

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Koncept mimésis a problematizace
skutečnosti v literární teorii**

Martin Báča

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Teorie a filozofie komunikace

Diplomová práce

**Koncept mimésis a problematizace skutečnosti v
literární teorii**

Martin Báča

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, květen 2020

Rád bych poděkoval paní PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D., vedoucí diplomové práce, především za cenné rady a odborné připomínky, rovněž i za trpělivost a vstřícný přístup.

Obsah

OBSAH	5
ÚVOD	6
VYMEZENÍ POJMU <i>MIMESIS</i>	8
ANTICKÝ KONCEPT <i>MIMESIS</i>	10
PLATÓN	10
ARISTOTELÉS.....	17
SOUČASNÝ KONCEPT <i>MIMESIS</i>	22
ERICH AUERBACH	22
ANTHONY DAVID NUTTALL.....	30
PAUL RICOEUR	36
KRITIKA <i>MIMESIS</i>	40
LUBOMÍR DOLEŽEL.....	40
VLASTIMIL ZUSKA	45
UMBERTO ECO.....	48
KRITICKÉ ZHODNOCENÍ KONCEPTŮ	54
ANTICKÝ KONCEPT <i>MIMESIS</i>	54
SOUČASNÝ KONCEPT <i>MIMESIS</i>	55
KONCEPT FIKČNÍCH SVĚTŮ	57
KONCEPT UMBERTA ECA	57
VÝCHODISKO PRO <i>MIMESIS</i>	58
SKUTEČNOST	59
TŘI PŘÍSTUPY KE SKUTEČNOSTI	59
CO JE SKUTEČNOST?	64
ZÁVĚR	68
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	70
TIŠTĚNÉ ZDROJE:.....	70
ELEKTRONICKÉ ZDROJE:	71
RESUMÉ	72

Úvod

Platnost konceptu *mimesis* je v posledních letech často řešenou otázkou. Na poli literární teorie jeho působnost značně upadá především z důvodu, že je považován za nedostatečně vysvětlení vztahu literatury a skutečnosti. V teorii umění je stále přítomný, ale již není majoritním konceptem. Kritika se pak snaží zobrazit *mimesis* jako nedostatečně postihující problematiku, či dokonce jako neadekvátní přístup k interpretaci. Práce se zaměří především na literární aspekty teorie, ale zároveň postihne i některé umělecké aspekty *mimesis*.

Díky značnému vlivu Platóna a Aristotela v lidských dějinách byl koncept *mimesis* všeobecně uznávaný. Jejich vliv začíná upadat až koncem devatenáctého století a od století dvacátého můžeme pozorovat nové zcela odlišné koncepty. Můžeme jen spekulovat, proč jejich vliv přetrval tak dlouhou dobu. Bezesporu je jejich význam nadčasový. Je proto důležité zvážit, zda je správné jejich filosofický postoj zavrhnout jako již zcela překonaný, nebo zda zvážit možnost jeho kontinuálního působení, byť s nutností drobných odlišností či úprav. Hlavním cílem práce bude tedy posoudit, za jakých podmínek by bylo možné uchovat mimetický koncept v literárním díle.

V práci bude nejprve prováděna analýza jednotlivých konceptů *mimesis*. Budou zohledněny jak koncepty antické, tak současné. Poté se zaměří na analýzu kritických pozic vůči *mimesis*. Následně bude provedeno kritické zhodnocení analýzy. Rovněž se zaměří na problematičnost pojmu skutečnost a v závěru podá možné východisko pro zachování konceptu *mimesis*.

Primární literaturou pro *mimesis* jsou Platónova *Ústava*, Aristotelova *Poetika*, Auerbachova *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Nuttallova *A New Mimesis* a Ricoeurův *Čas a vyprávění*. Pro kritické koncepty je zvolena literatura v podobě Doleželova díla *Heterocosmica: fikce a možné světy*, *Mimésis - fikce - distance k estetice XX. století* pro koncept Vlastimila Zusky a *Meze interpretace* Umberta Eca. K problematice skutečnosti se váže především Watzlawickovo dílo *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění* a částečně i dílo Compagnona *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*.

Jednotlivé koncepty *mimesis* jsou vybrány tak, aby jejich značně odlišný charakter zvládl vystihnout problematiku *mimesis* v co nejširším rozsahu, přičemž budou zohledněny antické koncepty Platóna a Aristotela a současné koncepty, které z nich vycházejí.

Kriticky vymezující se koncepty vůči *mimesis* jsou vybrány tak, aby postihli hlavní myšlenku kritické pozice a to nedostatečnost mimetického konceptu. Rovněž zde budou předvedeny hlavní myšlenky těchto alternativních konceptů. Dále si klade práce za cíl rozpoznat obecný charakter a způsob napodobování mezi vybranými koncepty, jenž bude souhrnně představen ještě před začátkem analýzy.

Vymezení pojmu *mimesis*

Pojem *mimesis* je odvozen ze starořeckého slova *mimēsis* (μίμησις). Původní význam je v celku široký a je velmi obtížné jej vystihnout jedním slovem. Nejčastěji se překládá do angličtiny jako „imitation“, ale existují i alternativy v podobě „representation“ a „emulation“. V českém jazyce se nejčastěji objevuje překlad v podobě nápodoba, ale ve vztahu především k soudobým konceptům *mimesis* i slovo reprezentace. V této práci bude užíváno slovo *mimesis* čistě v podobě nápodoby, neboť slovo imitace dle mého názoru může vzbuzovat dojem zjevného¹ a může mít až faksimilní charakter. Nápodoba ve významu *mimesis* však může být čistě metaforická či dokonce zcela skrytá „mezi řádky“. Slovo reprezentace je v práci rovněž zmíněno, ovšem ne ve významu zastupování či napodobování, ale ve významu opětovného zpřítomňování, tj. re-representace. Uvědomuji si, že pojem nápodoby nevystihuje plný význam pojmu *mimesis*, ovšem předpokládám, že se danému významu z možných překladů blíží nejvíce.²

Mimetický koncept poté zohledňuje původní význam *mimesis* ve vztahu ke skutečnosti. „Ideou“ *mimesis* je, že umělecké dílo napodobuje skutečnost. Každý předmět či postava v uměleckém díle napodobuje něco skutečně existujícího – skutečnou věc, postavu, charakterové vlastnosti, barvu, tvar apod. Mimetickou koncepcí chápeme takovou, která vychází z předpokladu, jenž pracuje s fikčním jakožto se zobrazením aktuální³ skutečnosti. Výklad termínu *mimesis* je u různých autorů vždy částečně odlišný. Pro objasnění konceptu provedu v práci analýzu vybraných konceptů a to jak antických, pro objasnění historické pozice, tak i současných.⁴

Odlišný výklad platí rovněž i pro termín umění. Ve chvíli, kdy užíváme pojem umění v návaznosti na antiku, či přímo na Platóna a Aristotela, tak se setkáváme s částečně odlišným významem, než jak dané slovo užíváme dnes. Ve vztahu k Platónovi bude termín užíván, nebude-li v poznámkách či textu uvedeno jinak, ve významu *techné* společně s básnickým uměním. *Techné*⁵ znamená naučenou dovednost, která může být

¹ Snažíme-li se o imitaci, tak nám obvykle jde o to, jednoznačně a neskrytě zobrazit podstatné prvky předmětu kopírování. Jde nám obvykle o to, aby příjemce rozpoznal prvek kopie.

² PAPPAS, Nickolas. *Plato's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 27. ledna 2008 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics>, kapitola 2.

³ Pojmu aktuální je věnována pozornost v konceptuální kritice Lubomíra Doležela.

⁴ DOLEŽEL, Lubomír a Petr KAISER. *Mimesis a Možné Světy* – článek v knize *Česká Literatura*. Institute of Czech Literature, 1997, strana 600.

⁵ PARRY, Richard. *Episteme and Techné*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 11. března 2003 [cit. 2020-03-19]. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techné>, úvod.

přisouzena například řemeslníkovi, lékaři nebo výtvarnému umělci. Uměleckou dovednost *technê* však nelze ztotožnit s básnickým uměním či filosofií. U Aristotela by měl význam být totožný, neboť však zde pracuji především s jeho *Poetikou*, tedy budu vycházet z druhů umění vyjmenovaných právě v této knize. U současných konceptů *mimesis* a u její kritiky budu vycházet se současného významu pojmu umění.⁶

U většiny mimetických konceptů je kladen autor na první místo jakožto nejdůležitější článek interpretačního procesu. Autor uměleckého díla je ten, kdo *mimesis* umožňuje a zároveň realizuje.

Společných rysů napříč koncepty *mimesis* není mnoho. Tato práce zohlední především následující:

1. Umělecké dílo je nápodobou skutečnosti.
2. Literatura vypovídá o něčem smyšleném, ale zároveň má určitý vztah ke skutečnosti.
3. Autor je nejdůležitější článek interpretačního procesu v linii autor-text-čtenář.

O těchto společných prvcích bude rozsáhleji pojednáno v rámci jednotlivých konceptů.

⁶ RANTA, Michael *Mimesis as the Representation of Types - The Historical and Psychological Basis of an Aesthetic Idea*. Stockholm University, 2000. ISBN 91-7265-049-4, strana 50 až 54.

Antický koncept *mimesis*

Mimesis má svůj původ ve starověkém Řecku. Mimetický koncept je užit Platónem jako určitá kritická opozice vůči dominantní pozici Homérské umělecké tvorby. *Mimesis* již u Platóna začíná nabývat charakteru literární teorie a později se jí věnuje i jeho žák Aristotelés.⁷

Platón

Platón věnuje pozornost konceptu *mimesis* ve spisu *Ústava*. Platón zde vytváří svůj utopický koncept způsobu vlády zaštitěný vladařem v podobě „filosofa-krále“. Ve třetí knize dialogu Sókrata s Adeimantem se zamýšlí, jak vychovávat strážce (vojenská vrstva obyvatel) ke statečnosti. Jestliže má být bojovník statečný, tak se nemůže bát smrti. „*A což, mají-li býti stateční? Zda není třeba vštěpovati jim mimo to takové myšlenky, které dovedou učiniti, aby se co nejméně báli smrti?*“⁸ Mimo samotného strachu ze smrti je třeba vzít do úvahu i to, že v antickém Řecku panovalo obecné přesvědčení, že existuje posmrtný život. „*A což, myslíš, že někdo, kdo věří, že jest onen život v podsvětí a že jest hrozný, bude prost strachu před smrtí a v bitvách že dá přednost smrti před porážkou a otroctvím?*“⁹ Zde vzniká spor s básníky. „*Musíme tedy, jak se podobá, i při těchto bájích dozírati na jejich vypravovatele a prositi jich, aby jen tak zhola nehaněli života v Hádu, nýbrž spíše jej chválili, sice že by jejich řeči nebyly ani pravdivé ani prospěšné těm, kdo se mají státí bojovnými muži. Vyškrtneme tedy, děl jsem, počnouce od těchhle veršů, všechny takové věci jako...*“¹⁰. Od těchto řádků začne Platón kriticky vystupovat proti básnickému umění. Nabádá mládež, aby takové verše odmítala s posměchem. Zároveň předkládá návrh určité formy cenzury básnických textů skrytý za prosby směřované básníkům.

Platón rovněž vyčítá básníkům, že podle jejich slov konají synové bohů a hrdinové¹¹ různé hrůzné skutky a činy, které však podle slov Platónova Sókrata nikdy nevykonali. „*Ovšem pro básníky jsou právě motivy násilí a utrpení, zrady a křivdy, hněvu a bezpráví*

⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 472.

⁸ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 1, strana 101.

⁹ Tamtéž

¹⁰ Tamtéž

¹¹ Ve významu řecký heros

atd. vítaným námětem, protože přinášejí dramatické zápletky a napětí.“¹² Zde je patrné, že se Platón snaží ukázat, jak se básníci ve svých dílech vzdalují od pravdy a překrucují skutečnost do zcela nové podoby. Básníci tedy vezmou skutečné postavy a místa, samotný děj je však smyšlený a neodpovídá skutečnosti. Již v této části je patrný určitý mechanismus nápodoby, i když jej Platón explicitně nezmiňuje. Jejich dílo je tedy určitým způsobem nápodobou skutečnosti (jména a místa) a zároveň je tato skutečnost posunutá do zcela jiného rámce pravdivosti. Platón sám takové dílo odsuzuje nejenom z toho důvodu, že se vzdalují od skutečnosti, ale zároveň je odsuzuje i za jejich vliv na mládež. Jestliže by například syn boha v básnické tvorbě, konal loupeže, tak je třeba tyto verše vyškrtnout. Rovněž jsou nebezpečné i verše, v nichž jsou nespravedliví zobrazení zároveň jako šťastní. Zde je již patrné, že Platón ostře kritizuje básnickou tvorbu.¹³

V jeho raných spisech se básníkům ale tak silné kritiky zatím nedostává. V dialogu *Ión* se mimo jiné zmiňuje i o tom, že lze poznat, kdo o dané věci mluví správně a kdo naopak špatně. Například Homér se vyjadřuje k téže věci správně, ke které se Hésiodos vyjadřuje hůře. Proč se tak děje, je zřejmé z následných slov Sókrata. Mluví o jakési božské síle¹⁴, která dobrého básníka prostoupí při aktu tvorby. Jde však o nevědomý proces. Básníky (ty dobré) považuje za boží prostředníky, již jsou v moci těch bohů nebo múz, kteří je prostoupí: mluví o „daru božím“. Nezmiňuje se pouze o básnících, ale dalo by se říci, že o umění obecně. Jestliže však umělec tvoří krásné či dobré¹⁵ dílo jen v případě, kdy ponechá rozum stranou a nechá se vést bohy, tak je potřeba mít na paměti, že umělec vytváří dílo na základě svých vášní. Rapsodi pak při výkladu básní vzbuzují v publiku různé emoce a tímto způsobem se stávají součástí děje. Právě toto odmítnutí rozumu a emoční působení na publikum je dle mého názoru východisko pro silnou kritiku básnictví v *Ústavě*.¹⁶

Platón nekritizuje pouze obsah básnických textů, ale i způsob přednesu. Podle něj existují dva možné způsoby přednesu: vypravování prosté a vypravování s užitím napodobování,

¹² PETRŽELKA, Josef. *Umění a polis: Umění jako zlo pro polis*. Platón bez idejí [online]. [cit. 2020-03-23]. Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps12/platon/web/tema4_B_a.html, kapitola Zlo morální.

