-169.).

24 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 178.

říci, že pokud čtenář doplňuje, nejde zde v první řadě o to, zda je Trout takový či takový, ale že čtenář vůbec předpokládá, že nějaký je, že je obdařen myslí a tedy že bude mít stejně jako my schopnost uvažovat, cítit a činit rozhodnutí. Pokud je zde tedy možné hovořit o iluzionismu, pak právě ve smyslu iluze autonomně fungující mysli: „součástí kompetence, jež je požadována po čtenáři, je vstup do světa narativu a tudíž účast na iluzi, že fikční postavy jsou individua nadaná takovou svobodou a autonomií pohybu, jakou mají skuteční lidé.“<sup>25</sup> Přestože Palmerův čtenář vstupuje do světa příběhu, činí tak tím, že přebírá perspektivu postavy a proto jediná „věc,“ která si skutečně žádá doplnění, jsou právě její kognitivní mechanismy, neboli mysl. Ta je však zároveň pojivem, jenž drží pohromadě čtenářem konstruovanou osu příběhu. Domnívám se tudíž, že lze říci, že zatímco Ryanová chápala doplňování mezer jako *podmínku* k tomu, aby na nás fikční postavy mohly působit jako skuteční lidé, u Palmera se „příčinnost“ obrací, neboť jelikož čtenář předpokládá, že postava bude vykreslena v souladu s jeho vlastním implicitním modelem fungování lidské mysli, je automaticky nakloněn chápat události, jež text prezentuje, jako výsledky tohoto mentálního fungování – a tudíž doplňovat si jejich příčiny ve vztahu k dispozicím postav a jejich povahovým rysům. V každém případě se proto zdá, že spíše než na doplňování míst nedourčenosti se Palmerova pozornost soustředí na vyplňování prázdných míst. Nejde zde o detaily, nýbrž o koherenci ve smyslu uvedení událostí, o nichž text referuje, do smysluplného celku příběhu jakožto příběhu postavy.

#### 4.1.2 Zapuštěný narativ

V tuto chvíli bude, jak doufám, patrnější rozdíl, který lze nalézt mezi přístupem k postavě jako k (Chatmanově) paradigmatu rysů a Palmerovým procesuálním modelem. Jestliže čtenář podrobuje svůj proces čtení rámci kontinuálního vědomí, pak je výsledkem tohoto procesu tzv. *zapuštěný narativ* (*embedded narrative*), který je „příběhem románu, jak je nahlížen z omezeného, aspektuálního úhlu pohledu určité postavy.“<sup>26</sup> O termínu zapuštěného narativu jsem se zmínila již ve druhé kapitole, kde jej užívala Marie-Laure Ryanová a nyní je proto záhodno se k němu opět vrátit. Jelikož si v Ryanové pojetí čtenář na základě textu nekonstruoval jeden svět, nýbrž přímo fikční univerzum, jehož centrum se nacházelo ve faktuálním světě – ve světě potvrzených faktů, pak okolo tohoto centra kroužily mnohé další světy, včetně světů jednotlivých postav.<sup>27</sup> K-světy (*knowledge-worlds*, světy vědomostí), O-světy (*obligation-worlds*, světy morálních a společenských pravidel), W-světy (*wish-worlds*, světy přání) a F-univerza (*fantasy-universes*, komplexní univerza fantazií sdružující fantazijní světy jednotlivých protagonistů).<sup>28</sup> Myslím, že podstatou takového členění byl pokus uchopit komplexnost všech aspektů fikčního světa (univerza) a narativních možností, které ze vztahů a konfliktů mezi jednotlivými světy

25 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 156.

26 Tamtéž, str. 184. Termín „embedded narrative“ není snadné přeložit. Držím se překladu jako „zapuštěný,“ který se objevuje například v článku Jaroslava Švelcha „Co nám říká hra.“ Ačkoli poměrně dobře vystihuje význam, jenž tomuto termínu dává Ryanová, myslím, že z Palmerova pohledu může tento český překlad implikovat něco dodatečně nebo navíc vsazeného, což určitě není Palmerovým záměrem. On sám totiž říká, že „slovo *zapuštěný* zdůrazňuje situovanost našeho [a fikčního] mentálního fungování.“ (Tamtéž, str. 185.)

27 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 119-120.

28 Tamtéž, str. 114-120.

mohou potenciálně vyplývat. Zajímavé však je, jak Ryanová definuje zapuštěný narativ: „I-svět [svět intencí, záměrů] a K-svět postav nese soubory privátních narativů, které určují jejich chování a dodávají význam jejich jednání ... [a] tyto privátní zapuštěné narativy se proplétají do textury zápletky a proměňují ji ve vrstevnatou strukturu, klubko možných příběhů.“<sup>29</sup> V Palmerově pojetí však získává zapuštěný narativ mnohem širší pole působnosti. Ryanová totiž zároveň říká, že zapuštěný narativ je „jakákoli reprezentace ve formě příběhu produkovaná v mysli postavy a reprodukována čtenářem,“<sup>30</sup> a jako takový je pojmenováním myšlenkových obsahů, o kterých text referuje. Z Palmerova pohledu dochází tento koncept nejen značného rozšíření, nýbrž se především přesouvá z textové domény do procesu čtení, v němž čtenář usouvztažňuje jednotlivé elementy do teleologického celku zapuštěného narativu postavy. Jinými slovy, Palmerův zapuštěný narativ je výsledkem čtenářovy interpetační aktivity. „Vztah mezi rámcem kontinuálního vědomí a pojmem zapuštěných narativů je následující: první je prostředkem, pomocí něhož můžeme konstruovat fikční mysl; druhý je *výsledkem* tohoto konstruování.“<sup>31</sup>

U takového závěru je však třeba se zastavit a pokusit se jej upřesnit. Je totiž nutno podotknout, že Palmer je terminologicky poměrně nedůsledný, což, zdá se, poukazuje na hlubší teoretickou vágnost. Užívá dvojice příběh a diskurz, o níž byla již řeč v souvislosti s teorií Seymoura Chatmana a chápe ji v obecném smyslu jako rozdíl mezi tím, co je vyprávěno na jedné straně a jak je to vyprávěno na straně druhé.<sup>32</sup> U Chatmana však pojem *narativu* fungoval jako termín zastřešující tuto dichotomii příběhu a diskurzu. Domnívám se, že obdobným způsobem chápe tuto triádu i Ryanová a její zapuštěný narativ (jakým je například sen či přání postavy) je jednoduše narativem uvnitř celkového narativu.<sup>33</sup> Palmer však, jak vidno, směřuje svým pojmem zapuštěného narativu jiným směrem – což lze ještě zdůraznit jeho tvrzením, že „čtenáři čtou zápletku jako interakci zapuštěných narativů jednotlivých postav.“<sup>34</sup> Jestliže je text z Palmerova pohledu čtenářem interpretován pomocí rámce kontinuálního vědomí, na jehož základě si čtenář skrze tyto „mysli“ jednotlivých postav utváří aspektuální představy o příběhu a o světě, ve kterém se příběh odehrává, nemyslím si, že by bylo zcela na místě hovořit o zapuštěných *narativech*, neboť narativ, jak je obecně chápán, není dílem čtenářova recepčního prožitku ani interpretačního úsilí.<sup>35</sup> Palmerovy zapuštěné narativy jsou proto spíše než narativy jednotlivými *osmyslenými příběhy*.

#### 4.1.3 Postava jako osmyslený příběh

Je tedy třeba explicitně říci, že vzhledem k Palmerovým výrokům lze rozumně usuzovat, že jediným příběhem, který čtenář může v procesu čtení konstruovat, je vždy

29 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 147.

30 Marie-Laure Ryan, „Embedded Narratives and Tellability,“ str. 188.

31 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 183. Kurzíva A. S.

32 Tamtéž, str. 18.

33 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, str. 261-265.

34 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 190. V tomto smyslu autor přirovnává svůj přístup k Bachtinově koncepci dialogického či polyfonního románu (str. 155.).

35 Slovník novější literární teorie definuje narativ jako „obecně chápané vyprávění; pojem narativ přitom zahrnuje jak to, o čem se vypráví, tak i způsob, jakým se o tom vypráví“ (Richard Müller, Pavel Šidák (eds.), *Slovník novější literární teorie*, str. 341.).

pouze příběh osmyslený prostřednictvím úhlu pohledu nějaké postavy. Ohledně příběhu (jakožto jednoho členu tradiční dvojice, jak jej chápal například Chatman) se Palmer vyjadřuje následujícím: „v informacích, které nám příběh poskytuje, se nacházejí mezery, neboť v pozadí tohoto příběhu existuje teoretický postulát světa příběhu, který chybějící informace obsahuje.“<sup>36</sup> Řeč je zde o mezerách ve smyslu prázdných míst, které jsou doplňovány prostřednictvím fungování jednotlivých fikčních myslí v podobě doplňování intencí, záměrů či příčin a vytvářejí tak jednotlivé osmyslené příběhy konkrétních postav. Příběh sám o sobě je tedy pouhou chronologií událostí, neboť příčinnou logiku získává až tehdy, když se pro čtenáře stává aspektuálním příběhem postavy. V tomto smyslu Palmer podotýká, že v pojmech mentální fungování lze přeformulovat i otázku perspektivy vyprávění, kterou naratologie pojmenovala jako fokalizaci, přičemž ji zahrnuje pod širší pojem *aspektuality*.<sup>37</sup>

Obdobnou aspektuálností se samozřejmě vyznačuje čtenářova konstrukce světa příběhu. Jestliže Palmer (s odkazem na Doležela) říká, že „hlavními sémiotickými kanály, kterými čtenář vstupuje do fikčního světa a zároveň těmi nejdůležitějšími soubory instrukcí, jež čtenáři umožňují rekonstruovat fikční svět, jsou ty, které řídí čtenářovo porozumění fungování lidské mysli,“<sup>38</sup> říká zároveň, že fikční svět/svět příběhu je vždy konstruován z nějaké perspektivy určité postavy a tudíž je konstruován pouze částečně. „Svět příběhu je aspektuální: je nahlížen z úhlů pohledu jeho jednotlivých postav a v posledku je tedy [ve svém celku] fúzí různých sub-světů myslí těchto postav.“<sup>39</sup> Pokud budeme mít na paměti definici zapuštěného narativu, můžeme říci, že sub-svět a zapuštěný narativ jsou v podstatě dvěma různými náhledy na totéž.