¹³ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 5, strana 107.

¹⁴ Dnes je pojem božská síla a boží dar v tomto kontextu často chápán jako talent, ale osobně si nejsem jist, zda pojem talent vystihuje to, jak tuto božskou sílu chápe Platón. Z tohoto důvodu zde ponechám původní terminologii.

¹⁵ Nejvyšší ideu krásy později vystřídá idea dobra.

¹⁶ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Odeon, 1979, dialog *Ión*.

přičemž oba způsoby lze i kombinovat. Prostý způsob znamená užití nepřímé řeči a napodobující způsob užití řeči přímé. Platón v tomto kontextu silně kritizuje a odsuzuje mimetický způsob. V tomto případě totiž mluví básník sám a zároveň vzbuzuje domněnku ve čtenáři či posluchači, že je někým jiným. „...*mluví básník sám a ani se nesnaží obracet naši pozornost jinam, jako by to vypravoval někdo jiný než on; ale co následuje, mluví, jako kdyby on sám byl Chryses, a pokouší se co nejvíce v nás způsobiti zdání, že to není Homér, kdo mluví, nýbrž ten starý kněz.*“¹⁷ V tu chvíli pronáší básník přímou řeč jakoby ústy druhé osoby, což vytváří u čtenáře či posluchače dojem, že ona slova vyslovil ten, v jehož jménu byla vyřčena. Tato slova jsou však dílem básníka a nelze je spojovat s jinou osobou jiným způsobem, než je způsob napodobení. Básník totiž pouze napodobuje to, co by daná postava mohla v danou chvíli říci. Osoba básníka je tedy skryta v textu či slovech za osobou mluvčího. Platón poté nabádá k užití pouze vypravování prostého. V epické či lyrické tvorbě je snadnější odhalit osobu básníka v přímé řeči než je tomu v případě dramatu, pomáhají nám k tomu básnickovy vložky. V dramatu se setkáváme téměř výhradně s přímou řečí (pomineme-li řeč vypravěče). Drama je tedy nejvýraznějším příkladem mimetického způsobu vypravování.¹⁸

Platón doporučuje vyhnout se veškerému napodobování, neboť samotná *mimesis* není slučitelná s jeho pojetím pravdy a skutečnosti. To však má mnohem širší souvislosti, než je na první pohled zřejmé. V Platónově podání nejde o *mimesis* jen při aktu tvorby, ale zahrnuje celý proces od vytvoření textu básníkem, přes přednes rapsódem až k samotnému divákovi, který se na procesu *mimesis* podílí rovným dílem. V dialogu *Ión* Platón přirovnává přenos božského daru k héraklejskému kameni¹⁹, který dokáže přitahovat železo a v tomto přirovnání je k němu přitahován řetěz tvořený jednotlivými kruhy (prstenci): „*Víš tedy, že divák je posledním z prstenců, o nichž jsem mluvil, že přijímají svou sílu postupně od héraklejského kamene. Prostředním prstencem jsi ty jako rapsód a herec, prvním je sám básník. Prostřednictvím těch všech přitahuje bůh duši lidí tam, kam chce, neboť postupně zavěšuje jejich přitažlivou sílu navzájem.*“²⁰ Napodobitelem tedy není jen tvůrce textu, ale je jím i jeho šířitel a též i divák. Rapsód či

¹⁷ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 6, strana 109.

¹⁸ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 6 a 7, strana 109 až 112.

¹⁹ Jedná se o magnet, respektive o magnetit.

²⁰ PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Odeon, 1979, dialog *Ión*.

herec, alespoň jedná-li se o dobrého, vzbuzuje v divácích emoce tak, že napodobuje to, co básník napsal a přikrášluje to svým způsobem přednesu. Jedině skrze tyto články se může uskutečnit proces *mimesis*. Samozřejmě, že podstatnými „prstenci“ jsou básník, jeho text a divák (čtenář) a jeho reakce. Některé zprostředkované části pomyslného řetězu je možné vynechat – přítomnost rapsódů a herců není nutná, neboť ve chvíli, kdy je čtenář schopen přečíst si text sám, tak je zároveň schopen si sám představovat děj. V tu chvíli se zde mění především jeho emoční reakce a vizuální příjem informací. Podstatné však je, že diváka (čtenáře) nemůžeme z procesu *mimesis* odstranit. Ústřední roli²¹ má ale tvůrce textu, neboť jej Platón umístil na první místo řetězu, kde působí jako prostředník mezi bohy a lidmi.

Chce-li tedy Platón odstranit veškerý mimetický způsob vyprávění, tak je třeba odmítnout drama a značně upravit tvorbu básnických textů. Samozřejmě si uvědomuje, že nelze odstranit celý koncept *mimesis*, neboť je to náš způsob, jak se učíme a jak přijímáme společenské hodnoty. „*Strážci... nesmějí patrně nic jiného ani dělati ani napodobovati; když však napodobují, musí hned z mládí napodobovati vzory jim příslušné, muže statečné, rozumné, zbožné, čestné...*“²² Tato „cenzura“ by se netýkala pouze strážců a filosofů, ale všech. Samozřejmě Platónova filosofie inklinuje k všeobecné platnosti. *Mimesis* vydává kopii za originál, skryté (stín) za pravdu. Celá jeho filosofie směřuje k tomu, aby se lidé dostali ze stínu k pravdě. To však není slučitelné s tím předpokladem, že básně a drama mají schopnost ovlivnit čtenáře a diváky k nečestnému chování. Jestliže text obsahuje morálně riziková sdělení například v podobě loupeže, jež se dopustil syn boží, tak při jeho napodobování může dojít k takovému jednání, které nebude dobré pro obec. Mimetický způsob vypravování má negativní účinky na společnost a je tedy třeba se mu podle Platóna vyvarovat do té míry, jak jen to je možné.²³

Již vícekrát byl zmíněn pojem skutečný svět a pravda ve vztahu k Platónovi. Před tím než bude věnována pozornost Platónovu pojetí skutečnosti, je třeba se zmínit, jak vnímá

²¹ Kdykoliv se budu vyjadřovat o prvenství či ústřední roli v této práci, tak budu využívat Ecovu „pavučinu kritických možností“. Podrobněji ji rozeberu v části věnované zmíněnému autorovi.

²² PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 8, strana 112.

²³ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha třetí, kapitola 8 a 9, strana 112 až 114.

aktuální svět²⁴. Výstižným příkladem je podobenství Platónova jeskyně. „*Představ si lidi v podzemním jeskyňovitém obydlí, které má na celou šířku jeskyně směrem ke světlu rozevřený vstup. Zde jsou tito lidé od svého dětství připoutáni za stehna a za šíje tak, že zůstávají na stejném místě a hledí dopředu a že pro svá pouta nemají možnost otáčet hlavou. Světlo mají z ohně, který plane za jejich zády...mezi ohněm a připoutanými lidmi si představ cestu, kolem níž vede hrazení...podél tohoto hrazení nosí postavy rozličné nářadí... Kdykoli by promluvil někdo z přecházejících nosičů, nemyslíš, že by pokládali za původ toho hlasu jedině právě ten přecházející stín...Potom by takoví lidé, pravil jsem já, nepovažovali za opravdové zřejmě nic jiného nežli stíny oněch uměle zhotovených věcí.*“²⁵ Předměty aktuálního světa jsou tedy jen stíny skutečnosti. Z příměru k jeskyni je jasné, že Platón se domnívá, že lidé nemají přístup ke skutečnosti, ale jen ke stínům. Stín je pro ně skutečnost, ovšem tu bychom měli správně hledat ve světě idejí. Jestliže se někdo dokáže odpoutat a vyjít na světlo, tak spatří svět takový, jaký skutečně je. V takovém případě by se podle Platóna poprvé setkal s nejvyšší ideou dobra a poté i s ostatními idejemi. „...*idea dobra, když však jest spatřena, jest o ní souditi, že ona jest všemu původcem všeho pravého a krásného, neboť i ve světě viditelném zrodila světlo a jeho pána, slunce, i v oboru pomyslném, kde jest sama paní, poskytla lidem pravdu a rozum; ji musí spatřiti ten, kdo chce rozumně jednati, ať v soukromí, ať v obci.*“²⁶ Svět idejí je tedy podle Platóna ten skutečný a zároveň je ale oddělený od aktuálního světa, neboť se k němu můžeme dostat jen skrze naši rozumovou složku duše a toto privilegium je přičítáno pouze filosofovi, protože on se dokáže odprosit o žádostivosti a vznětlivosti. „*Podle Platóna bychom měli žít podle toho, co lze vyvodit ze spolehlivého důkazu, respektive z toho, co považujeme za spolehlivý důkaz. To je to, co skutečný filosof, jakým byl Sokrates, dělá. Ostatní nejsou ochotní založit svůj život na základě logiky a argumentace.*“²⁷

²⁴ Zde si vypomáhám pojmem Lubomíra Doležela. Snažím se vyvarovat slovům reálný či skutečný, neboť v Platónově pojetí mají tato slova poněkud odlišný význam, než jak je mnohdy využíváme dnes. Používám-li pojem aktuální svět, mám zde na mysli svět, v němž se aktuálně nacházíme.

²⁵ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha sedmá, kapitola 1, strana 243.

²⁶ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha sedmá, kapitola 3, strana 245.

²⁷ PARTENIE, Catalin. *Plato's Myths*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 23. srpna 2009 [cit. 2020-03-23]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/plato-myths/#PlaMyt>, kapitola 2. (Originál: „*For Plato we should live according to what reason is able to deduce from what we regard as reliable evidence. This is what real philosophers, like Sokrates, do. But the non-philosophers are reluctant to ground their lives on logic and arguments.*“)

Svět idejí je pro Platóna ten skutečný. Vše ostatní je jen jeho stínem. Idea předchází věc. Například existuje idea stolu, kterou se truhlář snaží napodobit, při výrobě stolu. Vzniklá věc je tedy napodobeninou, určitou kopií či stínem, skutečné ideje. Idea je podstatou každé věci a je vždy jedna idea pro věci podobné – například je jedna idea pro všechny stoly. Předměty ve světě tedy mají společnou podstatu (ideu), ale s touto podstatou nejsou totožné. Každá věc vzniká jako napodobenina ideje. Obecně vzato, vše jsoucí je kopií své podstaty. Tím se dostáváme ke zcela jiné úrovni *mimesis*. Dosud pro nás byla podstatná nápodoba věcí v aktuálním světě, která je nejuvýstižnější právě v dramatu a básnickém umění. Zde však Platón poukazuje na to, že i tyto věci v aktuálním světě jsou pouze napodobeninou idejí. Idea je tedy originál, který nese skutečnost a pravdu. Pak máme druhou úroveň, a tou je náš aktuální svět, který je napodobeninou světa idejí. Třetí úroveň pak zahrnuje napodobené nápodoby, tj. básnické, dramatické a malířské umění. Co se týká druhé úrovně, tak Platón není příliš kritický. Pokud zůstáváme na druhé úrovni, jsme například zmíněným truhlářem, tak jsme stále jen jeden „krok“ od skutečného světa idejí. Samozřejmě život v pravdě, kde člověk nazírá ideje, je Platónem preferovanější. To však vyžaduje určitou filosofickou praxi.²⁸

Třetí úroveň *mimesis*, tedy napodobenina napodobeného je Platónem silně kritizována. Řemeslník na druhé úrovni je stále tvůrce, i přes to, že napodobuje ideje, tak výsledný výrobek je vždy rozdílný od jiného²⁹. Básník či malíř není tvůrcem, je pouze napodobitelem. Básník vytváří smyšlený příběh s prvky z aktuálního světa, ale netvoří nic skutečného. Malíř zase zachycuje existující věci aktuálního světa do nové podoby. Obraz je tedy opět smyšlené dílo s prvky aktuálního světa. Stůl má svou ideu, zato namalovaný stůl si propůjčuje ideu od své předlohy v aktuálním světě. Vše v této třetí úrovni *mimesis* se vzdaluje od světa idejí, tj. od skutečnosti. Je to tedy krok špatným směrem. Místo toho, abychom se přibližovali podstatě věcí a pravdě, tak se jí vzdalujeme. V díle malíře či básníka nenajdeme pravdu, neboť je to napodobenina napodobeniny

²⁸ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha desátá, kapitola 1 a 2, strana 243 a 244.