#### 4.1.4 Hranice inferencí

Zajímavé je, že takový náhled nastavuje poměrně striktní regule co se vlastností postav jakožto obyvatelů těchto světů příběhu týče. Jestliže si čtenář konstruuje svět příběhu jako amalgám jednotlivých sub-světů či zapuštěných narativů, pak se součástí takového světa stává pouze to, co je v těchto narativech tématizováno. To samozřejmě neznamená tvrdit, že čtenář nedoplňuje – neboť samotné zapuštěné narativy jsou již doplněné ve výše nastíněném smyslu. Znamená to však, že aby se nějaká vlastnost „dostala“ do světa příběhu a stala se jeho právoplatnou součástí, musí být chápána jako důležitá vzhledem k myslí nějaké z postav.<sup>40</sup> Jinak řečeno, musí být součástí z jejího

36 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 198.

37 Tamtéž, str. 51-52. Tato otázka by si zasloužila více prostoru, vzhledem k tomu, o jak komplikovaný problém se jedná. V možnostech této práce je nicméně možné pouze podotknout, že Palmer předpokládá 1) že každé vyprávění je aspektuální, protože prezentuje *něčí* mentální fungování a 2) i tam, kde by některé naratologické teorie stanovily nulovou fokalizaci či fokalizaci vnější (Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 81), předpokládá Palmer alespoň minimální aspektualitu – což je z logiky jeho argumentu přirozené, neboť předpokládá, že čtenář vstupuje do světa příběhu vždy a vždy prostřednictvím nějaké perspektivy. Odkazuje na pojem *hypotetické fokalizace* Davida Hermana, která postuluje, že každé vyprávění evokuje nějakou perspektivu, ze které je vyprávěno – velmi zjednodušeně lze říci, že každý výrok je zároveň projevem presupozic ohledně epistemických závazků, emocionálního zabarvení atd. a v tomto smyslu je projevem perspektivy (srov. David Herman, *Story Logic*, 323-324.).

38 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 34.

39 Tamtéž, str. 185.

40 Tamtéž, str. 181-182.

pohledu osmysleného příběhu. Opět se tedy vrací otázka, jaké z vlastností, které chápeme jako přináležející lidským bytostem, se opravdu stávají součástí našeho modelu fikční postavy. V tuto chvíli je proto třeba zopakovat, že ačkoli Palmer poměrně hojně odkazuje na Ryanové princip minimální odchylky, chápe jej především jako mechanismus, který říká, že čtenář bude vždy předpokládat, že postavy jsou myslícími bytostmi, které přemýšlí a jednají obdobným způsobem, jako my.<sup>41</sup> Je tedy možné si všimnout, že princip minimální odchylky se z logického termínu konstrukce možného světa proměnil v psychologickou koncepci či zákon lidského uvažování – je možné zde podotknout, že takovou podobu měl vlastně již u Umberta Eca, kde byl součástí čtenářovy encyklopedie. Ačkoli Palmer podotýká, že čtenář bude „předpokládat, že Emma [Woodhouseová] má jednu hlavu, dvě ruce, dvě nohy a tak dále, nebude-li mu řečeno jinak,<sup>42</sup> je z jeho pohledu postava v první řadě fungující myslí a až poté „fyzickým“ objektem nacházejícím se v nějakém světě.

Okrajovou poznámku, která je však, dle mého názoru, nadmíru zajímavá, pronáší na toto téma kognitivní vědec Richard Gerrig. Gerrig věnuje poměrně velkou část své knihy otázce čtenářových inferencí, jež dělí na ty, které jsou, jak říká, automatické, tedy „nepostradatelné pro okamžité porozumění,<sup>43</sup> a na ty, jež jsou výsledkem vědomé interpretační aktivity.<sup>44</sup> Mezi ony automatické patří i presupozice ohledně lidského ustrojení, kdy Gerrig říká, že budeme předpokládat, že postava má nohy, neboli „jinak řečeno, byli bychom opravdu překvapeni, kdybychom zjistili, že nohy nemá.“<sup>45</sup> Domnívám se, že tato poznámka míří stejným směrem, jako Palmerovo pojetí fikční postavy. V rámci světa příběhu je postava především funkční myslí a ačkoli je jistě pravda, že bychom byli *překvapeni*, kdybychom zjistili, že Trout nemá nohy, o tom, zda jsou „jeho“ nohy součástí světa příběhu stejnou měrou, jako jeho neúspěšné pisálkovství, by bylo možné polemizovat.

#### 4.1.5 Shrnutí a námitky

Lze však vznést námitku a říci, že Palmerův důraz na princip minimální odchylky – i v té podobě, jak byl Palmerem přeformulován – je snad až příliš velký. Na jednu stranu proto, že by bylo pravděpodobně možné nalézt postavy, jejichž „mentální fungování“ našemu rámci vědomí či mysli zcela odpovídat nebude. Palmer sám zmiňuje jeden příklad (dle svých slov po upozornění od Davida Hermana) slavného filmu *Memento*, jehož hlavní protagonista trpí ztrátou krátkodobé paměti. Myslím však, že lze spolu s Palmerem říci, že takové abnormální fungování není specifické pro fikci a v reálném světě jsme také často

41 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 35, 203.

42 Tamtéž, str. 35. Podobnost s výše uvedeným výčtem Kendalla Waltona a Umberta Eca je očividný.

43 Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 30.

44 Tamtéž, str. 44. Není bez zajímavosti, že Gerrig chápe tuto druhou skupinu jako součást čtenářovy zkušenosti, která se *neodehrává* v narativním světě: je zde „kritický rozdíl mezi inferencemi, které jsou prováděny jako součást zkušenosti narativního světa okamžik po okamžiku (*moment-by-moment*) a těmi, které jsou prováděny z vně narativního světa“ (Tamtéž.). Nemyslím si, že by existoval důvod, proč by inference, které vyžadují „vědomé plánování“ měly být ze světa příběhu vyloučeny s tím, že nejsou „prožívanými.“ Takový náhled evokuje slavné rozlišení mezi sledováním jako okamžitým „dešifrováním“ a rozuměním jako schopností vytvářet smysluplné celky jak jej formuloval i Paul Ricoeur. Pokud však narativní svět není smysluplným celkem, čím potom je? Na tomto místě nás však Gerrigův celkový přístup nemusí odradit od použití jeho dílčích závěrů.

45 Tamtéž, str. 29.

nucení své rámce poupravit, či se o to alespoň pokusit.<sup>46</sup> Druhá stranou mince této výtky, spočívá v tom, že se zdá, jakoby Palmer protěžoval, řekněme, „realistický“ románu na úkor žánrových narativů typu science fiction. Je nutné podotknout, že princip minimální odchylky byl Ryanovou vystaven na představě, že vzdálenost (ve smyslu odlišnosti co do globálních pravidel a existence entit) jednotlivých světů fikce od světa reálného je měřitelná právě proto, že se fikční svět od světa reálného odvíjí a potenciálně tedy k popisu fikčního světa „stačí“ vyjmenovat ta pravidla nebo entity, ve kterých se daný svět od reality liší.<sup>47</sup> Z toho rovněž vyplývá, že vzdálenost fikčního světa od reality bude tím větší, v čím více attributech se bude fikční svět od světa reálného odklánět. Mohlo by se tudíž zdát, jak o tom smýšlí například již zmiňovaný Richard Gerrig, že „čím větší je odchylka od skutečného světa – čím více se musí čtenář přizpůsobit – tím více bude vnímat odstup“ a tím „obtížnější“ pro něj bude do fikčního světa vstoupit.<sup>48</sup> Takové náhledy však pozapomínají na to obrovské množství rámců a schémat, jež si čtenář přináší s sebou ze „světa literatury“, přičemž toto již přečtené funguje přinejmenším jako stejně mocný interpretační a recepční návod, jako schémata z každodenního života.<sup>49</sup> Rámec kontinuálního vědomí navíc, jak bylo řečeno, nepotřebuje ke svému fungování téměř žádné textové indicie a jelikož je rámec kontinuálního vědomí jediným nástrojem, který pro porozumění mentálnímu fungování máme, pak „fikční mysl, dokonce i na Plutu, musejí fungovat velmi podobně jako mysl reálné.“<sup>50</sup> Základním principem, který se nemění, ať už je „vzdálenost“ fikčního světa jakákoli, je, že mentální děje jsou interpretovány jako příčiny akcí.<sup>51</sup>

#### 4.1.6 Provázanost postavy a světa příběhu

V první kapitole bylo řečeno, že Palmer chápe svůj svět příběhu jako ekvivalentní k pojmu fikčního světa,<sup>52</sup> jak se však ukázalo v průběhu práce, takový postoj je vzhledem k vnitřní roztržičnosti teorií fikčních světů nutně jen velmi vágní. Vzhledem k výše uvedenému nastínění jeho teorie se navíc domnívám, že Palmerův přístup nabízí poněkud odlišný pohled na svět příběhu, než jak bylo fikční univerzum vykreslováno v pojetí Marie-Laure Ryanové. Zároveň se však, zdá se, ukazuje, že se Palmerův svět příběhu zásadně liší i od fikčního světa Lubomíra Doležela. Doležel, jak jsem již uvedla, definoval fikční svět jako „malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců“,<sup>53</sup> který je, znovu opakuji, parafrázovatelný. Jakmile však v Palmerově pojetí získává natolik zásadní roli čtenářova empatie, nelze již o parafrázovatelnosti hovořit jinak, než jen jako o velmi hrubém „výtahu“, který může posloužit přinejlepším jako přiblížení tématu či obsahu knihy. (Ačkoli i takový abstrakt, by dle Palmera, musel nést jisté osmyslení skrze perspektivu postavy – jinak by byl, koneckonců, pouhou chronologií událostí.) Svět příběhu zde není

46 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 202.

47 Marie-Laure Ryan, „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky,“ str. 106-108.

48 Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 14.

49 Jak bylo ukázáno ve druhé kapitole, i Ryanová připojuje k minimální odchylce princip intertextuality.

50 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 202.

51 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 201.

52 A autor skutečně Doležela i Ryanovou hojně cituje.

53 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 33.

konstruován z výše, nýbrž jako prožívaný – byt' z druhé ruky, skrze mysl postav.

Nejzásadnější rozdíl však shledávám v otázce statusu samotné postavy. Pro zdůraznění tohoto rozdílu je třeba se vrátit zpět k základům Doleželovy práce. Ten chápe svou teorii jako zvučnou odpověď na neudržitelnost mimetických teorií literatury, které shrnuje pod formuli: *fikční jednotlivina* zobrazuje *skutečnou jednotlivinu*, případně *fikční jednotlivina* zobrazuje *skutečnou obecninu*.<sup>54</sup> Jeho řešení mimetického problému je pak opuštění modelu jednoho světa směrem k modelu mnohých možných či fikčních světů k jejichž jednotlivinám text odkazuje. Postava je však především osobou – byt' neúplnou – v tom smyslu, že je jistou statickou entitou, ač privilegovanou, mezi entitami jinými. Z Doleželova pohledu se tedy fikční svět formoval jako uspořádané seskupení entit, které se soustředily kolem osob, neboť „jedině světy s osobami, či lépe osoby ve světech, vytvářejí příběhy.“<sup>55</sup> Palmer na druhou stranu v zásadě říká, že postavy *jsou* těmito příběhy a pokud se tedy z Doleželova pohledu svět strukturoval *kolem* postavy, pak jsou Palmerovy světy tvořeny *podle* ní.

S ohledem na otázku, které inference čtenář podniká a které ne, má takové pojetí postavy a potažmo celku světa dalekosáhlé – již naznačené – důsledky. Zatímco bylo z Doleželova pohledu jasně vymezeno, jakými vlastnostmi postava oplývá a jakými ne (na základě dělící linie mezi explicitním a implicitním významem na jedné straně a mezerami na straně druhé) a v pojetí Marie-Laure Ryanové v podstatě také (neboť byly doplňovány),<sup>56</sup> zdá se být Palmerova koncepce postavy v tomto smyslu otevřená. Schémata, kategorie a rámce sice říkají, že člověk má dvě nohy – stejně jako nám říkají nespočetně mnoho dalších věcí – a taková informace je skutečně pro čtenáře v jeho paměti připravena, pokud ji bude potřebovat. Ecoými slovy, je narkotizovaná. Nenese-li však význam z hlediska celkového osmyslení příběhu, je skutečně nutné tvrdit, že je součástí světa příběhu? Pokud se vrátíme k záležitosti počtu nohou, Eco říká, že „v *Bílé velrybě* není explicitně řečeno, že všichni námořníci Pequodu mají dvě nohy, ale čtenář tuto vlastnost bude brát jako implicitní, neboť námořníci jsou lidské bytosti. Příběh naopak zdůrazňuje, že Ahab má nohu jen jednu.“<sup>57</sup> Domnívám se, že vzhledem k pevně stanoveným hranicím svého fikčního světa je Doležel nucen říci (a pravděpodobně i dobrovolně), že počet nohou námořníků součástí fikčního světa *Bílé velryby* je, zatímco Palmer to se svým světem příběhu, který je fluidním celkem, tvrdit nemusí. Možná že však

---

54 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, str. 21-22. Jak však zdůrazňuje Tomáš Koblížek, jsou tzv. mimetické teorie, které Doležel kritizuje, v takové podobě jen těžko k nalezení. Takový mimetický teoretik by chápal smysl literárního díla jako navrácení se k realitě, jako prosté odkazování k tomu, „co je i bez díla a v čem se má dílo opět ztratit“ (Tomáš Koblížek, *Fenomén fikce*, str. 77.). Tak, jak Doležel vykresluje mimetickou teorii, by, myslím, mohlo fungovat pouze ukazování prstem – a i to by zřejmě bylo v jistém smyslu obohacením předmětu, na nějž ukazují. Dle Koblížka je to právě Doleželova teorie, která naplňuje takto úzkou představu mimese, neboť to, co z formule „*fikční jednotlivina* zobrazuje *skutečnou jednotlivinu*“ zůstává, je pojem „zobrazovat“ v prostém smyslu „ukazovat na“ tj. referovat k něčemu, co je dáno za konkrétní strukturou díla. Taková kritika, ač zajímavá, jde však za rámec této práce.

55 Tamtéž, str. 46.

56 Nemyslím si však, jak už jsem naznačila výše, že by Ryanová skutečně tvrdila, že si čtenář díky přesídlení do fikčního světa doplní každý detail, včetně barvy vlasů a velikosti nohou. Takový náhled by byl, myslím, absurdní. Jak jsme však viděli, neměla její teorie k dispozici nástroj, který by taková doplňování ze hry vyřadil.

57 Umberto Eco, *Kant a ptakopysk*, str. 312.

tento Ecoův příklad není pro osvětlení této distinkce zcela vhodný, neboť počet nohou zde akcentován je – Achab má jednu nohu – což pravděpodobně přirozeně přivede čtenářovu pozornost k nohám ostatních postav a k důsledkům, které z odlišného počtu dolních končetin plynou.<sup>58</sup> Pokouším se tedy říci, že z toho, že čtenář správně určí počet nohou námořníků, pokud se jej zeptáme, nemusí nutně vyplývat, že je tato informace součástí jeho probíhající recepce a konstrukce postavy.

#### 4.1.7 Problém fikce

Vzhledem k úzké provázanosti mezi světem a příběhem (či spíše příběhem z perspektiv jednotlivých postav) by bylo Palmerův přístup možné přirovnat spíše k Ecoově pojetí čtení jako návrhu možných hypotéz o stavu fabule/fikčního světa. Takové srovnání ovšem vynáší na světlo některé poměrně závažné nedostatky teorie Alana Palmera. Lze si poměrně snadno povšimnout, že je význam postavy v rámci interpretace a recepce díla v obou teoriích zdůrazňován – byť teorie Umberta Eca tento důraz nedeklamovala tak markantně jako teorie Palmerova. Palmerovým fundamentálním předpokladem jakožto kognitivního vědce však bylo kladení rovnítka mezi konstrukcí modelu fikční postavy a poznáváním lidí v rámci běžných sociálních interakcí. V tuto chvíli je tedy zcela legitimní tázat se, jak může taková teorie skutečně postihnout specifikum fikčních postav. Palmerovy explicitní poznámky na toto téma jsou spíše sporadické, jako pokus o vysvětlení lze však chápat jeho výrok o údělu čtenáře: „součástí kompetence, jež je požadována po čtenáři, je vstup do světa narativu a tudíž účast na iluzi, že fikční postavy jsou individua nadaná takovou svobodou a autonomií pohybu, jakou mají skuteční lidé. Zároveň čtenáři vědí, že narativ je sémiotickou konstrukcí a jeho konec je již předem dán.“<sup>59</sup> Takový výrok však spíše než osvětlení samotné recepce textu a konstrukce postavy připomíná známé vědomé potlačení nevíry (*willing suspension of disbelief*) S. T. Coleridge, jakožto čtenářovo odložení vědomí o fiktivnosti prezentovaných událostí a jako takové je potlačení nevíry spíše zdůrazněním podobností než vyzdvihováním rozdílů fikčního a reálného. Roland Barthes ve své analýze Balzacovy povídky *Sarrasine* velmi trefně podotýká, že „Sarassine má právo plakat ze čtyř důvodů (nebo za čtyř podmínek): protože jeho sen umělce i milovníka je zhačen, protože zemře (neslušelo by se, aby své slzy přežil), protože je sám (kastrát totiž není nic) a protože samotný kontrast mezi mužností a pláčem je pateticky působivý.“<sup>60</sup> Některé z Barthesových důvodů odkazují ke kulturním kódům, jiné – „protože zemře“ – k logice vyprávění. Je zjevné, že takové důvody Palmerova teorie vysvětlit neumí.