²⁹ V této době samozřejmě ještě neexistovaly procesy masové výroby. Dnes by se již dalo mluvit o tom, že jsou dva výrobky totožné, pomineme-li filosofický problém identity. Myslím si tedy, že by do Platónova konceptu *mimesis* spadala i dnešní strojová produkce.

pravdivého. Tento druh umění napodobuje aktuální svět, který je ovšem napodobeninou světa idejí.³⁰

Krátké shrnutí Platónovy *mimesis*

Jeho teorie se řídí principem: čím podobnější skutečnosti, tím kvalitnější. Skutečným světem pro Platóna je svět idejí. Věci v našem aktuálním světě jsou napodobeninou těchto idejí. Platón kritizuje básnické a malířské umění, neboť tvoří napodobeniny napodobenin, a tak se vzdalují od skutečnosti. Básnické umění má k dispozici dva módy vypravování – Platónem preferovaný prostý způsob a kritizovaný napodobující způsob. Napodobující způsob (přímá řeč) totiž vydává kopii za originál.

³⁰ PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1, kniha desátá, kapitola 2 až 7, strana 244 až 253.

Aristotelés

Aristotelés značně rozšiřuje pojem *mimesis*. Na rozdíl od Platóna považuje veškeré básnické umění, drama, malířství a hudbu za mimetické. „Aristotelés užívá ve svém filosofickém systému termínu *mimesis* alespoň dvěma způsoby: na straně jedné tohoto termínu užívá pro užitečná umění, které vidí z části jako přírodu "imitující" a z části jako přírodu doplňující; na straně druhé tohoto termínu užívá k rozlišení mezi "krásným-imitativním" uměním a uměním "užitečným."³¹

Existují tři druhy napodobování – napodobující jinými prostředky, napodobující jiné látky nebo napodobující jinak. Lze napodobovat prostředky v podobě barev, tvarů, řeči, verše, rytmu či melodie. Například rytmus v hudbě napodobuje vášně, které chce tvůrce hudbou vyjádřit. Druh napodobení jiné látky má podobu vyprávění, kde básník mluví sám nebo ve jménu jiného, nebo v podobě, kde básník předvádí všechny napodobované osoby jako činně jednající. Jednotlivá napodobení se od sebe liší ve třech bodech – v tom, jaké prostředky užila, jaké předměty napodobuje a jaký způsob napodobení užívá. Způsob napodobení můžeme rozdělit, po vzoru napodobení jiné látky, na napodobení přímým způsobem a napodobení nepřímým způsobem. Tyto odlišnosti pak indikují, o jaký druh umění se jedná. Aristotelés na rozdíl od Platóna vnímá celé umění jako mimetické. Původní Platónovo dělení na prosté a mimetické se v Aristotelově podání konceptu *mimesis* včleňuje do nápodoby a zůstává zde jen jako prvek způsobu vyprávění. Jinými slovy řečeno, i nepřímá řeč je podle Aristotela nápodobou. Aristotelés tak jde proti Platónově snaze odmítnout nápodobu a vyvarovat se jí.³²

Aristotelés považuje nápodobu za vrozený aspekt. „*Neboť předně jest napodobování lidem vrozeno od malička, a tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, že si libuje v napodobování a že si osvojuje první poznatky napodobováním.*“³³ *Mimesis* je tedy určitým, a to velmi podstatným znakem inteligence. Aristotelés zastává pozitivní přístup k *mimesis*, neboť nápodobu lze využít v náš prospěch. Jedním užitkem je to, že se člověk nápodobou učí: nápodoba nám může přinést nové poznání. Podle Aristotela, ten kdo zažívá nové poznání, tak zároveň zažívá radost. U filosofů k tomuto dochází celkem často, u ostatních jen zřídka (například když se dívají na obraz, tak se radují právě proto,

³¹ KAIPR, Jiří. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*. In: AntropoWebzin, 2014. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_02_2005/12_kaipir.pdf, strana 56.

³² ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYPF, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 7 až 9.

³³ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYPF, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 9.

že u nich dochází k novému poznání). K novému poznání tak může dojít na základě studia jakéhokoliv díla umění. Toto nové poznání je umožněno právě znalostí prostředků *mimesis*. Melodie, rytmus a verš jsou člověku též vrozeny, neboť se jedná o prostředky *mimesis*. To že nám jsou vrozeny, ale neznamená, že není třeba je rozvíjet. Své kvality nabývají právě opakovanou nápodobou, neboť právě nápodobou se učíme.³⁴

Dalším užitkem *mimesis* je *katharsis*: očistění od vášní, k němuž dochází právě tehdy, když je člověk konfrontován s nápodobou vášní. Například při sledování tragédie může být divák natolik vtažen do děje, že prožívá vášně spojené s danou hrou a na tomto principu se může očistit od vášní. „*Aristotelés v Poetice uvádí, že by tragédie za určitých podmínek mohla mít terapeutický potenciál.*“³⁵ Tragédie se týká věcí vážných a je napodobením života, lidských činů, štěstí i neštěstí. Má tedy silný potenciál pro *katharsis*, které je pak nejsnáze dosaženo v dějových zvratech. Pro katarzi je rovněž vhodné i malířské umění. Obraz v sobě skrývá mnohé barvy, které přináší lidem potěšení.³⁶

Katarze je dosaženo především v okamžicích překvapení a emočního vypětí. Prožitek tedy musí být velmi intenzivní a lze předpokládat, že nenastane ve všech případech. Aristotelés mluví o tom, o co má básník usilovat při tvorbě tragédie. Tragédie musí mít začátek, střed a konec a zároveň má budit strach a soucit. To jsou základní emoce spouštějící katarzi. Nesmí nastat situace, kdy divák pocítí odpor a celá hra má vzbuzovat výhradně strach a soucit a bez dalších emocí, to by totiž nemělo žádaný účinek. „*A poněvadž slast ze soucitu a strachu má působiti básník napodobením, jest patřno, že to musí vkládati do situací samých.*“³⁷ Zde Aristotelés mluví o slasti, kterou přináší právě očistění od vášní. Tím, že člověk prožije strasti v rámci hry, tak člověk může dojít díky očistění prožitku slasti. Básník by se dále měl snažit, aby činy jednotlivých postav působily pravděpodobně a ideálně nutně. Je důležité pro správný efekt, aby divák uvěřil, že by daná postava jednala právě tak, jak jedná a kdykoliv je to možné, tak aby tato postava vzbuzovala dojem, že nemohla jednat nijak jinak, tj. její čin byl nutný. Každá z těchto postav musí v dostatečné míře napodobovat to, co napodobovat má.

³⁴ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 9 a 10.

³⁵ HAMILTON, James R. *Philosophy of Theater*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 22 ledna 2019 [cit. 2020-03-23]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/theater>, úvod. (Originál: „*Aristotle held in the Poetics that tragedy in theatrical performance, perhaps tragedy in particular, could have therapeutic value.*“)

³⁶ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 15 až 17.

³⁷ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 23.

Pravděpodobné musí být i chování mechanických strojů, které jsou součástí divadla. Rovněž je zde kladen požadavek jednoty místa, času a děje.³⁸

Vysvětlení, proč Aristoteles přikládá význam takový právě strachu a soucitu můžeme spatřit v jeho spisu *Rétorika*. Strach je jedním z vhodných spouštěčů očistění. Proč ale zrovna strach? Strach je podle Aristotela jistý druh bolesti a nepokoje. Vzniká z představy, že nám hrozí nebezpečí v podobě bolesti či dokonce záhuby. Strach vyvolávají věci, o kterých předpokládáme, že mají moc nám způsobit škodu, bolest nebo záhubu. Jako spouštěč postačí jen znamení strachu – například předmět schopný nám ublížit. Rovněž strach může vyvolat hněv druhé osoby na tu naší. Dalším podstatným rysem strachu je, že je vyvoláván i osobami, které o nás ví, že jsme se dopustili něčeho zlého. Vše, co způsobuje strach, se stává strašlivějším v tu chvíli, kdy nevíme, jak napravit křivdu, kterou jsme způsobili. Strach je rovněž spojen s očekáváním, že nás stihne nějaká strast. Pokud ale divák prožije strach v bezpečném prostředí divadelní hry, tak má možnost se zbavit jeho i všech souvisejících emocí. Strach při prožívání v dramatu totiž nezpůsobuje žádnou bolest ani záhubu a díky tomu i mizí očekávání bolesti. Jednoduše řečeno, dovolíme si prožít strach beze strachu z újmy. Básník tvořící tragédii má napodobovat právě takové situace, kdy hrdinovy hrozí bezprostřední nebezpečí či záhuba. Je však důležité, aby dané situace působili pravděpodobně.³⁹

Druhým spouštěčem je soucit. Soucit je podle Aristotela druh zármutku, který je vyvolán v situaci, kdy druhého postihne neštěstí či zkáza a on si to nezasluhuje. Soucit je posílen vědomím, že se taková situace může stát i někomu z našich blízkých. Bez tohoto vědomí není soucit možný. Soucítit tedy může jen ten, kdo má co ztratit. Soucit obecně vzbuzuje to, co je spojeno s úplnou zkázou, co vyplývá z neštěstí a velkého utrpení, chorob a hladomoru. Dalším spouštěčem soucitu je vědomí odloučení od blízkých, máme-li pocit, že je trvalé. Soucit se podobá strachu, neboť to, čeho se obáváme, vzbuzuje zároveň soucit ve chvíli, kdy si myslíme, že postihne někoho z našich blízkých. Soucit je tedy zármutek s atributem strachu. Právě když je člověk konfrontován se zánikem ať už v podobě vlastní smrti či smrti osoby blízké, tak po „přežití“ této konfrontace se může očistit od svých vášní. Je ovšem potřeba velké intenzity zážitku. Z toho důvodu by měl básník při tvorbě

³⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 21 až 26.

³⁹ ARISTOTELES. *Rétorika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1, kniha druhá, kapitola 5.

hry rovněž dbát na vypjatost situace a v ohrožení by neměl být pouze hrdina, ale i osoby jemu blízké.⁴⁰

Co se týká epiky, tak dílo musí působit jako jednotný celek. Zároveň by zde měla být popsána jednotlivá místa a časy, kdy se děj odehrává, ale v žádném případě by dílo nemělo působit jako dějepisné. Začátek by neměl být příliš dlouhý. K samotné nápodobě pak dochází užitím slov obyčejných, neobvyklých nebo metafor. Je-li toto dodrženo, tak je možné dosáhnout *katharsis*.⁴¹

Aristotelés přikládá katarzi velkou váhu, dokonce takovou, že lze upřednostnit *katharsis* před pravdivostí. „*Věc nemožná jest vytvořena; to je chyba. Ale je to správné, jestliže tím básník dosahuje účelu své básně, o kterém jsme promlouvali, a to činí-li tu anebo onu část důraznější.*“⁴² Jednotliví hrdinové nemusí být takoví, jací ve skutečnosti byli, ale je možné jim připsat odlišné chování, aby byli tací, jací mají být v daném kontextu díla. Toto je podle Aristotela uznatelné, ale jen v případě, že je účelem očista od vášní. Nesmíme zapomínat, že není-li něco shodné s pravdou, tak to není lež. V tomto případě se jedná o nápodobu pravdy, za účelem očisty od vášní. Aristotelés staví katarzi takto vysoko i z důvodu, že očištění od vášní nám pomáhá dosáhnout teoretického života, tj. života v pravdě. *Katharsis* tedy není opakem pravdy, ale je to určitá cesta, jak pravdy dosáhnout. V Aristotelově podání je autor rovněž nejdůležitějším článkem interpretačního procesu v linii autor-text-čtenář, neboť autor je ten, který vytváří nápodobu skutečnosti a to pro účely poznání a očištění od emocí. Jinými slovy, to, jestli dojde k poznání a *katharsis*, závisí výhradně na autorovi. Z toho důvodu věnuje Aristotelés značný prostor, aby básníkům předal instrukce pro jejich tvorbu. Divák pak zde vystupuje jako ten, kterému je skrze autora zprostředkována pravda a očista v podobě nápodoby skutečnosti. Umění je tak určitým prostředkem na cestě k pravdě.⁴³

Krátké shrnutí Aristotelovy *mimesis*

Jeho teorie se řídí principem: každé dílo se musí vztahovat ke skutečnosti formou nápodoby. Na pravdivosti díla tolik nezávisí ve chvíli, kdy toto dílo může poskytnout očištění od vášní – *katharsis*. Aristotelés vnímá *mimesis* jako pozitivní, neboť nám

⁴⁰ ARISTOTELES. *Rétorika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1, kniha druhá, kapitola 8.

⁴¹ ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYPF, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 38 až 41.

⁴² ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYPF, 1993. ISBN 80-85829-01-0, strana 41.

⁴³ Tamtéž.

zpřístupňuje poznání a očistu. Celé básnické umění je mimetické a dělí se na nápodobu přímým a nepřímým způsobem pouze ve způsobu napodobení.

Současný koncept *mimesis*

Koncept *mimesis* byl v literární teorii po většinu středověké a ranně novověké historie dominujícím. Počátkem 20. století začíná být jeho platnost zpochybňována. Ve čtyřicátých letech vydává E. Auerbach publikaci *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, která značně posílí mimetickou pozici na několik dalších let. Od devadesátých let je pozice *mimesis* velmi slabá a mnohdy se vedou diskuze, zda se nejedná „o již překonaný konstrukt“. V této době vytváří A. D. Nuttall dílo nazvané *A New Mimesis*, kde se snaží zachovat vztah literatury a skutečnosti. P. Ricoeur se rovněž snaží zachovat koncept *mimesis*, ovšem jeho koncept je značně odlišný od původního antického konceptu. V této souvislosti lze posoudit, zda je možné udržet původní koncept, nebo bude třeba jej do značné míry upravit, aby vyhovoval požadavkům dvacátého a jednadvacátého století.⁴⁴

Erich Auerbach

Auerbach navazuje na Platóna. Preferuje tedy, aby text byl co nejpodobnější skutečnosti⁴⁵. Čím podobnější skutečnosti, tím je kvalitnější. Rovněž autora textu staví na první místo, neboť on zprostředkovává reprezentaci skutečnosti pro danou dobu. Na rozdíl od Platóna však chápe *mimesis* jako pozitivní. Auerbach postupuje tak, že u každé doby vybere dílo, které má danou dobu reprezentovat. U každého takto vybraného příkladu ukazuje, jak dané dílo reprezentuje danou skutečnost (dobu) a napříč těmito příklady hledá společné rysy pro literaturu obecně. „*Auerbachova slavná studie je založená na analýze (a to především syntaktické) pasáží vybraných textů v celkem devíti různých jazycích, počínaje Homérem a Starým zákonem, konče Virginií Woolfovou. Auerbach předpokládá, že skutečnost má objektivní existenci, je otevřená percepci a není třeba pojem skutečnosti dávat do uvozovek.*“⁴⁶

Ovšem není zde jednotný styl nápodoby, skutečnost můžeme popisovat vícero různými způsoby. Nejprve uvádí příklad Homérova díla *Odyssea* a na základě tohoto příkladu

⁴⁴ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 180 a 181.

⁴⁵ Jeho pojetí skutečnosti se ale od Platóna liší. Auerbach ji ztotožňuje s aktuálním světem dané doby, nikoliv se světem idejí.

⁴⁶ BARTON, Anne. *Transparent Criticism*. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism> (Originál: „*Erich Auerbach's celebrated study... [is] Grounded on the analysis (mainly syntactic) of passages selected from texts in some nine different languages, ranging from Homer and the Old Testament to Virginia Woolf, it assumes throughout that reality has an objective existence, is open to perception, and needs no apologetic inverted commas.*“)

nazval jeden styl popisu skutečnosti jako homérský. Děj díla *Odyssea* je vyprávěn ze široka, vše je důkladně prokresleno, řeč je obšírná a plynulá a syntaktická spojení mezi jednotlivými částmi jsou naprosto jasná. V homérském stylu považuje za důležité popsat i tu nejmenší zmíněnou věc jasně a osvětlit ji v plném významu. Do děje dále vstupují různá přerušení, která děj dále upřesňují a vysvětlují. V případě *Odyssea* se může jednat například o různé retrospektivní návraty do doby jeho dětství. Tyto dané odbočky jsou vysvětlovány velmi podrobně. V případě původu jizvy, kterou má Odysseus na tváři, je zmiňována nehoda na lovu, která se stala u jeho děda Autolyka. Příběh pak podrobněji vysvětluje spřízněnost obou postav, popisuje samotné sídlo, u kterého nehoda nastala, a i zmíněnou nehodu a děj s ní spojený. Homérský styl se tedy vyznačuje velkou důsledností a zaměřeností na detaily. Homérova díla postrádají prvek napětí a to především z důvodu zdoluhavých retrospekci. Tyto návraty k minulosti na druhou stranu jsou poutavé, neboť každý jednotlivý prvek je vzápětí objasněn. Tento způsob objasňování byl pro Řeky velmi poutavý. „*Estetický účinek, jehož se tím dosahovalo, vzbudil ovšem brzy pozornost a byl také vyhledáván; ale původnější byl jistě základní impuls homérského stylu: zpřítomňovat jevy náležitě ztvárněné, ze všech stran hmatatelné a viditelné, s přesně vymezenými prostorovými a časovými vztahy.*“⁴⁷ Přesnost a podrobnost se ale netýká jen minulosti a původu dané postavy, ale i vnitřního rozpoložení. Homér tak přisuzuje svým postavám specifickou řeč pro vyjádření emocí, která je ovšem vyrovnaná i ve vypjatých situacích a v afektu. V homérském stylu je pak důležitá časová přítomnost děje a vsuvky (minulosti či emocí) zde plní pouze doplňkovou funkci.⁴⁸

Druhým značně kontrastním způsobem popisu skutečnosti je styl biblický⁴⁹. Auerbach jako příklad uvádí *Obětování Izáka* – Bůh pravil: „Abraháme!“ Abrahám odpověděl: „Tu jsem.“ Toto je začátek příběhu a už zde si můžeme všimnout značných rozdílů od homérského stylu. Není zde zmíněno místo setkání obou postav, ačkoli jsme schopni si domyslet pozadí. Bůh „přichází“ z nějakých duchovních výšin a „sestupuje“ do pozemskosti, aby promluvil k Abrahámovi. Abraháмова odpověď nám rovněž nic neříká, neboť význam vyřčeného „Tu jsem“ v původní hebrejštině znamená něco ve smyslu „poslouchám“ či „viz mě“. Není zde ani uvedena žádná souvislost toho, co dané

⁴⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 11.

⁴⁸ Tamtéž, strana 11 až 13.

⁴⁹ Auerbach používá pojmu starozákonní. Dovolil jsem si tento styl přejmenovat pro lepší výstižnost. Bude-li však řeč o biblickém stylu, tak bude přímo souviset pouze se Starým zákonem.

osoby dělaly před tím. Bůh v židovském podání nijak nevypadá, nemá tvar či podobu. Abrahám rovněž není nikterak vykreslen. Vše tedy závisí na představivosti čtenáře. Biblický styl se tedy vyznačuje nejasností a nepřesností, a tím nechává velký prostor čtenáři k vlastnímu náhledu na text a k jeho interpretaci. Nejsou zde tedy obsaženy žádné dějové vložky, a tak minulost a původ postav zůstává utajena. Časová přítomnost děje není příliš důležitá. Důležité je jen poučení z příběhu, které je obsaženo mezi minulostí a budoucností dění. „*Časně zrána tu není tedy kvůli časovému určení, nýbrž má mravní význam: vyjadřuje pohotovou, úzkostlivě přesnou poslušnost těžce zkoušeného Abraháma.*“⁵⁰ I časové údaje mnohdy mají symbolický význam. Pro tento styl textu není čas důležitý. Biblické příběhy mají mít univerzalistický význam v jakékoliv době. U postavy Boha není uveden motiv a záměr toho, co přikazuje.⁵¹

„*Těžko si lze představit větší stylové protiklady, než jaké vládnu mezi oběma skoro stejně starými epickými texty. Na jedné straně ztvárněné, rovnoměrně osvětlené, místně a časově určené výjevy odehrávající se v popředí a v nepřetržitém sledu; myšlenky a city vyjádřené; události probíhající poklidně a bez napětí. Na druhé straně se na událostech vyhmátne jen to, co je důležité pro cíl děje, ostatní zůstává skryto; zdůrazňují se jen rozhodující vrcholy děje, to, co leží mezi tím, je nepodstatné; místo a čas nejsou určeny a vyžadují výklad; myšlenky a city zůstávají nevysloveny, sugestivně vyplývají z mlčení a z úsečných rozmluv; celek, v krajním a nepřetržitém napětí zaměřen k cíli, a proto mnohem jednodušší, je záhadný a má složité pozadí.*“⁵² Oba styly se ale liší i v přístupu ke čtenáři. Homérský styl se snaží čtenáři zalíbit skrze pestrost obsahu a skrze působení na jeho smysly. Jednotlivé postavy jsou v důsledku jen jednoduchým obrazem, které není složité přečíst. Stačí pečlivě sledovat text. Biblický styl zase působí na úrovni náboženské, etické a niterné. Jednotlivé postavy zde nejsou příliš vykresleny, a tak čtenář musí zapojit svou představivost. Oba styly reprezentují dvě různá východiska pro chápání skutečnosti v evropských kulturách. Jinými slovy můžeme chápat skutečnost prvním způsobem, tj. jako to, co je potřeba popsat do těch nejmenších detailů, pro zachycení v úplnosti. Musíme uvést zcela přesné časové a prostorové údaje i děje předcházející. Skutečnost v tomto případě má význam v událostech odehrávajících se v danou chvíli a události

⁵⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 14.

⁵¹ Tamtéž, strana 13 a 14.

⁵² AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 15 a 16.

předešlé zde působí jako doplňující faktor k úplnosti. Druhým způsobem chápeme skutečnost jako něco univerzalistického, něco, co je mimo aktuální dění a je v každé situaci neměnné. Skutečnost do každé situace vstupuje, ale nikoliv jako celek, ale jen jako část, neboť o této skutečnosti nelze nic explicitně říci, veškeré informace o ní získáváme z kontextu dění.⁵³

Pohled na skutečnost může být rovněž subjektivní i objektivní. Tento pohled je uváděn na příkladu Petroniova díla, respektive na jeho dochované části *Hostina u Trimalchiona* v opozici k Homérově tvorbě. Petroniovo dílo řadí Auerbach pod homérský styl, oproti Homérovým básním jsou zde ovšem rozdíly. Postavy v románu jsou dynamické, jejich jednání se v průběhu děje mění, zato postavy u Homéra jsou neměnné. Popis dané situace se pak blíží tomu, jak bychom jí popsali dnes, zato Homérův popis je archaický. Podstatným rozdílem je ale způsob vyprávění. „*Především je Petroniovo podání vyvozeno ze subjektivního úhlu; Trimalchionův kroužek není prezentován jako objektivní, ale jako subjektivně nazíraná skutečnost... Petronius nevypravuje vlastními slovy, ale ponechává určitěmu subjektu, který není totožný ani s ním, ani s fiktivním vypravěčem Encolpiem, aby na stolní společnost vrhl reflektor svého pohledu.*“⁵⁴ Tento subjektivní přístup k vyprávění je ale v antice velmi vzácný a začne se objevovat až v pozdějších dobách. V antické tvorbě obvykle i postavy vyjadřují své zážitky a dojmy jako objektivní sdělení.⁵⁵

Hostina u Trimalchiona má ještě jeden podstatný rozdíl oproti Homérovým básním. Jedná se o dílo s komickou tematikou. Postavy a rozhovory mezi nimi jsou z těchto důvodů drženy na nejnižší stylové úrovni, což zároveň znemožňuje přítomnost jakýchkoliv tragických prvků. Homérovy básně jsou naopak dílem tragickým. Jsou zde užity takové jazykové prostředky, které odpovídají vyšší stylové rovině, tudíž je zde naopak znemožněna přítomnost komických prvků. V moderní literatuře ale takové omezení není. Každá postava s jakýmkoliv charakterem a jakýmkoli sociálním zařazením může být pojata tragicky či naopak komicky. Totéž platí pro události. Tím se dostáváme k problematice antické literatury: zde je napodobována skutečnost jen v rámci čistě tragického motivu nebo naopak čistě komického. Tragické vyprávění každodenního života v antice neexistuje, ke každodennosti se tak

⁵³ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 15 až 19, 25 a 26.

⁵⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 29.

⁵⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 29 až 32.

můžeme dostat jen na základě komických motivů. Jinými slovy je v antice popisován každodenní život jen prostředky nižší stylové roviny a nikoliv prostředky vyšší stylové roviny. Míšení obou stylových rovin je až na výjimky v podobě pastorální a milostné poezie pro antiku nepřípustné. Smíšená stylová rovina je nejvhodnější pro postižení reality v celku. Chceme-li tedy poznat skutečnost každodenního života dané doby v celku, v prvcích komických i tragických, musíme využít literatury židovsko-křesťanské. Auerbach zde uvádí příklad biblického příběhu Petrova pádu podle Markova podání. V tomto konkrétním textu dochází k tomu, že mizí veškerá stylová diferenciaci a jsou zde užity prvky jak vyšší, tak i nižší stylové roviny. Jedná se tedy o příklad míšení stylů. Auerbach je zastáncem právě těchto smíšených stylů, neboť vytváří kvalitnější obraz soudobé skutečnosti, tj. lépe danou skutečnost napodobují.⁵⁶

„Auerbach ve svých interpretacích vychází z předpokladu, že literární dílo znázorňuje skutečnost, ne však primitivním způsobem, tj. nikoli ve smyslu, že jednotlivé postavy, události atp. jsou napodobením skutečných, nýbrž že se v literárních dílech projevuje jejich soudobá skutečnost, aniž se musí jednat o konkrétní rozpoznatelné jednotliviny.“⁵⁷

Výrazný zlom v jednání postav v literárních textech přichází s renesancí. Po období antiky získává převahu biblický styl a v Evropě vzniká křesťanská středověká literatura. Ta dominuje až do 16. století, ovšem první náznaky změn přichází již dříve. Prvopočátkem změny může být Dantova *Božská komedie*. Dalo by se říci, že do této doby postavy v jednotlivých literárních dílech by vždy řízeny nějakým druhem vnější nutnosti, ať už se jednalo o štěstěnu, osud, vůli bohů či společenské normy. Podnět k jednání postav zkrátka není součástí jejich vůle. Záměr je obvykle vůli bohů či Boha. *Božská komedie* se tomu ale částečně vymyká. Existuje zde určitá křesťanská představa řádu, která v Dantově díle reprezentuje onen nezáměrný důvod jednání, a to v podobě pekla, kde člověk nemá kontrolu nad svým jednáním. Existence očištěnce ale umožňuje na věc pohlížet i z jiného úhlu pohledu. Člověk se může zamyslet nad svými skutky a posuzovat je. Má rovněž možnost skutky, které uzná za nevhodné, napravit. Pobyť v očištěnci je časově omezen a je jen na jednání člověka, kdy z očištěnce odejde. Dantův obrat tedy spočívá především v prvku lidského jednání, které je záměrné. Na začátku knihy se společně

⁵⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 33 až 41.