V tuto chvíli je vhodné se ještě jednou vrátit k teorii Umberta Eca. Při výkladu v

---

58 Jak se ukazuje, zavedlo nás toto téma velmi blízko k proslulé koncepci ozvláštňení (Šklovskij) případně aktualizace (Mukařovský). Pokud je ozvláštňení definováno jako deautomatizace vnímání toho, o čem text hovoří, prostřednictvím různých textových prostředků (srov. Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*, str. 15, 23.), pak lze přirozeně položit otázku, do jaké míry zahrnutí či nezahrnutí jednotlivých vlastností do světa příběhu závisí na konkrétní podobě diskurzu a volbě slov. Z tohoto pohledu lze, myslím, uvést (být banální) příklad dvou slov „šel“ a „kráčel“ a spekulovat, jaké důsledky bude volba prvního, nebo druhého ze slov mít vzhledem k běžně narkotizované vlastnosti „mít dvě nohy.“

59 Alan Palmer, *Fictional Minds*, str. 156.

60 Roland Barthes, *S/Z*, str. 340.

přecházející kapitole jsme věnovali pozornost jeho analýzám diskurzivních a narativních struktur, kde měly výsadní postavení koncepce topiku a fabule. Na rozdíl od Palmera však Eco postupuje dále a zaobírá se tzv. aktančními a ideologickými strukturami. Do hry zde vstupuje vyšší rovina, na které čtenář přisuzuje postavám „role“ či „funkce“ v rámci příběhu a celku díla s jeho *intentio operis*.<sup>61</sup> A jestliže na úrovni fabule čtenář formuloval hypotézy „jaká ta či ona postava asi je,“ zde se ptá: pokud je taková a taková, „co to asi znamená?“ nebo „jakou roli hraje?“. V teorii aktantů A. J. Greimase je aktant charakterizován jako „třída postav, aktérů, definovaná stálou skupinou funkcí a určení a svou distribucí ve vyprávění“<sup>62</sup> a jak říká Rimmon-Kenanová, aktanty se svými konkrétními manifestacemi v podobě aktérů jsou oba „zamýšleny jako entity, jež plní nějaký akt, nebo se mu podřizují.“<sup>63</sup> Zdá se tedy, že o několika rovinách interpretace lze hovořit pouze v metaforickém smyslu. A Eco vztah jednotlivých struktur skutečně shrnuje slovy: „na jedné straně by si čtenář měl už předem vytvořit hypotézu aktantů, aby mohl definovat určité narativní struktury, a na druhé straně by už měl mít zvolené možné světy s jejich individui, aby mohl ustanovit, kteří aktéři jsou ve hře.“<sup>64</sup> Aktanční a ideologické struktury jsou tak na jednu stranu nejvyšší rovinou interpretace, na stranu druhou je však možné je vykládat jako hloubkové struktury – či jako schémata a kategorie – fungující jako mocný organizátor čtenářových fikčních světů. Je zajímavé poznamenat, že jestliže Ryanová nutila čtenáře vystoupit z fikčního světa, aby mohl přisuzovat postavám a dějům symbolické významy či tematické role, hypotézy, které v podobě návrhů fikčních světů formuluje Ecoův čtenář, jsou podle těchto rolí vnitřně uspořádány.

Je nicméně třeba říci, že tento krok může Eco podniknout jen za cenu upuštění od otázky prožitku, která byla pro Ryanovou i Palmera centrálním momentem recepce fikce. Jestliže jsem v souvislosti s Doleželovými fikčními světy poukazovala na jistý odstup, se kterým k nim jeho čtenář přistupuje, pak tato „výtka“ platí pro Umberta Eca obdobnou měrou. Fikční svět je z tohoto pohledu nástrojem interpretace, kterou Eco chápe jako „sémantickou aktualizaci všeho, co text jakožto strategie chce skrze kooperaci se svým Modelovým Čtenářem povědět.“<sup>65</sup> Ecova teorie je tak přednostně hledáním mechanismů a způsobů, jak text komunikuje se svým čtenářem a jak mu sděluje to, co mu sdělit „chce“ a onen prožitek se tak vcelku logicky dostává na vedlejší kolej. Vyvstává zde tak otázka, zda lze komplexní teorii postavy – se všemi interpretačními vrstvami včetně té tematické či aktanční – skloubit s představou čtenářského recepčního prožitku světa příběhu. Domnívám se, že jako v jistém smyslu integraci těchto dvou dimenzí lze chápat návrh Davida Hermana.

## 4.2 Svět příběhu Davida Hermana

V první kapitole již bylo řečeno, že Hermanův svět příběhu je mentálním modelem.

61 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 209.

62 Algirdas J. Greimas, „Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění,“ str. 51. Pojem aktantu má svůj protějšek v podobě aktéra, který je v konkrétním textu jedinečným projevem aktantu.

63 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 42.

64 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 209-210.

65 Tamtéž, str. 215.

Byl-li v Palmerově teorii vztah mezi světem příběhu a příběhem jako takovým velmi úzký (byť částečně neupřesněný), Herman obhájí svou terminologickou volbu, při které upřednostňuje pojem *svět příběhu* oproti termínu *příběh*, když zdůrazňuje, že proces čtení nezahrnuje pouze rekonstrukci příběhové linie – kdo co udělal komu nebo s čím – ale i jistou „ekologii“ této narativní interpretace, ve smyslu celkového kontextu situace a rozvržení světa příběhu – tedy i jak to kdo udělal a *proc.*<sup>66</sup> Svět příběhu, jak autor dále podotýká, neobsahuje z pohledu čtenáře pouze linii událostí tak, jak se staly, nýbrž jim čtenář připisuje význam i na pozadí toho, co se nestalo, ovšem stát (z hlediska logiky světa příběhu) mohlo. Považuji za důležité zdůraznit, že podstatou takto chápaného světa příběhu je v první řadě jeho situační povaha. Na rozdíl od Ecova či Doleželova čtenáře proto čtenář Hermanův do konstruovaného světa vstupuje. Přesnější by však bylo říci, že aby takový svět vůbec mohl konstruovat, musí do něj sám sebe v jistém smyslu projektovat a konstruovat jej na základě takto převzaté perspektivy. Zásadním pojmem je zde koncepce *deiktického přesunu*, přičemž nejprostším příkladem, který povahu deiktického přesunu osvětluje, a z něhož koncept rovněž čerpá své jméno, jsou deiktické „ukazovací“ výrazy, jako *tady* a *ted*.<sup>67</sup> Jestliže text praví: „Když viděl nějaké dítě u zrcadla, varovně mu hrozil prstem a smrtelně vážně říkal: „Nechod’ k té výpusti moc blízko. Nechceš přece skončit v jiném vesmíru, že ne?“<sup>68</sup> pak přesto, že čtenářovu pozornost upoutají jiné implikace této věty (jakou je především její „charakterizační“ síla vzhledem ke čtenářově představě o Troutovi), je k jejímu porozumění třeba, aby si čtenář vytvořil primitivní mentální model, jenž je „obrazem“ situace, kdy dítě stojí *vedle* či *před* zrcadlem a vytvořil si tak základní časoprostorové souřadnice události, o které text referuje.<sup>69</sup>

Takové postřehy nám sice neříkají mnoho o tom, co to znamená konstruovat svět příběhu v jeho celistvosti, avšak jsou již samy o sobě dokladem, že Hermanova představa o světě příběhu je spjata především s možností ponoření (*immeriveness*), kterou čtenáři nabízí.<sup>70</sup> Při bližším představování tohoto ponoření odkazuje autor na postřehy kognitivního vědce Richarda Gerriga, jehož teorie se rovněž zakládá na představě, že „nativní slouží k přenosu vnímatele pryč od toho, co je tady a ted“<sup>71</sup> směrem do narativního světa. Pro své úvahy nachází Gerrig oporu v množství studií experimentální metodou zkoumajících proces čtenářovy recepce právě jako konstrukce mentálního modelu, k čemuž čtenář „musí využít svých vlastních zkušeností se světem, aby překlenul mezery v textu.“<sup>72</sup> Na samotný přesun čtenáře pak Gerrig i Herman kladou velký důraz a chápou jej jako esenciální rys recepce jakéhokoli narativního textu: „jedním z těch nejzákladnějších aspektů zkušenosti narativních světů je, jak velmi obtížné by [pro čtenáře] bylo, *neprojedovat* nějaké znaky toho, že je přenášen, ať už je kvalita narativu jakákoli.“<sup>73</sup>

66 David Herman, *Story Logic*, str. 13.

67 David Herman, *Basic Elements of Narrative*, str. 123-125.

68 Kurt Vonnegut jr., *Snídaně Šampiónů*, str. 25.

69 David Herman, *Story Logic*, str. 272.

70 David Herman, *Basic Elements of Narrative*, str. 119.

71 Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, str. 3.

72 Tamtéž, str. 17.

73 Tamtéž, str. 5. Jak bylo už nastíněno v poznámce 44. této kapitoly, Gerrigovo chápání narativního světa je skutečně velmi redukováno a v žádném případě je tak není možné chápat jako ekvivalentní k pojetí světa příběhu Davida Hermana. Jeho postřehy ohledně ponoření zde uvádím pouze proto, že se na ně Herman sám odvolává a upozorňuje na povahu tohoto fenoménu, který je chápán jako zcela základní

## 4.2.1 Postava jako participant

Druhým momentem Hermanovy teorie, o kterém je třeba hned zkrájše polepferovat, je úloha postav. Jestliže měla postava v rámci Palmerova náhledu výsadní postavení, neboť formovala svět příběhu, pak lze totéž tvrdit ohledně teorie Davida Hermana. Jestliže jedním z leitmotivů této práce byla otázka, jaký je vztah mezi postavou a celkem jejího světa, pak Hermanova teorie patří mezi ty náhledy, v nichž je role postav v rámci příběhu a světa příběhu ústřední. Tím, co funguje jako „pojivo,“ které dodává jednotlivým situacím význam, je totiž právě postava, či přesněji, *participant*. „Mentální reprezentace mohou být pospojovány do [celistvých] světů příběhu pouze tehdy, pokud je možné přidělit role participantům ... Na druhou stranu okolnosti ve světech příběhu mohou být jako takové chápány, protože nesou role *neparticipantů*.“<sup>74</sup> Lze říci, že v Hermanově teorii jsou postavy překřtěny na participanty právě proto, že jsou vymezeny na pozadí okolností a získávají svou úlohu jakožto činitelé či hybatelé děje.<sup>75</sup> Identifikace jednotlivých participantů je tak v zásadě dvoufázovým procesem, neboť čtenář si v průběhu mentálního modelování nejprve na základě textových vodítek odliší participanty od *neparticipantů*, aby následně rozvrhl vztahy mezi jednotlivými postavami a přiřadil jim role v rámci světa příběhu.<sup>76</sup> Je třeba uvést, že Herman svou představu participačních rolí čerpá z Greimasovy teorie aktantů. Jestliže však byl z Greimasova pohledu počet možných aktantů pevně dán a jakožto invariantních element byl aktant chápán jako předpoklad jakéhokoli rozumění narativu, Hermanův přístup je odlišný. Přílišný důraz na primát aktantů na úkor dynamiky čtení vede Hermana k tomu, že volí právě pojem participační role, která vstupuje do čtenářovy recepce a formuje ji, zároveň je však sama podrobována úpravám: „inference ohledně textových vodítek, které kódují role a vztahy, umožňují, aby se světu příběhu postupně dostávalo tvaru, avšak ty samé inference jsou zároveň umožňovány a vynucovány vznikající ekologií světa příběhu.“<sup>77</sup> Lze si poměrně snadno všimnout, že takto chápáná participační role (kombinující postup shora dolů a zdola nahoru) míří podobným směrem, jako v první kapitole nastíněná *kategorie* Ralfa Schneidera. Na druhou stranu je však rovněž patrné, že Schneider se svým konceptem kategorie sledoval především otázkou atribuce jednotlivých vlastností fikčním postavám a – ačkoli v sobě jistě možnost predikcí ohledně vývoje událostí, tedy jednání postav nesla – zdála se kategorie být vcelku ohraničenou záležitostí. Ze Schneiderova pohledu tedy v zásadě neexistoval mechanismus,

---

prvek čtení.

74 David Herman, *Story Logic*, str. 116.

75 Tamtéž, str. 115. Herman tvrdí, že v uspořádání světa příběhu plní postavy obdobnou roli jakou lingvistické teorie připisují tzv. logickým participantům v rámci struktury věty. Vztah mezi diskurzivními strukturami textu a celkem vyprávění je pro Hermana klíčovým i, jak jsme viděli, s ohledem na koncepci deiktického přesunu a dalo by se říci, že stojí v základu celku jeho teorie. Herman říká, že „jak teorii jazyka, tak narativní teorii lze chápat jako zdroje – či dílčí části – kognitivní vědy“ (Tamtéž, str. 5.). Bohumil Fořt Hermanovu teorii vykládá jako kombinaci tří různých úrovní: logické či jazykové, narativní a, řekněme, metanarativní (ve smyslu žánrové analýzy a typologií) (Bohumil Fořt, *Literární postava*, str. 35.). Ovšem v Hermanově případě, jak poznamenává Fořt, nejde o mechanickou aplikaci principů nižší úrovně na úroveň vyšší, neboť Herman jednak pracuje například s narativními teoriemi a teoriemi fikčních světů, a jednak do takových úvah vnáší onen recepční moment spjatý s jeho východisky v kognitivních vědách.

76 Tamtéž, str. 116.

77 Tamtéž, str. 133. Je možné říci, že ačkoli se Eco proti Greimasově pojetí aktantu přímo nevyhraňoval, je jeho představa aktančních struktur blízká spíše Hermanově dynamickému pojetí.

který by dvě postavy usouvztažňoval, zatímco Hermanova participační role se ustavuje především ve vztahu k ostatním participantům, potažmo neparticipantům.

Jak je tedy patrné, v Hermanově pojetí čtenář konstruuje světy příběhu v první řadě díky odlišení aktivních činitelů od okolností. Herman zmiňuje (jako jeden ze svých inspiračních zdrojů) Marka Turnera s jeho teorií o narativním fungování lidské mysli, jejímž základem je lidská tendence interpretovat *události* jako *činy*.<sup>78</sup> Zároveň tuto základní premisu rozvíjí, když říká, že „vyprávět příběhy a rozumět jim znamená pohybovat se v systému pravidel pravděpodobnosti, ve kterých jsou události přednostně (nikoli však výlučně či nevyhnutelně) chápány jako záměrné akce – a tyto akce zároveň tvoří součást širší sekvence akcí v rámci světa příběhu.“<sup>79</sup> Zdá se, že obdobné momenty byly k nalezení v rámci teorie fikčních myslí Alana Palmera nastíněné v předchozím oddíle. Stejně jako Palmer zdůrazňuje i Herman, že tyto mechanismy nejsou specificky fikční a tvoří tak strukturu všech mentálních modelů. „Lze říci, že kognitivní strategie, které interpretům umožňují rozlišit a sledovat participační role a vztahy v rámci příběhů mají stejný původ jako – a ve své podstatě souvisejí s – těmi, kterých běžně užíváme, abychom dodali smysl participačním strukturám v sociálních interakcích.“<sup>80</sup> Zjevným rozdílem mezi Palmerovým rámcem kontinuálního vědomí a Hermanovou participační rolí však zůstává zdroj tohoto osmyslování událostí. Zatímco Palmerův model je, řekněme, jednostranný, neboť je zde rámec mysli tak, jak jej známe ze sociálních interakcí, aplikován na recepci příběhu, předpokládá Herman mezi oběma zdroji nejen vzájemné obohacování, nýbrž přímo podmíněnost.<sup>81</sup> Je důležité mít na paměti, že participační role nejsou samozřejmě stanovovány ad hoc pouze s ohledem na konkrétní narativ, nýbrž (jak jistě napovídá Hermanova inspirace v narativních gramatikách) jsou součástí větších celků žánrových schémat a proto „porozumění (rolí participantů v) příběhu vyžaduje umístění narativu do širšího rámce narativních druhů.“<sup>82</sup> Herman na základě vztahu mezi participanty dokonce vypracovává svou typologii narativních žánrů.<sup>83</sup> Pro naše účely je však nadmíru důležité se ještě důkladněji podívat na jeho pojem participanta jako takový.

#### 4.2.2 Participační role a postava

Jestliže jsem výše uvedla, že v teorii Davida Hermana jsou postavy přejmenovány na participanty, nebylo takové tvrzení zcela přesné. Participant totiž na jednu stranu není nutně „člověkem,“ stejně jako ne každé individuum se stává participantem<sup>84</sup> – jak tomu konec konců bylo již u pojmu aktant.<sup>85</sup> Tento (zásadní) aspekt Hermanovy teorie zde však

78 Mark Turner, *Literární mysl*, str. 43.

79 David Herman, *Story Logic*, str. 28.

80 Tamtéž, str. 121.

81 Tamtéž, str. 5.

82 Tamtéž, str. 140.

83 „Příběhy jsou interpretovatelné jako příběhy, (zčásti) díky svým příbuznostem vůči jednomu nebo více narativním druhům, přičemž odlišnosti mezi narativními žánry jsou (zčásti) funkcemi systematicky uspořádanými preferencemi přiřazování jednotlivých rolí narativním participantům.“ Tamtéž, str. 169.

84 David Herman, *Story Logic*, str. 141.

85 Jak aktanty, tak jejich konkrétní manifestace ve formě aktérů „zároveň zahrnují nejen lidské bytosti (tj. postavy), ale i neživé objekty (např. kouzelný prsten) a abstraktní koncepty (např. osud) (Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 42.).

neuvádím z toho důvodu, abych zdůraznila, že v Palmerově teorii jsou postavy naopak vždy lidmi. A to jednak proto, že takové tvrzení je poněkud banální a jednak proto, že není zcela přesné – jak bylo patrné z Palmerovy poznámky ohledně fikčních myslí na Plutu. Znovu opakuji, že z Palmerova pohledu je rámec kontinuálního vědomí zcela základním interpretačním mechanismem narativu a čtenář má tudíž tendenci jej aplikovat kdykoli, kdy je to jen trochu možné. Na co se zde tedy pokouším upozornit je spíše skutečnost, že teorie Alana Palmera chápaná do důsledků může přinášet neintuitivní implikace. Jestliže totiž čtenář konstruuje svět příběhu jako průnik jednotlivých zapuštěných narativů postav, pak není zcela zřejmé, kam až tento jeho interpretační zájem sahá, tedy které postavy čtenář chápe vzhledem ke konstrukci světa příběhu jako privilegované.<sup>86</sup> Jinými slovy, je třeba nalézt nástroj, který z teoretického hlediska omezí množství inferencí, které bude čtenář vzhledem k jednotlivým postavám podnikat. Jako způsob, jakým z tohoto zajetí inferencí uniknout, je, domnívám se, možné chápat výše nastíněné Hermanovo tvrzení, že ne všechna individua plní roli participantů. Obecně Herman říká, že role participanta je čtenářem chápána jako nutná či centrální vzhledem k událostem, zatímco neparticipanty mohou být i individua, jejichž role je interpretována vzhledem k událostem jako okrajová či náhodná.<sup>87</sup> Takové „třídění“ je základem porozumění narativu stejně jako konstruování světa příběhu a lze říci, že čtenář strukturuje svět příběhu tím, že se některé jeho aspekty stávají ohniskem, zatímco jiné jsou ponechány rozostřené.<sup>88</sup> Řečeno obecně, chápat svět příběhu jako mentální model znamená konstruovat některé postavy jako ústřední a jiné – jejichž význam je vzhledem k předpokládanému žánrovému rámci vedlejší – odsouvat na jeho okraj, přičemž takové uspořádání není ničím stabilním a může se proměnit, jakmile si to bude text či přijetí jiného rámce vyžadovat.