⁵⁷ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 61.

s Vergiliem hluboce zamyslel nad svým životem a v očistci měl možnost své skutky hodnotit. Vzniká tak zde určitý paradox dvou jevů – neměnného křesťanského řádu dobra v opozici ke zlu a možnosti ovlivnit jednání člověkem, tedy proměnlivého faktoru. Lze tu tak nalézt charakteristický prvek přechodu od nemožnosti ovlivnění osudu či danosti k jednání dle záměrů individua.⁵⁸

Dalším důležitým příkladem, který Auerbach uvádá, je William Shakespeare. V jeho hrách se velmi výrazně mísí styly tragické s komickými, tj. vyšší s nižšími. Toto lze považovat za odkaz, který nám poskytla středověká křesťanská tvorba. „*Teprve míšením stylu se uskutečnilo to, co tušil a vyslovil Platón na konci Hostiny, kde Sókrates za svítání vysvětluje posledním, únavou skoro již zmoženým bojovníkům Agathonovi a Aristofanovi, že jeden a týž básník musí ovládat komedii i tragédii a že pravý básník tragédií je i básníkem komedií. Že toto platónské tušení nebo tento požadavek mohl uzrát v křesťansky středověkém chápání člověka a mohl se uskutečnit až po jeho překonání, to mnozí aspoň v hrubých rysech už často poznali a vyslovili...*“⁵⁹ U Shakespeara se tragické obvykle objevuje v souvislostech s ohrožením státu či vladaře, komické je obvykle spojeno s lidovými a nevybíravými scénami. Některé postavy, které působí navenek tragicky, tak sami v sobě mají občas sklon ke komickému či přímo grotesknímu vybočení. K prolínání dochází velmi často. Na tomto základu existují tři scénáře prolínání v Shakespeareových hrách. Prvním je střídání tragických scén se scénami komickými v tragédii. Druhým případem je průnik komických prvků do tragických scén. Například komická postava šaška, která doprovází tragickou postavu krále Leara, a celkový tragický děj dila. Třetím je samotné mísení stylů uvnitř postavy, tj. tendence ke grotesknosti. Shakespeare tvoří v době, kdy se uvolňuje křesťanská figurální rámcová představa, náměty pro tvorbu nepochází již pouze z oblasti křesťanské nauky. Objevují se světské náměty, které zde samozřejmě částečně byly i před 16. stoletím, ale nově i náměty další, jako třeba antické. Antika pracovala s námětem osudovosti, štěstěny a boží vůle. Člověk se nemohl na svém osudu podílet a byl jím pouze „unášen“. Tento koncept je pak narušen v době renesance, prvotně pak již zmíněnou *Božskou komedií*. V této době je postaven pilíř pro individuální jednání postav a tím pádem i řízení svého osudu. V alžbětinské době, která je u Auerbacha

⁵⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 172 až 178.

⁵⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 297.

reprezentována Shakespearem, je původní renesanční zlom doveden do své úplnosti. Alžbětinské divadlo poprvé v dějinách produkuje moderní formu tragédie. Děj hry již není řízen osudovostí, ale tento koncept je nahrazen jednáním hrdiny. Hra se vyvíjí podle toho, jaké charakteristické vlastnosti má hrdina a jak s nimi nakládá. Pozornost se tak posouvá z objektivního pohledu na skutečnost k subjektivnímu. Charakter postav v Shakespearových hrách je mnohem více propracovaný než ve hrách antických. Děj, pro účely porovnání s antikou jej můžeme nazvat osud postav, je odvíjen podle charakteru dané postavy. Postava tak do určité míry řídí svůj osud. Alžbětinské divadlo rovněž využívá mnohem širší oblast námětů, než tomu bylo kdy dříve. Tím postihuje skutečnost mnohem přesněji, tudíž z mimetického hlediska je nejlepší formou *mimesis*. Od období alžbětinské doby tak můžeme mluvit o perspektivním dějinném vědomí, které se stává součástí literárních děl i dramatu.⁶⁰

Auerbach pak v této souvislosti zmiňuje dobu španělského „zlatého století“ a autory Calderóna, Cervantese a Lopeho de Vegu. Španělská tvorba velmi připomíná alžbětinské divadlo, ale liší se v tom, že má snahu převyšovat skutečnost. Nápodoba skutečnosti zde již není cílem, ale stává se výchozím bodem pro možnosti jejího překračování. Například tak může být popisován sedlák vysokým stylem a celý děj tragédie se může odehrávat i ve vrstvách nižší třídy. Některé španělské tragédie dané doby jsou navíc inspirovány i motivem ženské cti, který není pro zbytek světa motivem relevantním. Španělská tvorba tak otevírá možnost popisovat skutečnost ještě obsáhleji a tudíž i se k ní více přiblížit. Je podle Auerbacha schopná mnohem více přiblížit každodenní život než tomu je u tvorby alžbětinské. Míšení stylů se zde úzce blíží podobě moderní literatury. Ovšem je důležité rovněž zdůraznit, že soudobé literatuře nejde o hlubinné zkoumání každodennosti. Například v díle *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* jde více o mravní postoj nežli o úspěch. Dílo má tedy spíše poučít nežli napodobovat skutečnost. Zůstává zde tak určitý princip typický pro biblický styl a středověkou křesťanskou literaturu, tj. snaha poučít a zároveň nepodstatnost přítomného dění. Ve španělské tvorbě zůstává neměnný řád věcí a mění se pouze postoj individua. Zde si můžeme tedy všimnout prvků renesanční nápodoby skutečnosti (viz Dantova *Božská komedie*). Z toho důvodu Auerbach pro pokrok v popisu skutečnosti apeluje na to, aby se vycházelo především z alžbětinské

⁶⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 278 až 297.

tvorby. Odkaz Španělska zůstává alespoň v možnosti více promístit stylové roviny a tím podrobněji popsat skutečnost.⁶¹

Ke konečnému odmítnutí stylových rovin dochází až v 19. století. Toto úsilí je spojeno s moderním realismem. Od 19. století existuje možnost nápodoby skutečnosti ve své úplnosti.⁶²

„*Imitace, jako způsob interpretace reality a sociálního stavu prostřednictvím performativních a reprezentativních prostředků literatury, měla širokou interkulturní tradici*“⁶³ Auerbach je ten, komu se podařilo tuto tradici spojit pod záštitu jeho konceptu *mimesis*.

Krátké shrnutí Auerbachovy *mimesis*

Mimesis je pozitivní aspekt přítomný v každé době. Každá doba ale svou skutečnost reprezentovala jiným způsobem. Míra kvality reprezentace souvisí se schopností zachytit skutečnost v úplnosti, a tedy i existencí či popřením stylových rovin. V tomto kontextu rozlišuje Auerbach dva základní protichůdné styly – homérský a biblický (starozákonní). Antika neumožňuje míšení stylů a křesťanská literatura jej umožňuje jen pod nadvládou neměnného řádu. Auerbach tak vyčlenil čtyři různá období. Od antiky do renesance bylo vše řízeno osudem. Od počátku renesance do 16. století postavy v literatuře jednají dle svých záměrů. Od 16. století se objevuje perspektivní dějinné vědomí. V 19. století dochází k odmítnutí stylových rovin. Obecně vzato je tedy *mimesis* přítomná v jakémkoli literárním a dramatickém díle.

⁶¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 298 až 319.

⁶² AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3, strana 489 až 492.

⁶³ BURWICK, Frederick. *Mimesis and Its Romantic Reflections*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013. ISBN 978-0271033273, předmluva. (Originál: „*Imitation, as a way to interpret reality and the social condition through the performative and representative means of literature, had a broad inter-cultural tradition.*“)

Anthony David Nuttall

Nuttall představuje svůj koncept *mimesis* ve chvíli, kdy je již obecně odmítán jako překonaný. Jeho snahou je udržet spojení mezi literaturou a skutečností. Nejvíce se vymezuje proti formalismu. Ve své knize *A New Mimesis* vychází z mimetického konceptu Ericha Auerbacha, ale značně jej upravuje. Vychází především z části knihy, kde je zmiňován Shakespeare a pro svůj koncept *mimesis* využívá právě jeho příkladu. „Nuttall se spoléhá téměř výhradně na Shakespeara a jen na několik jeho her: *Julius Caesar*, *Coriolanus*, *Kupec benátský*, *Othello* a *Henry IV.*“⁶⁴

Shakespeare je zvláštním případem. „Zdá se, že Nuttallova volba Shakespeara jako jeho hlavního příkladu pochází z osobní předtuchy v kombinaci s přesvědčením, že dokonce i v neoklasicismu jakkoliv byl formalismus významný, tak jeho síla byla prolomena právě příkladem Shakespeara.“⁶⁵ Jeho tvorba naznačuje, že se jeho myšlení značně vymykalo dané době a podobalo se více tomu současnému, i přes to, že je to více než čtyři sta let. Shakespeare využívá jak historický základ, tak i emočně propracované postavy, což vytváří dojem, že daná fikční jednotlivina působí skutečně. „Ve světě nenajdeme lineární vývoj skutečnosti, který by se nepodobal systému „ozvěň skutečnosti“ u Shakespeara. V dřívějším období dominovala „hrdinská kultura“ a později i pozůstatky. Shakespeare včleňuje „ozvěny“ této „hrdinské kultury“ do svých her a to je to, co bychom měli očekávat u básníka zabývajícího se fikčními pravděpodobnostmi.“⁶⁶ Nuttall se domnívá, že nelze brát Shakespeara jako ilustrativní příklad alžbětinské Anglie. Shakespeare má totiž značně odlišné myšlení od svých současníků. Mohli bychom klidně prohlásit, že svou tvorbou předběhl dobu. Jak by někdo, kdo má zcela odlišné myšlení a netradiční tvorbu mohl být reprezentací dané doby? Jeho díla se povětšinou odlišují od jiných děl alžbětinské doby, a to z důvodu, že veškerá nápodoba této doby je obvykle nezáměrná. Co však je záměrné v jeho dílech, je to, že děj je uzpůsoben, aby se líbil tehdejší

⁶⁴ BARTON, Anne. Transparent Criticism. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism> (Originál: „Nuttall relies almost entirely upon Shakespeare, and then upon only a handful of plays: *Julius Caesar*, *Coriolanus*, *The Merchant of Venice*, *Othello* and *Henry IV.*“)

⁶⁵ Tamtéž. (Originál: „Nuttall's choice of Shakespeare as his prime example seems to derive from personal predilection, combined with a conviction that even 'in the neoclassical period whatever strength formalism possessed broke on the example of Shakespeare.'“)

⁶⁶ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 167. (Originál: „In the world we do not find a linear progression in reality, to contrast with the echoing systems of Shakespeare. Rather we find a like (if not identical) systems of echoes. It is consistent, because in the earlier period the heroic culture was dominant and in the later it is vestigial. This is the kind of correspondence we should expect in a poet dealing with fictional probabilities.“)

divákům. Shakespeare tak napodobuje historické události, které si upravuje podle potřeb své doby. Podle Nuttalla tak nápodoba zahrnuje pouze tuto vědomou vztáženost k dané skutečnosti. Například hra *Antonius a Kleopatra*⁶⁷ má určité historické prameny, především překlad Plútarchových⁶⁸ *Životů*. Dílo je ale zároveň upraveno podle Shakespeareových představ. Jeho záliba v propracovanosti postavy tak způsobuje, že například Kleopatra zde často vystupuje teatrálně a ješitně. V tomto případě tak nelze propojit *mimesis* s historickou postavou a je třeba jí vztáhnout spíše k vyzorovanému chování žen dané doby. Jakékoliv nezáměrné spojitosti mezi Shakespearem a jeho dobou pak nelze podle Nuttallova konceptu označit za mimetické, vyjma užití jazyka. Tomuto tématu se budu věnovat později.⁶⁹

Nuttall dále označuje jednotlivé postavy v Shakespeareových hrách za „možné lidské existence“. Není vyloučeno, že postava ve hře nemůže existovat i ve skutečnosti. Samozřejmě je pravděpodobnější, že taková postava má více vzorů ve skutečném světě, ale pokud je zde podobnost se skutečností, která je v případě Shakespeara nanejvýš pravděpodobně vědomá, tak jí můžeme přisoudit status možné lidské existence⁷⁰. Jestliže se však něco vyznačuje jako možně existující, tak to nemůžeme považovat jen za funkci ve formálním systému dané hry, a to z důvodu, že je alespoň teoreticky možné dohledat vzory pro dané osoby ve skutečném světě, jelikož tvůrce dané hry svým postavám jejich charakteristické rysy nepřisoudil nijak náhodně, ale zcela záměrně. V takovém případě bychom abstrahovali děj od jeho autora⁷¹. To je ale pro Nuttalla nepřijatelné, neboť pak bychom ztratili veškerou spojitost textu a skutečnosti. Autor tak stále zaujímá ústřední roli interpretačního procesu v linii autor-text-čtenář, neboť on jediný může vkládat do textu záměrné vztahy k realitě.⁷²

Nuttall se snaží obhájit, že pojem skutečnosti není jen něco, co je součástí našich konvencí, jakkoli se často umisťuje do uvozovek, čímž získáváme dojem, jako by žádná realita neexistovala. Nuttall varuje, že v blízké budoucnosti budou university produkovat

⁶⁷ Záměrně zde uvádím toto Shakespeareovo dílo, které Nuttall nezmiňuje právě proto, že mi připadá jako nejnávštěvnější pro předvedení jeho konceptu *mimesis*.

⁶⁸ Plútarchos byl řecký historik a filosof, který žil v době 1. a 2. století našeho letopočtu.

⁶⁹ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 167 a 168.

⁷⁰ V originále: „possible human beings“

⁷¹ K tomu se přiklání mimo jiné i Roland Barthes díky své tezi o smrti autora.