#### 4.2.3 Svět příběhu jako prožívaný

Domnívám se však, že Palmerovu a Hermanovu teorii lze s ohledem na jejich pojetí postavy chápat jako komplementární. A to i přesto, že byl Palmerův přístup značně psychologizující, zatímco participant Davida Hermana směřoval spíše směrem k postihnutí základního principu, jímž narativům rozumíme. Herman sám rozpracovává to, co bylo v předchozí kapitole předpokládáno jako jeden ze základních elementů narativu – a sice že narativ poskytuje čtenáři prožitkový rozměr, „poskytuje dojem, jaké to je prožívat vývoj [událostí] ve světě příběhu, osvětluje dopad událostí na skutečná či imaginativní vědomí.“<sup>89</sup> Herman toto „jaké to je“ pojmenovává výrazem *qualia*, která jsou filozofy myslí chápána jako kvalitativní obsahy vědomí.<sup>90</sup> Jelikož *qualia* z definice nemohou být popsána přímo, je čtenář vyzýván, aby si na základě toho, co text říká, utvořil představu o tom, jaké to je, prožívat to, co prožívají protagonisté příběhu.<sup>91</sup> To však samozřejmě vyžaduje užití rámce myslí obdobným způsobem, jakým tento proces popsal Alan Palmer.<sup>92</sup> Pokud se tedy z

86 Je zajímavé, že problém, který s sebou nesl princip minimální odchylky (tedy nemožnost redukovat inference), se zde opět – ač značně transformovaný – vrací.

87 David Herman, *Story Logic*, str. 134.

88 Tamtéž, str. 149.

89 David Herman, *Basic Elements of Narrative*, str. 9.

90 Tomáš Marvan, Juraj Hvorecký, *Základní pojmy filosofie jazyka a myslí*, str. 111-112.

91 David Herman, *Basic Elements of Narrative*, str. 149.

92 Autor předpokládá úzkou provázanost mezi narativní strukturou a prostředky, jimiž dáváme smysl naší

výše naznačené teorie mohlo zdát, že Herman redukuje postavy ve světech příběhu na konstelaci participantů a že je tedy jeho náhled příspěvkem k hledání univerzálních narativních gramatik (kde je na úkor postavy jakožto individua protěžována pouze logika posloupnosti děje<sup>93</sup>), pak zde s ohledem na zážitkovou kvalitu, kterou Herman narativu připisuje, můžeme říci, že je jeho pojetí postavy pokusem propojit různá stanoviska. Koncept participační role slouží k základnímu rozvržení světa příběhu a čtenářově rozhodnutí ohledně toho, co je považováno za důležité, co a kdo si získá čtenářovu pozornost a v neposlední řadě, jaké aspekty fikčních postav budou čtenáře vést k dalším inferencím – a čí perspektivu čtenář přijme, aby se emocionálně angažoval ve světě příběhu. Z tohoto hlediska jsou proto konstrukce světa příběhu a jeho zážitkový rozměr vnitřně provázány.

Myslím, že v tuto chvíli lze lépe porozumět Hermanově představě světa příběhu jako mentálního modelu: „spíše než rekonstruováním časových linií a inventářů existentů, jsou světy příběhu mentálně a emocionálně projektovanými prostředními, ve kterých jsou interpreti vyzýváni k tomu, aby prožívali komplexní propojení kognitivní a imaginativní responze zahrnující sympatii, navrhování kauzálních inferencí, identifikace, hodnocení, očekávání atd.“<sup>94</sup> Mentální modely jsou z principu reprezentacemi, které svůj předmět redukuje na to, co je považováno za důležité vzhledem k nějakému cíli,<sup>95</sup> a logika, která je strukturuje, není v žádném případě logikou formální. Žánrové specifikace v podobě participačních rolí, očekávání ohledně vývoje příběhu, čtenářova kompetence a zájem, to vše vstupuje do mentálního modelu nejen v podobě potenciálních směrů inference, nýbrž rovněž jako různé selektivní mechanismy, které říkají, co má smysl modelovat a co už ne. Proto se domnívám, že mentální konstrukt konkrétní postavy si lze představit jako soustředné kruhy, v jejichž centru se nachází ty typy vlastností a aspekty postavy, které jsou z hlediska onoho žánrového rámce a čtenářových preferencí považovány za podstatné a zajímavé (které jistě v případě psychologického románu a mayovky nebo již několikrát citované *Snídaně Šampiónů* nebudou totožné). „Okraje“ takového modelu postavy jsou pak značně rozostřené, přičemž viscerální ustrojení postavy se bude nacházet tak „daleko,“ e bychom skutečně mohli říci, že součást modelu fikční postavy netvoří. A spolu s Palmerem lze tvrdit, že mysl – ve smyslu základního mentálního fungování jakým je uvažování, citění či rozhodování – bude ve velkém množství případů hrát ústřední roli, tedy utvářet střed modelu fikční postavy.

### 4.3 Limity Palmerova a Hermanova přístupu

V této práci jsem se prozatím pokusila vystihnout některé momenty konstruování fikční postavy, které odlišují pohled teoretiků fikčních světů a hledisko kognitivních přístupů vůči postavě. Pokoušela jsem se mimo jiné ukázat, že ačkoli lze hledisko kognitivních teorií chápat ve vztahu k fikční postavě jako „realistické,“ nabízí zároveň

---

zkušenosti (Tamtéž, str. 153-160.). V tomto smyslu Herman rovněž podotýká, že „příběhy zároveň mají logiku a zároveň jsou samy o sobě logikou“ (David Herman, *Story Logic*, str. 22.).

93 Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, str. 41.

94 David Herman, *Story Logic*, str. 16-17.

95 Miluše Sedláková, *Výbrané kapitoly z kognitivní psychologie*, str. 131.

možnosti, jak se některým nechtěným dopadům pojetí postavy jako fikční osoby vyhnout. Především jsem se snažila ukázat, že chápání postavy a svět příběhu jako vnitřně provázaných mentálních modelů umožňuje těmto teoriím ponechat „hranice“ konstrukt postavy a jejího světa otevřené. Mentální model je v posledku, dá se říci, rozplývavý, neboť je jednak „napojen“ na další potenciální inference (prostřednictvím potenciálních informací, emocí, hodnotících postojů a mnohého dalšího co představují schémata) a jednak „sousedí“ s modely dalšími – z celkového pohledu pak se čtenářovým mentálním modelem jeho vlastního světa. David Herman v tomto smyslu hovoří o *kontextuálním ukotvení*: „kontextuální ukotvení je mým názvem pro proces skrze nějž narativ, více či méně explicitně a reflexivně, vybízí své interprety, aby hledali analogie mezi reprezentacemi obsaženými v těchto dvou třídách mentálních modelů.“<sup>96</sup>

Ačkoli však byly z pohledu kognitivních teorií nastíněných v poslední kapitole inference, které má čtenář provádět, usměrněny skrze provázanost postavy a příběhu, přesto se zde, jak se zdá, vrací problém, který provázel i teorie Marie-Laure Ryanové a Kendalla Waltona. Jinak řečeno, i když vyplňování mezer omezíme jen na takové mezery, které má smysl vyplňovat z hlediska logiky příběhu a struktury světa příběhu, přesto jsme nuceni říci, že jestliže jsou mezery vyplňovány, zdá se, jako by se původní rozvržení postavy (to co nám bylo řečeno, a to co nikoli) ztrácelo ve čtenářových interpretacích. Jestliže Umberto Eco chápal návrhy fikčních světů jako způsob interpretování textu, pak, jak se domnívám, míří jeho poznámka (kterou jsem již citovala) právě tímto směrem: „čtenářova předpověď („k zahození“) tu zůstává jako skica jiného příběhu, který by se býval mohl dít (a který se narativně neudál).“<sup>97</sup> Hypotézy ve formě fikčních světů čtenář tedy formuluje nejen na základě těch předpokladů, jež se následným vývojem příběhu potvrdily, nýbrž i na pozadí těch, které byly zamítnuty – včetně důvodů, proč byly zamítnuty. Součástí Ecova procesu čtení a recepce díla se proto stává i to, co se fikčně neudálo, co se však dle čtenáře udát mohlo, stejně jako obraz postavy, který se nakonec nepotvrdil. A Čtenář si tak přisvojuje jakousi „vyšší“ rovinu, na které reflektuje své předchozí pokusy. Finální podoba fabule, které čtenář dosáhne poté, co knihu zavře, se proto jeví spíše jako epicentrum jeho čtenářského zážitku než kompletní výsledek procesu čtení. Nezdá se však, že by ani jedna z probíraných kognitivních teorií mohla tak, jak byla formulována, tuto čtenářskou rovinu zachytit. Jako jistý náznak této víceúrovňové recepce je sice možné chápat Hermanovo *kontextuální ukotvení*, přesto však, jak se domnívám, tento koncept nemířil ani tak na samotný proces čtení ve smyslu reflexe vlastních čtenářských rozhodnutí, jako spíše na obecné usouvztažnění světů literatury se světem každodenním. Představa čtení jak spojování perspektivy jednotlivých postava či hledisek přitom přímo vybízí k tematizování nějaké vyšší úrovně, prostřednictvím které by toto spojování bylo možné teoreticky uchopit. Domnívám se však, že lze v tomto ohledu Palmerovu i Hermanovu teorii chápat jako podobnou teorii Lubomíra Doležela, neboť všechny sdílejí představu, že interpretace textu se v zásadě vyčerpává konstrukcí světa – ačkoli každá z těchto teorií pod pojmem světa představuje něco zcela jiného.