⁷² NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 169 a 170.

generace naivních relativistů. V posledních letech se často objevuje fráze, že vše je subjektivní a tím pádem i relativní. Ve chvíli, kdy odsoudíme něco jako subjektivní, tak nejenom, že to je pro nás obtížné objektivně zkoumat, ale zároveň se i ztrácí spojitost se skutečností. Skutečnost je totiž společná nám všem, nepřísluší jen konkrétnímu subjektu. Nuttall se snaží uchovat teoretickou spojitost mezi literaturou a skutečností. Bez vztažnosti ke skutečnosti by výsledné dílo mohlo být čteno odlišně z pozice autora a čtenáře, přičemž by nebylo možné rozhodnout, která interpretace je kvalitnější. Nuttall proto zmiňuje, že svou knihu píše i jako apel na to, aby žádná forma literatury nebyla zcela izolována od skutečnosti. Vždy totiž existuje minimálně nějaký určitý vědomý záměr se určitým způsobem k naší skutečnosti vztahovat. Nuttall tak definuje *mimesis* jako jakýkoliv záměrný vztah ke skutečnosti.⁷³

Vzdáme-li se skutečnosti, pak ztrácíme možnost rozlišování mezi pravdou a nepravdou, mezi pravděpodobným a nepravděpodobným. Dříve to byl jeden ze záměrů, proč provozovat vědecké a filosofické poznání. Dnes ale naše myšlení inklinuje spíše k tomu, abychom vše považovali za relativní, a v rámci tohoto konceptu můžeme určit pravdivost či pravděpodobnost vždy jen z určitého úhlu pohledu. Nuttall se nás snaží přesvědčit, abychom ponechali alespoň pilíř vztažnosti ke skutečnosti. Nechť lidé posuzovat pravdivost věcí ve světě chápe velmi kriticky. Kritizuje to, že veškerá snaha chápat něco jako pravdivé je chápána jako akt zcela nepřijatelný. Ve chvíli, kdy uznáme vztažnost ke skutečnosti, tak zároveň musíme uznat, že určitá kritika je na místě. V takovou chvíli totiž budeme mít možnost pravdivost podrobit rámcovému porovnání se skutečností, která nám může pomoci odhalit alespoň ta pravděpodobnější tvrzení. Pokud ale odmítneme pilíř Nuttallovy *mimesis*, ztrácíme zcela pozici objektivity a můžeme mluvit jen o relativní pravdivosti. Nuttall takovéto stanovisko považuje za cynismus, který snad dokáže mysl stimulovat, ale nikoliv uspokojit. Osobně si to vykládám tak, že nepřijmeme-li jedno konkrétní stanovisko na základě nejpravděpodobnější možnosti vztahu k realitě, tak nemůže dojít ke skutečnému pokroku, neboť bychom rozvíjeli současně několik teorií a nikdy nedokázali říci, které jsou pravdivější než jiné. Neměli bychom jednoduše možnost je navzájem porovnat. Měli bychom tedy zachovat pilíř skutečnosti. „*Náhle se tak přesouváme z kultury, v níž byla všechna fakta rekonstruována jako „fakta“, tedy*

⁷³ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 190 až 193.

*sociální fikce; do kultury, v níž není nic než (historická) fakta (skutečnost). Podle Nuttalla je tento návrat k faktům, resp. skutečnosti pozitivní, např. z toho důvodu, že se již není třeba obávat některých teoretických krajností.*⁷⁴ *Mimesis* je tedy opět chápána jako pozitivní. Skutečnost je důležitým pilířem pro možnost pravdivosti literatury.⁷⁵

Není ale nutné uvažovat nad literárním dílem jako plně vztažným ke skutečnosti. Ne každá část díla musí obsahovat na první pohled zřejmý prvek vztahu ke skutečnosti. Samotný vztah je totiž zakódován v podobě metafory, kterou do díla vkládá sám autor. Zde opět potvrzujeme význam osoby autora pro vztažnost ke skutečnosti. Každá z těchto metafor nese určitý význam, který je vložen do textu při jeho vytváření, a to díky záměrné vztažnosti ke skutečnosti. To vše probíhá minimálně na úrovni užití jazyka. Některé části díla jsou tedy více svázané se skutečností než části jiné. Někdy je nám význam dané metafory natolik vzdálen, že jej ani nepovažujeme za odkaz ke skutečnému světu. K tomuto jevu dochází především tehdy, když narazíme na takový text, který nám připadá čistě fiktivní. Nesmíme ale zapomínat, že Nuttall považuje jakýkoliv záměrný vztah ke skutečnosti za nápodobu. Vytváříme-li tedy dílo, které má být čistě fiktivní, tak ale stačí záměrně přisoudit určité postavě takové rysy, které se ve skutečnosti objevují, tak se jedná o určitý druh nápodoby. Zasadí-li Shakespeare například děj *Othella* na území Benátek, tak to lze označit za nápodobu Benátské republiky 15. století. Méně výstižná nápodoba je pak u samotného Othella, neboť ten napodobuje vojevůdce, který je původem Maur. Šance, že kdy byl Maur vojevůdcem v Benátkách v 15. století, je celkem malá a ještě menší fakt, že by se jmenoval Othello. Lze tedy označit Othella za fiktivní postavu. Ovšem stačí vědomě přisoudit postavě národnost Maura a snědou pleť, a už zde se jedná o určitý způsob nápodoby skutečnosti.⁷⁶

Nuttall vychází z Aristotela a řídí se heslem, že fiktivní příběh je stále fiktivní, ale vždy má určitý vztah ke skutečnosti. „*Na rozdíl od Auerbacha, který vychází z Platónova termínu, se Nuttall obrací k Aristotelovi. Ačkoliv je v Aristotelově díle podle něj zcela jasné, že „fikce je fikce“, přece trvá na možném pevném vztahu mezi fikcí a pravdou. Tento obrat k původnímu aristotelskému pojetí může dle Nuttalla vyřešit nesčetná zmatení*

⁷⁴ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 63.

⁷⁵ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 190 až 192.

⁷⁶ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 119 až 122, 132 až 135, 176, 177 a 187.

*pojmu.*⁷⁷ Nuttall rozšiřuje Aristotelův koncept a to tím, že každý vztah ke skutečnosti fikční literatury je záměrný. Text může být přesným odrazem skutečnosti, ale může si se skutečností hrát, klamat nás, může si vymýšlet a může nás podvádět. Text chápe jako texturu. Právě tato jazyková textura neboli určitá vnitřní provázanost a zároveň vztažnost ke skutečnosti, dává dílu jeho význam. Pokud však budeme chápat dílo, nikoliv jako celek, ale jako složené z jednotlivých nesouvztažných částí, tak tento význam a vztažnost pravděpodobně přehlédneme. Podle Nuttalla bez odkazu ke skutečnosti není pokroku. Nuttall píše, že jazyk se vyvíjí právě ve chvíli, kdy se prokazatelně užívají některá schémata ve vztahu ke skutečným. Jazyk je tedy určitá forma *mimesis*, neboť jej užíváme, abychom mluvili o tom, co považujeme za skutečnost. Jazyk je pro mnohá umění jednou z důležitých spojnic ke skutečnosti. Jazyk je to, co odlišuje umění založená na řeči (jazyku) od čistě vizuálních. U malířského díla můžeme spekulovat, zda odkazuje ke skutečnosti či nikoliv. U literárního díla je nutný předpoklad jazyka, který zaručuje vztažnost, neboť jazyk, aby fungoval jako dorozumívací prostředek, tak musí nejprve fungovat správně. To však předpokládá, že jsou lidé schopni si předávat mezi sebou významy. Kdyby se ale jazyk žádným způsobem nevztahoval ke skutečnosti, nemohli bychom mluvit o významech. Jazyk tedy nemůžeme oddělit od skutečného světa. Zbývá tedy otázka toho, kdy (a zda) literatura zakládá zcela nové schéma, například určitou hypotézu. V takovém případě vyvolá obvykle mnoho otázek a méně opovědí. Na první pohled to může vypadat, že toto nové schéma nezapadá do konceptu skutečnosti. Nuttall se však domnívá, že i tyto nové prvky ve skutečnosti již existují a tato nová schémata jsou jen rozšířením našeho vnímání skutečnosti. V takovýchto případech, které jsou dle Nuttalla velmi vzácné, dochází rovněž k napodobení, ovšem zde pracujeme s mnohými heuristikami.⁷⁸

Krátké shrnutí Nuttallovy *mimesis*

Nuttall čerpá z Aristotela: fiktivní příběhy jsou fiktivní, ale mají vztah ke skutečnosti. *Mimesis* je pak jakýkoliv záměrný vztah ke skutečnosti. Text je uzpůsoben záměru autora a ten jej včlení do textu obvykle skrze metafory. Nuttall kritizuje relativistické a formalistické postoje k pravdě a jazyku. Apeluje na to, aby text a jazyk nebyly

⁷⁷ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 63.

⁷⁸ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, strana 192 a 193.

oddělovány od skutečného světa. Přísně vzato, se domnívá, že jazyk nelze oddělit od skutečnosti.

Paul Ricoeur

Ricoeur přistupuje k *mimesis* poněkud odlišným způsobem. V jeho podání se nejedná o jednorázovou nápodobu skutečnosti, ale o proces. Jeho koncept vychází z Aristotelovy *Poetiky*.⁷⁹ Ricoeur propojuje Aristotelovy pojmy *mimesis* a *mythos*. Mýtus chápe jako příběh, nějaký uspořádaný sled událostí, který má zápletku. Zápletkou umožňuje sjednotit to, co na první pohled vypadá nesjednotitelné. Funkcí zápletky je zprostředkovat to, co má divák pozorovat jakožto možné existující. Básnická tvorba nicméně pracuje s nápodobou skutečnosti, divákovi je tak zprostředkováván fikční příběh a jedině zápletkou může předvést ono napodobené jakožto možné existující. Zápletkou je tudíž hlavním pojátkem skutečnosti a *mimesis* v básnické tvorbě, což je umožněno její intenzitou a tedy i schopností *katharsis*. V bodě zápletky se tak propojuje rozumová linie příběhu s emočním působením na diváka. V této souvislosti se Ricoeur věnuje především soucitu.⁸⁰

Ricoeur rozčleňuje *mimesis* do tří etap. Samotná nápodoba je zde rozdělena na jednotlivé etapy. Nápodobu tak můžeme chápat jako určitý proces přechodu od *mimesis* I až po *mimesis* III. *Mimesis* I v sobě obsahuje veškeré zkušenosti, které má autor se skutečností. Zahrnuje Ricoeurův pojem praktického porozumění, který lze vnímat jako praktické porozumění světu a jeho vnitřním pravidlům. Rovněž zahrnuje schopnost správného užívání jazyka.⁸¹

V návaznosti na Clifforda Geertze do *mimesis* I přidává Ricoeur i schopnost rozumět kultuře jako textu. *Mimesis* I zároveň předpokládá schopnost adekvátně operovat se symboly, hodnotami i normami. „*At' už je vynalézavost básnické kompozice na poli naší časové zkušenosti jakkoli silná, skladba zápletky má své kořeny v předporozumění světu našeho jednání: jeho inteligibilních struktur, jeho symbolických základů a jeho časového charakteru*“⁸² *Mimesis* I tak můžeme chápat jako předporozumění světu, který chceme

⁷⁹ Částečně také navazuje na Augustinovu koncepci času jakožto přítomného rozpětí ducha mezi budoucností a minulostí, v němž se sjednocuje rozdílné. Tu pak využije k propojení Aristotelových pojmů mýtu a *mimesis*.

⁸⁰ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenth, 2000. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8017-3, strana 56 až 74.

⁸¹ SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Řada literárněvědná bohemistická [online]. Brno: Brněnská univerzita, 2007, [cit. 2020-02-22]. ISSN 1213-2144. ISBN: 978-80-210-4686-3, Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104851>, strana 19.

⁸² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenth, 2000. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8017-3, strana 91.

napodobit. V konkrétnějším čtení pak vystupuje *mimesis* I jako předporozumění tomu, čím je lidská akce. *Mimesis* I tedy přísně vzato nenapodobuje skutečnost, ale je součástí dané skutečnosti. Můžeme jí nazvat prefigurací. *Mimesis* II⁸³ pak reprezentuje samotný akt tvorby textu. Zde tedy dochází k propojení skutečnosti s fikčním. Autor včleňuje skutečnost do díla skrze metafory. Tento akt tvorby rovněž zakládá literárnost díla. V této *mimesis* rovněž dochází k časovému uspořádání⁸⁴. Z toho důvodu je *mimesis* II označována jako konfigurace. Zde dochází k propojení *mimesis* a *mythos*. Ricoeur tím sděluje, že každá narativní literární tvorba je zároveň mimetická. „Každé vyprávění je v tomto ohledu výsledkem tvůrčí aktivity *mimesis*, která uspořádává „chaos“ událostí a faktů do smysluplného celku. Vznik těchto vyprávění zjevně souvisí s naší osobní zkušeností se světem. Její narativizace vypovídají o tom, jakým způsobem svět obýváme a prožíváme, prostřednictvím nich vnější okolí osmyslujeme a vytváříme své vlastní „domovské“ prostředí. Obecně řečeno: rozumíme světu i sobě samým.“⁸⁵ Poslední v tomto procesu je *mimesis* III. Tu můžeme označit jako refiguraci. Jedná se o *mimesis* prováděnou čtenářem či divákem. Tato poslední etapa nastává ve chvíli, kdy je prováděn akt četby. Text, který vzniká v *mimesis* II díky tvorbě autora, se v *mimesis* III propojuje se čtenářem či divákem. Bez *mimesis* III by nebyl završen celý proces a nemohli bychom se tedy bavit o *mimesis*, neboť poslední článek v podobě čtenáře se na *mimesis* rovněž podílí. V *mimesis* III je děj a čas textu rekonstruován, jsou doplňovány mezery, trhliny a nepřesnosti v textu a plnou zodpovědnost za to nese právě čtenář. Jedná se o aktivní spolupráci na celém procesu *mimesis*⁸⁶. Čtenář vnímá jak význam textu, tak i jeho referenci.⁸⁷

„*Mimésis* tedy, podle Ricoeura, vytváří fiktivní, virtuální realitu, resp. nástroj, nosič, strukturu, která takovou realitu reprezentuje... Na základě *mimésis* I vyvstává fikce, druhá fáze či forma *mimésis*, *mimésis* II, jako zlom v procesu komunikace, jako konfigurace

⁸³ *Mimesis* II se autor podrobně věnuje po celou druhou knihu nazvanou *Čas a vyprávění II*.

⁸⁴ Času a různým jeho koncepcím se pak Ricoeur věnuje ve třetí knize s názvem *Čas a vyprávění III*.

⁸⁵ SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Řada literárněvědná bohemistická [online]. Brno: Brněnská univerzita, 2007, [cit. 2020-02-22]. ISSN 1213-2144. ISBN: 978-80-210-4686-3, Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104851>, strana 20.

⁸⁶ Můžeme zde vidět určitou paralelu s Platónovou koncepcí *mimesis*, konkrétněji s přirovnáním k héraklejskému kameni z dialogu *Ión*, kde je divák rovněž součástí celého procesu *mimesis*. Divák je v Platónově případě ale pouze „unášen děním“ a na tomto procesu se nepodílí nikterak aktivně.

⁸⁷ RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenth, 2000. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8017-3, strana 90 až 92, 96 až 98, 110 až 114, 121 až 125.

toho, co již v lidském jednání figuruje...Ricoeur tak potvrzuje možné chápání *mimesis* jako věčného návratu konfigurace, rekonfigurující původní konfiguraci, jako návrat (nového) řádu.⁸⁸ Věčný návrat řádu bude zmíněn později v souvislosti s Vlastimilem Zuskou, ovšem v citaci je zmíněn zajímavý fakt a to, že k refiguraci dochází opakovaně.

Podle Ricoeura stále existuje vztah literatury a skutečnosti, tento vztah je ale díky svému procesuálnímu charakteru „odložen“, dokud nejsou naplněny všechny tři etapy *mimesis*. V tomto procesu není natolik důležité poznání autorových záměrů při tvorbě textu, jako spíše poznání světa samotného. Každé dílo obsahuje informace o skutečném světě, neboť jsou tyto informace do textu vloženy autorem při aktu tvorby (*mimesis* II), ovšem tento akt přepokládá předporozumění skutečnosti (*mimesis* I). Čtenář je pak schopen při aktu četby (*mimesis* III) tyto informace opětovně z textu získat – on sám má určité předporozumění skutečnosti, neboť bez toho by nebyl schopen textu porozumět a rozhodně by nedokázal zaplnit mezery. Jde tedy o obousměrný proces. Z prefigurace se dostáváme ke konfiguraci a při refiguraci odhalujeme původní prefiguraci. Neporozumění textu do značné míry znamená částečně rozdílné předporozumění světa.⁸⁹

Ricoeur se částečně vymyká obecným rysům konceptu *mimesis*. Stále se domnívá, že literatura napodobuje skutečnost, rozdílnost je ale v procesuálním charakteru *mimesis* a v pozici autora. U předešlých autorů byl akt nápodoby jednorázový. K samotné nápodobě tak dochází při aktu tvorby textu⁹⁰. U Ricoeura jde o proces. Autorův záměr vytvořit text není tak významný jako samotné sdělení o porozumění světu (skutečnosti). K aktu nápodoby pak dochází při přechodu z prefigurace do konfigurace a též při přechodu z refigurace do prefigurace. Autor napodobuje své prefigurativní předporozumění skutečnosti a vkládá je do textu. Čtenář refiguruje text a svým porozuměním textu a doplněním mezer opětovně napodobuje prefiguraci světa. Například historická a umělecká fikce společně refigurují „lidský čas“ (minulost lidstva). Při rekonstrukci dějin ale nejde o záměr, se kterým autor vytvářel dílo, ale o to, co nám dílo může povědět o

⁸⁸ ZUSKA, Vlastimil. *Mimesis - fikce - distance k estetice XX. století*. Praha: Triton, c2002. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4285-0, strana 35.

⁸⁹ SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Řada literárněvědná bohemistická [online]. Brno: Brněnská univerzita, 2007, [cit. 2020-02-22]. ISSN 1213-2144. ISBN: 978-80-210-4686-3, Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104851>, strana 19 a 20.

⁹⁰ U Platóna opět můžeme vidět určitý proces, ovšem z nápodoby obviňuje čistě jen básníky a nikoliv diváky. Diváci zde vystupují jako „oběti“ nápodoby. To, co je odsouzeníhodné je pouze záměrný akt básníka napodobit. Ten je jednorázový a je do textu včleněn aktem tvorby.

naší minulosti. Obraz může mít podobnou vypovídací hodnotu o dějinách jako kronika, nezávisle na účelu, s kterým je dílo vytvořené. Pozice autora je tak u Ricoeura značně oslabená v porovnání s ostatními koncepty *mimesis*. Autor je významný v případě *mimesis* I a II a divák jen v případě *mimesis* III⁹¹. Ovšem bez diváka není možný proces *mimesis*. Chybělo by zde samotné sdělení o skutečnosti. Pak je tu samozřejmě i text, který se objevuje v *mimesis* II a III. Ovšem samotný text není propojen bez zprostředkování (autorem či čtenářem) se skutečností. Autorova pozice nejdůležitějšího článku interpretačního procesu v linii autor-text-čtenář je v Ricoeurově konceptu značně oslabena. Spíš bych se klaněl k názoru, že se zde jedná o rovnocenné postavení všech tří členů (autor-text-čtenář) a jedině společně mohou vytvářet *mimesis* jako celek.⁹²

Krátké shrnutí Ricoeurovy *mimesis*

Ricoeur vychází především z Aristotela, i když si můžeme všimnout určitých paralel s Platónem. Skutečnost lze zachytit skrze metafory, *mimesis* tedy nemusí být přesnou kopií skutečnosti, ale stačí, když ji zachytí v jejích podstatných rysech. *Mimesis* má procesuální charakter, který je rozdělen do tří etap – předporozumění (prefigurace), akt tvorby textu (konfigurace) a akt čtení (refigurace). Pozice autora je zde oslabená významem textu a čtenáře. Každá tvorba s narativním charakterem je zároveň mimetická.

⁹¹ Divák odhaluje skutečnost, ale autor s touto skutečností musí mnohem výrazněji dále pracovat – zakomponovává ji do textu. Z toho důvodu je přisouzen zásadní význam v *mimesis* I pouze autorovi.

⁹² RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenth, 2000. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8017-3, strana 127 až 140.

Kritika *mimesis*

Ve dvacátém století se objevují nové literární teorie. Mnohé z nich jsou kritické vůči konceptu *mimesis* a některé jej pokládají za zcela překonaný konstrukt. Pro objasnění pozice *mimesis* jsem vybral především takové teorie, které koncept *mimesis* zcela nezavrhnou, ale snaží se jej zobrazit jen jako koncept nedostatečný. Koncept fikčních světů L. Doležela zohledňuje právě tu skutečnost, že jeden aktuální svět není dostatečný pro vysvětlení fikčních entit. V. Zuska koncipuje způsob, jak antický koncept *mimesis* pozvolna přechází do konceptu fikčních světů. Umberto Eco ve své teorii upřednostňuje důležitost samotného textu před důležitostí jeho původu ve skutečnosti. Každá z těchto teorií pak může pomoci zohlednit nedostatky konceptu *mimesis* a určit možná východiska pro jejich vyřešení.

Lubomír Doležel

Doležel zastává kritické stanovisko vůči *mimesis* a to z pozice teorie fikčních světů. Vznik teorie souvisí s logickým postulátem možných světů a problémem neexistujících entit. Již dlouho je pokládána otázka po ontologické povaze neexistujících entit (draci, zlatá hora, současný král Francie apod.), počátky diskuzí můžeme datovat již do antického Řecka. Doležel upozorňuje, že neuspokojivost odpovědí je zapříčiněna jak složitostí těchto otázek, tak i přílišným atomistickým přístupem k věci. Celou debatu pak ztěžuje i to, že se daný problém řeší jen v rámci filosofie a logiky. Doležel ve snaze vyřešit danou otázku navrhuje dvě úpravy. Nejprve je třeba, aby se daný problém řešil interdisciplinárně. Podle něj filosofové již nadále nemohou opomíjet sémiotiku, literární vědu, uměleckou vědu, antropologii a další. Jedině tak je možné dosáhnout jednotné teorie fikčnosti. „*Základy pro jednotnou teorii musíme připravit tím, že různá pojetí fikčnosti, která byla formulována v izolaci, shromáždíme a pak porovnáme nebo je postavíme do protikladu.*“⁹³ Druhou úpravou je, že otázka neexistence se musí řešit v mnohem širším rámci, než se tak děje nyní. Zde Doležel zmiňuje, že jeho předchůdci (především Frege a Russell) řešili danou otázku jen v rámci jednoho (tzv. aktuálního) světa, tj. světa, ve kterém aktuálně žijeme. V modelu jednoho světa ale jakákoliv fikční entita postrádá význam: jedná se o pouhý prázdný výraz (Russell) nebo o výraz bez denotátu (Frege). Obecně řečeno v modelu jednoho světa není za neexistující entitou žádný další svět. Bez

⁹³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 18.

dalších světů, ale nemůžeme vysvětlit fikční entity. Doležel proto navrhuje tento rámec rozšířit o rámec možných světů⁹⁴. Náš aktuální svět zde bude vystupovat jako jeden z možných světů. Poté zavádí i pojem fikčních světů. „Podle Doležela lze fikci pochopit pouze v protikladu ke skutečnosti („aktualitě“).“⁹⁵ Fikční svět je speciálním typem možného světa v oblasti literatury⁹⁶. Fikční svět je tedy soubor nerealizovaných možných stavů věcí.⁹⁷

Rozdílnost možných světů a fikčních světů je určena dvěma aspekty – původem a rozsahem. Původ možného světa je vystižen Kripkeho tvrzením, že možné světy jsou navrhovány, nikoliv objevovány. Z logického pohledu lze možné světy chápat jako interpretační modely. Z pohledu filosofie je můžeme vnímat jako soudržné kosmologie odvozené z nějakého předpokladu. Možné světy pro přírodovědu jsou alternativní podoby vesmíru. Na tyto světy lze tedy pohlížet z mnoha úhlů pohledu. Pro naše účely vycházejme z původního logického pohledu interpretačních modelů. Považujme tedy možný svět za prostředek, jak vytvořit alternativu pro aktuální svět. Původ fikčního světa je ale dán aktem lidské tvorby, fikční svět je výtvořem člověka, artefaktem, který vzniká estetickou činností. Jedná se o znakové předměty, neboť je jejich původ ve znakových systémech, tj. v jazyce, v barvách, ve tvarech, tónech apod. Druhou odlišností obou verzí světa je jejich rozsah. Kripke přisuzuje možným světům atribut „totálních či maximálně úplných“ stavů věcí. Jinými slovy řečeno, jakýkoliv možný svět je stejně úplný, co se týká jeho rozsahu, jako náš aktuální svět. Fikční svět, jelikož je uchováván v textech, nemůže mít úplný rozsah, jelikož v textu, který je schopen napsat člověk, není možné zachytit úplnost světa. Fikční svět má rovněž estetickou funkci, pro kterou není úplnost podstatná a někdy příliš obsírný text může tuto funkci narušovat. Fikční svět je tedy neúplný. Můžeme jej označit jako malý svět s konečným počtem prvků.⁹⁸

Fikční svět obecně je nerealizovaný soubor možných stavů věcí. Má odlišný ontologický status než aktuální svět. Množina fikčních světů je neomezená a různorodá. Fikční světy

⁹⁴ Zde navazuje na Kripkeho a Leibnize.

⁹⁵ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 56.

⁹⁶ V některých částech *Heterocosmiky* zmiňuje rovněž i malířství, sochařství, hudbu, tanec, mytologii, film a televizi.

⁹⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 17 až 21, 27, 28 a 30.