Pokud se ještě vrátíme k Ecově *intentio operis*, pak je třeba znovu zopakovat, že se

---

96 David Herman, *Story Logic*, str. 331.

97 Umberto Eco, *Lector in fabula*, str. 149.

jedná o textovou strategii, kterou se empirický, konkrétní čtenář pokouší odhalit – a naplnit tak roli čtenáře modelového. „Text je nástroj vymyšlený proto, aby produkoval svého modelového čtenáře. Opakuji, že takový čtenář není ten, kdo učiní „jediný správný“ dohad. Text dokáže předvídat svého modelového čtenáře, jenž je oprávněn zkoušet nekonečně dohadů.“<sup>98</sup> Domnívám se, že součástí těchto „dohadů“ jsou i návrhy fikčních světů a fikčních postav, přičemž tyto dohady ze čtenářovy recepce nemizí beze stopy poté, co jsou zamítnuty, ale stávají se jakousi stopou strategie, která čtenáře svedla na scestí – stačí jen mít na mysli žánr detektivního románu, jehož principem je právě předkládat čtenáři falešná vodítka a lákat jej, aby si vytvářel hypotézy, jejichž platnost se nakonec nepotvrdí. Tyto stopy však nejsou pouze čtenářovými návrhy, nýbrž jsou z Ecova pohledu rovněž intencí textu. Jinými slovy, Eco zde nepřímou tematizuje skutečnost, že způsob, jímž text prezentuje fikční postavu („posloupnost“ povahových rysů, slepé uličky) je přinejmenším stejně tak důležitý, jako výsledný konstrukt postavy. Nastíněný náhled Seymoura Chatmana takový proces v zásadě nereflektoval neboť „přesný okamžik, kdy vlastnost [postavy] ... do tohoto narativu vstoupí, nemůže být zvlášť důležitý.“<sup>99</sup> Palmerův a Hermanův přístup bylo sice možné chápat jako protíváhu k Chatmanově paradigmatu rysů, neboť prosazoval vnitřní provázanost mezi konstrukcí světa příběhu a postavou, avšak na druhou stranu je poměrně snadné si povšimnout, že se u obou autorů přesto částečně projevuje problém, který jsem nastínila již v souvislosti s Ralfem Schneiderem, totiž nedostatečné reflektování strategie textu, jakožto cílené selekce toho, co je nám prozrazeno a toho, co ne (včetně toho, kdy je to prozrazeno). Herman sice svou koncepcí participanta překonává Palmerovo snad až příliš psychologizující pojetí, přesto je však třeba zopakovat, že přiřazování participačních rolí není pouze – ani především – záležitostí fikce, a dokonce ani čtení textu. V každé případě se s ohledem na Ecovy úvahy zdá, že dynamiku samotného konstruování nelze zcela uchopit bez představy čtenáře, který se jaksi pohybuje na dvou rovinách zároveň a reflektuje své dohady, tedy v posledku sebe sama.

Tato linie námitek však směřuje dále a pokud jsem výše uvedla, že Hermanovo a Palmerovo pojetí konstrukce postavy se vzhledem k dvojici *místa nedourčenosti a prázdná místa* přibližuje spíše druhému konceptu, můžeme nyní některé momenty Iserovy teorie využít k poukázání na limity kognitivních přístupů. Iserovu představu aktivity, kterou vzbuzují prázdná místa lze totiž (velmi zjednodušeně) chápat jako syntézu několika úrovní doplňování – na koherenci na jedné úrovni reagujeme tak, že tvoříme koherence na úrovních vyšších.<sup>100</sup> „Obrazy [ve smyslu Gestaltu, koherentního celku] vyšší úrovně přicházejí na řadu, když nejsou očekávání vyvolaná úrovní nižší naplněna.“<sup>101</sup> Příčiny tohoto nenaplnění je třeba hledat v samotném základě Iserova pojetí textu – ten je, jak bylo výše naznačeno, unikátní kombinací konvencí a schémat, které jsou čtenáři představovány jakožto dekontextualizované, či jak říká Iser, de pragmatizované. „Literární text ... vyjímá vybrané objekty [v širokém slova smyslu] z jejich pragmatického kontextu a tím rozbíjí jejich původní referenční rámce; ve výsledku to znamená odhalení aspektů (například společenských norem), které zůstávaly skryty, dokud i referenční rámec zůstával

98 Umberto Eco, *Meze interpretace*, str. 68.

99 Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*, str. 135.

100 Wolfgang Iser, *Act of Reading*, str. 186.

101 Tamtéž, str. 187.

neporušen.<sup>102</sup> Jinými slovy, schémata a kategorie jsou sice v první řadě základem porozumění textu a konstrukce fikčních postav, zároveň však ony samy procházejí proměnou, na níž se čtenář v procesu čtení podílí. Podmínkou takové transformace je však aktivita ze strany čtenáře, který musí být „ochoten“ na hru přistoupit. A domnívám se, že lze tvrdit, že taková ochota vyplývá (mimo jiné) z fikčního charakteru textu, kde se čtenář bez obav může oddávat hrám se svými schématy a rámci, kterých by se v běžné sociální interakci zdráhal.

Uvědomuji si, že tyto spekulace směřují za rámce této práce, avšak považuji za zajímavé alespoň poznamenat, že by z tohoto úhlu pohledu mohl být princip minimální odchylky podroben poněkud jiné kritice, než jak tomu v průběhu této práce doposud bylo. Jak podotýká Thomas Pavel, „konvence fikčnosti čtenáře varuje, že obvyklé referenční mechanismy jsou z větší části pozastaveny a že pro porozumění literárním textům znamenají vnější data méně než v každodenních situacích.“<sup>103</sup> Z toho, jak se domnívám nevyplývá pouze, že čtenář je nucen svá schémata (či „minimální odchylku“) redigovat, pokud jej k tomu text přiměje – což by neznamenovalo nic jiného, než opakovat princip ekonomie, který říká, že schéma se bude obměňovat jen tehdy, pokud to bude skutečně nutné. Myslím, že Pavelova poznámka směřuje spíše obdobným směrem jako Iserova tvrzení o de pragmaticizovaných konvencích, totiž směrem k přístupu čtenáře. Možná, že by tedy bylo možné shledávat omezení principu minimální odchylky a schémat kognitivních vědců v tom, že opomíjejí tuto specifickou fikce, která neznamenoá pouze, že je čtenář „nucen“ svá stanoviska přehodnotit, ale zároveň – a možná především – to, že tato schémata rád podrobí de pragmaticizování a od fikce očekává, že mu nabídne něco „nového.“

---

102 Wolfgang Iser, *Act of Reading*, str. 109.

103 Thomas Pavel, *Fikční světy*, str. 167.

## Závěr

Záměrem této práce bylo poukázat na společné znaky a zároveň – nebo spíše především – rozdíly, které s ohledem na konstrukci fikční postavy odlišují teorie užívající pojmů fikčního světa a světa příběhu. Pohnutkou k tomuto srovnání byla zvláštní příznivost, kterou se tyto dvě koncepce vyznačují a která je zastánci světů příběhu explicitně proklamovaná. Součástí tohoto úkolu (a zároveň jeho prvním krokem) však bylo nastínit vnitřní rozrůzněnost teorií fikčních světů a to především v otázce čtenářovy aktivity při konstruování těchto světů, potažmo postavy. A jestliže je konstrukce postavy chápána především jako vyvozování povahových rysů na jehož základě čtenář anticipuje a předpokládá nejen další vlastnosti, ale i vývoj událostí, pak tato otázka vzhledem k teoriím fikčních světů mířila na moment implicitního významu a mezer v textu a fikčním světě – na problém jejich doplňování. Ačkoli se přístup Lubomíra Doležela a Marie-Laure Ryanové zprvu zdál v tomto ohledu v zásadě protichůdný, zacílení na čtenářovo doplňování vzhledem k fikční postavě ukázalo, že v otázce charakteru postavy a jejích motivací si jsou tyto teorie bližší, než jak se na první pohled jevílo. Na druhou stranu tímto srovnáním vyšly na světlo jiné a možná zásadnější rozdíly, které zde lze shrnout do protikladu odstupu a ponoření se do fikčního světa.

Problém, který však provázel obě teorie (byť z odlišných úhlů), spočíval v nedořešení otázky hranic a možností čtenářových inferencí ohledně fikční postavy a jejího vztahu k příběhu – fikční světy se jevíly jako uzavřené konstrukce, které obývají fikční osoby a ve kterých se odehrávají příběhy. Za podstatu chápání světa příběhu jako mentálního modelu, lze naopak považovat jeho rozplývavé hranice, které předpokládají jednak prostupnost ve směru ke schématům, která řídí jejich utváření, a jednak odstředění těch vlastností, které jsou čtenářem chápány jako nepodstatné (případně nezajímavé, nepoutající pozornost atd.). Jestliže Lubomír Doležel tvrdil, že explicitní význam vyplňuje centrum fikčního světa, zdálo se, jako by byl zároveň nucen tvrdit, že základní vlastnosti postavy jakožto lidské bytosti – včetně těch viscerálních – se tam nacházejí rovněž. Z přístupu Marie-Laure Ryanové na druhou stranu vyplývalo, že pokud čtenář přesidluje do fikčního světa, poznává jej jako úplný, iluzivní a jeho postavy jako plnohodnotné lidské bytosti. Svět příběhu Davida Hermana (a do jisté míry i Alana Palmera) je však především modelem, ve kterém jsou některé aspekty vyzdvihovány na úkor jiných – byť explicitně řečených. Svět příběhu tak, jak byl představen, lze proto charakterizovat jako určité soustředné kruhy v jejichž centru se nachází to, co je akcentováno příběhem a konkrétní jazykovou prezentací a obdobně pak lze chápat i dílčí model postavy. I z hlediska těchto kognitivních přístupů jsou sice světy příběhu malými světy a postavy malými postavami, ovšem především proto, že další inference čtenář nemá zájem podnikat. Pojem světa, který v zásadě evokuje představu hranic a časoprostorového uspořádání, se proměňuje se tak v rámci těchto přístupů stává skutečně jen metaforou.

Nelze však opomenout nesnáze, které představené kognitivní přístupy provázejí a které se ukázaly především na pozadí komplexní interpretační teorie Umberta Eca.

Vposledku plynou z jejich zcela fundamentálního předpokladu o totožnosti mechanismů porozumění světu na jedné straně a fikci na straně druhé. Ačkoli byly v závěru práce tyto problémy jen naznačeny, za prvé zde byla citelná absence reflektující čtenářské roviny a za druhé – a především – pak onen princip ekonomie, který jako by upíral fikci její specifický, v tomto smyslu nezávazný charakter a čtenáři jeho ochotu a chuť nechat se překvapit a sebe sama v rámci recepce fikce proměnit.

## Seznam použité literatury

- BARTHES, Roland, *S/Z*, přeložil Josef Fulka, (Praha: Garamont, 2007) ISBN 978-80-86955-73-5.
- BARTHES, Roland, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění,“ přeložil Jaroslav Fryčer, in KYLOUŠEK, Petr (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, (Brno: Host, 2002) ISBN 80-7294-016-3, str. 9-43.
- BRUNER, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds*, (Cambridge: Harvard University Press, 1986) ISBN 9780674003668.
- CHATMAN, Seymour, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přeložil Milan Orálek, (Brno: Host, 2008) ISBN 978-80-7294-260-2.
- CULPEPER, Jonathan, McINTYRE, Dan, „Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse,“ in. EDER, Jens (ed.), *Revisionen 3. Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, (Berlín: Walter de Gruyter, 2010) ISBN 978-3-11-023241-7, str. 176-207.
- ČERVENKA, Miroslav, *Fikční světy lyriky*, (Praha: Paseka, 2003) ISBN 80-7185-592-8.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum 2003) ISBN 80-246-0735-2.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Identita literárního díla*, přeložil Bohumil Fořt, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004) ISBN 80-85-778-39-4.
- ECO, Umberto, *Kant a ptakopysk*, přeložil Pavel Štichauer, (Praha: Argo, 2011) ISBN 978-80-257-0377-9.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, přeložil Zdeněk Frýbort, (Praha: Academia, 2010) ISBN 978-80-200-1828-1.
- ECO, Umberto, *Meze interpretace*, přeložil Ladislav Nagy, (Praha: Karolinum, 2009), ISBN 978-80-246-0740-5.
- EDER, Jens, JANNIDIS Fotis, SCHNEIDER, Ralf, „Characters in Fictional Worlds: An Introduction,“ in. EDER, Jens (ed.), *Revisionen 3. Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, (Berlín: Walter de Gruyter, 2010) ISBN 978-3-11-023241-7, str. 3-64.
- FISH, Stanley, „Why No One's Afraid of Wolfgang Iser,“ *Diacritics*, roč. 11, č. 1, (1981) ISSN 0300-7162, str. 2-13.
- FORSTER, E. M., *Aspekty románu*, přeložila Eva Šimečková, (Bratislava: Tatran 1971) ISBN 61-185-71.
- FOŘT, Bohumil, „Fikční světy a Pražská škola,“ *Svět literatury*, roč. 17, č. 36, (2007) ISSN 0862-8440, str. 84-95.
- FOŘT, Bohumil, *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008) ISBN 978-80-85778-61-8.
- FOŘT, Bohumil, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, (Brno: Host, 2005) ISBN 80-7294-165-8.

- FOŘT, Bohumil, KUBÍČEK, Tomáš, „Lubomír Doležel a teorie fikčních světů,“ in DOLEŽEL, Lubomír, *Identita literárního díla*, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004) ISBN 80-85-778-39-4, str. 49-57.
- GADAMER, Hans Georg, *Pravda a metoda I. Návys filosofické hermeneutiky*, přeložil David Mik, (Praha: Triáda, 2010) ISBN 978-80-87256-04-6.
- GERRIG, Richard J., ALLBRITTON, David W., „The Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology,“ *Style*, roč. 24, č. 3, (1990) ISSN 2374-6629, str. 180-191.
- GERRIG, Richard, *Experiencing Narrative: On the Psychological Activities of Reading*, (Yale University Press, 1993) ISBN 0-8133-3620-1.
- GREIMAS, Algirdas J., „Základní prvky teorie interpretace mytického vyprávění,“ přeložil Jiří Šrámek, in KYLOUŠEK, Petr (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*, (Brno: Host, 2002) ISBN 80-7294-016-3, str. 44-85.
- HEIDBRINK, Henriette, „Fictional Characters in Literary and Media Studies,“ in EDER, Jens (ed.), *Revisionen 3. Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, (Berlín: Walter de Gruyter, 2010) ISBN 978-3-11-023241-7, str. 67-110.
- HERMAN, David, „Narrative Theory and the Sciences of Mind,“ *Literature Compass*, roč. 10, č. 5, (2013) ISSN 1741-4113, str. 421-436.
- HERMAN, David, *Basic Elements of Narrative*, (Chichester: Wiley Blackwell, 2009) ISBN 978-1-4051-4154-3.
- HERMAN, David, „Description, Narrative and Explanation: Text-Type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence,“ *Poetics Today*, roč. 29, č. 3, (2008) ISSN 0333-5372, str. 437-472.
- HERMAN, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002) ISBN 0-8032-7342-8.
- INGARDEN, Roman, *Umělecké dílo literární*, přeložil Antonín Mokrejš, (Praha: Odeon 1989) ISBN 80-207-0104-4.
- ISER Wolfgang, „Der Lesevorgang,“ in WARNING, Reiner (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, (Mnichov: Wilhelm Fink, 1975) ISBN 3-7705-1053-4, str. 253-276.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) ISBN 0-8018-2371-4.
- JOHNSON-LAIRD, Philippe, „Mental Models in Cognitive Science,“ *Cognitive Science*, roč. 4, (1980) ISSN 1551-6709, str. 71-115.
- KOBLÍŽEK, Tomáš, *Fenomén fikce. Příspěvek k fenomenologii literatury*, (Praha: Togga, 2010) ISBN 978-880-87258-46-0.
- KUBÍČEK, Tomáš, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, (Brno: Host 2007) ISBN 978-80-7294-215-2.
- MARGOLIN, Uri, „Co, kdy a jak: K otázce postavy v literárním vyprávění,“ přeložil Jaroslav Petr, *Slovo a smysl*, č. 18, (2012) ISSN 1214-7915, str. 135-153.

- MARGOLIN, Uri, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, přeložil Hynek Zykmond, (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008) ISBN 978-80-85778-57-1.
- MARGOLIN, Uri, „The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative,“ *Poetics Today*, roč. 7, č. 2, (1986) ISSN 0333-5372, str. 205-225.
- MARVAN, Tomáš, HVORECKÝ, Juraj (eds.), *Základní pojmy filosofie jazyka a myslí*, (Nymburk: O.P.S., 2007) ISBN 978-80-903773-3-2.
- MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.), *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, (Praha: Academia, 2012) ISBN 978-80-200-2048-2.
- PALMER, Alan, *Fictional Minds: Frontiers of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004) ISBN 0-8032-3743-X.
- PAVEL, Thomas G., *Fikční světy*, přeložil Hynek Zykmond, (Praha: Academia, 2012) ISBN 978-80-200-2120-5.
- RADFORD, Colin, „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?,“ *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, roč. 49, (1975) ISSN 1467-9264, str. 67-80.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, *Poetika vyprávění*, přeložila Vanda Pickettová, (Brno: Host 2001) ISBN 80-7294-004.
- RONEN, Ruth, „Completing the Incompleteness of Fictional Entities,“ *Poetics Today*, roč. 9, č. 3, (1988) ISSN 0333-5372, str. 497-514.
- RONEN, Ruth, *Možné světy v teorii literatury*, (Brno: Host, 2006) ISBN 80-7294-180-1.
- RYAN, Marie-Laure, „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky,“ přeložila Jitka Cardová, *Aluze*, roč. 9, č. 3, (2005) ISSN 1212-5547, str. 105-118.
- RYAN, Marie-Laure, „Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory,“ *SubStance*, roč. 28, č. 2, (1999) ISSN 0049-2426, str. 110-137.
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, (Bloomington: Indiana University Press, 1991) ISBN 0-253-35004-2.
- RYAN, Marie-Laure, „Embedded Narratives and Tellability,“ *Style*, roč. 20, č. 1, (1986) ISSN 2374-6629, str. 319–40.
- SCHNEIDER, Ralf, „Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction,“ *Style*, roč. 35, č. 4, (2001) ISSN 2374-6629, str. 607-640.
- SEDLÁKOVÁ, Miluše, *Vybrané kapitoly z kognitivní psychologie. Mentální reprezentace a mentální modely*, (Praha: Grada, 2004) ISBN 80-247-0375-0.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Theorie prózy*, přeložil Bohumil Mathesius, (Praha: Melantrich, 1948).
- ŠVELCH, Jaroslav, „Co nám říká hra. Teoretické a metodologické přístupy k počítačové hře jako expresivnímu médiu,“ *Iluminace*, roč. 24, č. 2, (2012) ISSN 0862-397X, str. 33-48.
- TODOROV, Tzvetan, *Poetika prózy*, přeložili Jiří Pelán a Libuše Valentová, (Praha: Triáda, 2000) ISBN 80-86138-27-5.

TURNER, Mark, *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka*, přeložila Olga Trávníčková, (Brno: Host, 2005) ISBN 80-7294-130-5.

WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On The Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) ISBN 0-674-57603-9.

ZUSKA, Vlastmil, *Kruté světlo, krásný stín*, (Praha: Trivium, 2010) ISBN 978-80-7308-329-8.

ZWAAN, Rolf A., RADVANSKY, Gabriel A., „Situation Models in Language Comprehension and Memory,“ *Psychological Bulletin*, roč. 123, č. 2, (1998) ISSN 0033-2909, str. 162-185.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič, *Anna Kareninová*, přeložila Věra Očadlíková, (Praha: SNKLHU, 1956).

VONNEGUT jr, Kurt, *Snídaně šampiónů*, přeložil Jaroslav Kořán, (Praha: Odeon 1981) ISBN 01-045-81.