⁹⁸ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 28 až 30, 33, 35.

jsou přístupné skrze sémiotické kanály, jsou tvořeny autorem, který se inspiruje v aktuálním světě, ale svou tvorbou vytváří svět ontologicky autonomní. Text pak poskytuje přístup čtenáři do fikčního světa. Funkčnost fikčního světa je do jisté míry podpořena lidskou představivostí. Jedná se tedy o obousměrný kanál. Role autora zde ale zůstává ústřední, podobně jako tomu bylo u konceptu *mimesis*. Fikční světy jsou neúplné a jejich makrostruktura může být nestejnorodá. Každá fikční jednotka má svou individuální možnost existence v rámci fikčního světa. Například o Hamletovi můžeme říci, že je to osoba obývající fikční svět Shakespearovy hry *Hamlet*. Ujijeme-li tedy pojem „Hamlet“, nerefereujeme k prázdné množině, ale k denotátu v rámci fikčního světa hry. Fikční světy tedy umožňují fikční referenci. Ontologický status osoby v aktuálním světě je samozřejmě odlišný od osoby ve fikčním světě. Z toho důvodu tedy nelze stírat rozdíl mezi fikční a skutečnou entitou. Právě toho se dle Doležela dopouští *mimesis*, proto je třeba ji odmítnout. „*Popíráme-li mimetickou povahu fikce, neznamena to, že přetínáme silné svazky mezi fikcí a skutečností. Naopak, sémantika této knihy utvrzuje obousměrnou výměnu mezi nimi: v jednom směru, v konstrukci fikčních světů, básnická představivost pracuje s „materiálem“ čerpaným ze skutečnosti, v opačném směru fikční výtvoř hluboce ovlivňují naše obrazy a chápání skutečnosti.*“⁹⁹ *Mimesis* odvozuje fikční entity ze skutečnosti skrze nápodobu skutečně existujících entit. Fikční jednotka zobrazuje jednotku skutečnou. Problémem *mimesis* je, že skutečná jednotka není vždy dohledatelná. Například máme-li fikční entitu Hamleta, tak se můžeme jen domnívat, co je pro něj entitou skutečnou. Obvykle se tak musíme uchýlit k tzv. skutečné obecnině, podobně jak Doležela činí Auerbach, který vezme určitou fikční jednotku a na ní se snaží předvést skutečnou obecninu, v jeho případě celé historické období. Pokud jedno individuální dílo reprezentuje celou dobu, tak zde mizí veškerá jedinečnost díla a je nahrazena obecností. Doležel ale vnímá umění a literaturu jako sílu individualizace, která je pod universalistickým tlakem jazyka, zvyků a společenských zobrazení. Problém *mimesis* tví v tom, že: „*jestliže trvá na tom, aby se všechny fikční entity vykládali jako zobrazení entit skutečných, je nucena se uchýlit k universalistické interpretaci, která ruší fikční jednotliviny. Jestliže zachová fikční jednotliviny, pak je nemůže vysvětlit jako zobrazení skutečných entit, nýbrž musí předpokládat, že mají nezávislou existenci a že určitý zdroj*

⁹⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 10 – předmluva k americkému vydání.

*zobrazení je objevuje.*¹⁰⁰ Doležel tedy zařazuje *mimesis* rovněž pod rámeček jednoho světa. Vztah skutečnosti a fikce je širší než pouhá *mimesis*. Považovat jej za pouhou nápodobu skutečnosti je nedostatečné. „*Doleželova Heterocosmica potvrzuje obousměrnou výměnu mezi fikcí a skutečností. Kritika je zaměřena právě (a pouze) na doktrínu mimese, již Doležel označuje za „starobylou, ale stále přežívající“, i proto si dle něj zaslouží pozornost alternativa fikčních světů.*“¹⁰¹ Možné je obsáhlejší než skutečné. Z toho důvodu je třeba odkazovat k fikčním světům a nikoliv jen ke skutečnosti jednoho světa.¹⁰²

Fikční světy literatury jsou tvořené textotvornou činností. Text je tedy pojátkem mezi autorem a fikčním světem na jedné straně a fikčním světem a čtenářem na straně druhé. Na tomto základě můžeme texty rozdělit do dvou skupin – texty, které svět zobrazují, tzv. *Z-texty*, a texty, které svět konstruují, tzv. *K-texty*. *Z-texty* zobrazují aktuální svět, protože ten existuje před textotvornou činností. *K-texty* souvisí naopak s fikčním světem, neboť jej zakládají. Ne každý text zakládá fikční svět, některé texty popisují skutečnost, jiné vytváří fikci. Ve fikčním textu ale můžeme najít prvky zobrazení. Ty nazývá Doležel zobrazující odbočky (*Z-odbočky*). Tyto odbočky jsou včleněné do fikčního textu, ale vyjadřují mínění o světě aktuálním. Příkladem mohou být aforismy či úvahy. *Z-odbočky* jsou tak jediná místa v textu, kde je text podřízen pravdivostním podmínkám, nikoliv však fikčního světa, ale toho aktuálního. Fikční svět je vytvořen autorem žijícím v aktuálním světě a využívajícím skutečného jazyka. Stejně tak je text vytvářen pro skutečně existující čtenáře. Tím pádem lze říci, že aktuální svět z pohledu skutečnosti není prioritní. Aktuální svět předchází textotvornou činnost, která zakládá fikční svět. Ve chvíli, kdy vznikne fikční svět, tak nabývá odlišné ontologické povahy, nikoliv však odlišně hodnotné.¹⁰³

Praktickou rozdílnost *Z* a *K* textů můžeme pozorovat v oblasti konceptu historických světů. Aktuální svět má svou minulost, kterou můžeme nazvat minulostí aktuálního světa, ale člověk má přístup pouze k historickým světům. Historický svět je druhem možného světa a je interpretačním modelem minulosti aktuálního světa. V případě, kdy popisujeme historii, tak užíváme *Z-texty*. Historický svět je tedy kognitivní model aktuální minulosti,

¹⁰⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 24.

¹⁰¹ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 56.

¹⁰² DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 21 až 24, 30 až 37.

¹⁰³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, strana 37 až 41.

neboť historii poznáváme a nevytváříme (jako v případě fikčního světa). Historický svět je ale fyzicky možným světem, což u fikčního světa se obvykle říci nedá. Historický svět zobrazuje množinu postav, které existovaly v minulosti. „*Konstelace konatelů historického světa je určena množinou konatelů, kteří se účastnili modelované minulé události. Jestliže se zjistí, řekněme novými dokumenty, že do historického světa je začleněna osoba, která aktuálně neexistovala nebo nemohla na události participovat, musí být z konstelace odstraněna.*“¹⁰⁴ Fikční svět své postavy vytváří a nelze je tedy ztotožňovat s postavami historickými. Například anglický král Richard III. popisovaný historickými prameny je ontologicky odlišný od postavy Richarda III v Shakespearově hře. Podobnost obou světů je pak pouze v jejich neúplnosti, ale mají rozdílné zpracování, charakter a rozložení mezer. Zde je důležité zdůraznit rozdílnost historie a *mimesis*. Jelikož to, co popisuje historiografie, je pouze interpretační model minulosti, tak dle Doleželovy teorie nelze mluvit o skutečnosti či minulé skutečnosti, ale pouze o možné historické skutečnosti, neboť historii můžeme popsat mnoha možnými světy (způsoby).¹⁰⁵

Krátké shrnutí Doleželovy kritiky

Jeho pozice vychází z problému neexistujících entit. Tento problém je nutné řešit interdisciplinárně a v rámci více možných světů. To jej přivádí ke konceptu fikčních světů. Z této pozice poté podává svou kritiku *mimesis*. Vztah skutečnosti a fikce je širší než pouhá nápodoba. Nestačí nám jej jeden svět (ten aktuální). Je třeba uznat existenci fikčního světa, který má odlišnou ontologickou pozici a liší se původem a rozsahem. *Mimesis* stírá rozdíl mezi skutečnou a fiktivní entitou. Kritizuje přímo Auerbacha, který podle něj zbavuje individualitu svojí individuality. Podobně jako u *mimesis* má i zde autor prvenství, neboť on zakládá svět fikce. Existují dva druhy textu – zobrazující a konstruující.

¹⁰⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. Možné světy. ISBN 978-80-200-1581-5, strana 43.

¹⁰⁵ DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. Možné světy. ISBN 978-80-200-1581-5, strana 36 až 45.

Vlastimil Zuska

Zuska vychází z konceptu fikčních světů i z mimetické teorie, avšak fikci a *mimesis* posuzuje více z esteticko-uměleckého hlediska než z hlediska literárně vědního. Zuska zmiňuje příklad aristotelské distinkce mezi básníkem a historikem. Historik předvádí to, co se stalo. Básník píše o tom, co by se stát mohlo. Zuska toto rozdělení chápe jako jasný odkaz k možným světům, přičemž vychází z logické definice možného světa. Aristotelův koncept *mimesis* je vhodným východiskem pro koncept plurality možných (resp. fikčních) světů. Platónova *mimesis* směřuje k totalitě: jednotný harmonický celek neumožňuje existenci vícera světů. Zuska poté zmiňuje Gadamera, který v návaznosti na Pythágora chápajícího číslo jako předmět nápodoby rozšiřuje koncept *mimesis* z nápodoby skutečnosti na prezentaci řádu. Podle Gadamera umění nastává vždy, když dílo reprezentuje novou konfiguraci, nový svět v malém, nový řád. Umění je reprezentací malého světa¹⁰⁶. V takovém případě pak umění nereprezentuje kosmický řád, ale prezentuje myšlenku věčného návratu řádu. „*V jiné studii, rozšiřující úvahy z Kunst und Nachahmung, Gadamer vyvozuje, že: 'mimésis neimplikuje referenci k nějakému originálu jako k něčemu odlišnému od ní samé, ale znamená, že cosi smysluplného je tu samo za sebe.'* Reprezentace tak přechází v prezentaci. Bytí jako prezence (srv. Aristotelés) se objevuje i v konečném Gadamerově ontologickém situování uměleckého díla (*mimésis*): „*Vztah obrazu k originálu je zásadně odlišný od kopie.*“¹⁰⁷ U Gadamera tak nastává velmi důležitý přesun od reprezentace skutečnosti k prezentaci. Umělecké dílo tak získává možnost mít vlastní skutečnost, která již není totožná se skutečností předlohy díla. Uznáme-li pak dílo jako prezentující řád věcí, nikoliv jen reprezentující skutečnosti, tak je možné dané dílo mnohem intenzivněji prožívat. Prezentace probíhá v přítomném okamžiku, zato reprezentace potřebu přítomnosti popírá. Opakováním je odstraněn čas, neboť jde o reprezentaci. *Mimesis* tedy zmírňuje sílu času a rovněž i prožitek přítomnosti díla. Na základě Kantovy *Kritiky soudnosti* Zuska vyvozuje, že *mimesis* je i na straně recipienta (diváka či čtenáře). Tím zde Zuska koncipuje dvojí reprezentaci *mimesis* (na straně autora a na straně recipienta). *Mimesis* pak funguje velmi dobře, je-li v podobě metafory. Metafora zachovává dynamiku a u recipienta nenastává neporozumění v pojmovém poznání. *Mimesis* podle Zusky nepotřebuje přítomnost

¹⁰⁶ Malý svět je pojem, který je užít ve významu Umberta Eca. V podstatě si můžeme přeložit tento pojem jakožto fikční svět.

¹⁰⁷ ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance k estetice XX. století*. Praha: Triton, c2002. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4285-0, strana 16.

originálu¹⁰⁸. *Mimesis* je to, co zpřítomňuje danou skutečnost, ale jen na základě reprezentace originálu. Ovšem tato reprezentace je obvykle zároveň metaforická. Jakmile se tedy věc napodobí, již není potřeba v rámci konceptu *mimesis*, aby daná věc existovala pro předvedení skutečnosti dané věci.¹⁰⁹

Podobnost není participací bytí na ideji, je to vlastní struktura smyslového jako takového. Zde Zuska navazuje na Levinase. Poté ještě zkoumá hlouběji teorii rozšíření *mimesis* na neměnný řád věcí a v této souvislosti konstatuje: „*Věčný návrat je opakováním jiného jako esenciálně téhož jiného jakožto jiného v aktualitě, v přítomnosti, proto je mimésis, reprezentace, pravým zpřítomněním, pak teprve, po opakování, je věc (subjekt) tím, čím je, uzlem, zástavou, zpětnou smyčkou v toku.*“¹¹⁰ *Mimesis* v rámci věčného návratu téhož řádu věcí je reprezentativní, ale každá věc, kterou reprezentuje ze skutečnosti, získává nový status prezentace onoho věčného řádu věcí. Tento nový status je pak tou pravou funkcí, kterou má daná věc vykonávat. *Mimesis* tedy zpřítomňuje původní řád, který v přítomném okamžiku pro nás není dostupný. Zuska se zde ale nezastavuje a v návaznosti na Goodmanovy verze světa posouvá *mimesis* do podoby fikčního světa. Ve chvíli, kdy se snažíme o recepci fikce, tak dochází k překročení toho, co Zuska nazývá „strukturní hranicí“ a v tu chvíli se reálné (skutečnost) stává doplňkem imaginárního a virtuální (fikční) dominuje nad aktuálním. Fikční věc tedy není něco, co by se dalo odkrýt v rámci pravdivosti našeho aktuálního světa, ale je třeba jí považovat za dvojníka či obraz věci v aktuálním světě. Od této chvíle nemůžeme referovat k reálné věci, ale fikční věc může referovat pouze skrze fikční referenci.

Krátké shrnutí konceptu Vlastimila Zusky

Zuska svou analýzou obsahů děl jednotlivých autorů nepřímo naznačuje možnost pozvolného přechodu od antické *mimesis* až k modernímu konceptu možných či fikčních světů. Je podle něj však třeba vycházet z Aristotelovy koncepce, protože Platónův koncept takový přechod neumožňuje. K důležitému kroku pak dochází ve chvíli, kdy rozšíříme *mimesis* o přítomný řád věcí, který se navrácí skrze reprezentovanou skutečnost. Každá reprezentovaná věc je totiž schopná prezentovat tento řád. K dalšímu

¹⁰⁸ Zde navazuje na Nietzscheho.

¹⁰⁹ ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance k estetice XX. století*. Praha: Triton, c2002. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4285-0, strana 11 až 23.

¹¹⁰ ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance k estetice XX. století*. Praha: Triton, c2002. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4285-0, strana 33.

posunu pak dochází ve chvíli, kdy si uvědomíme, že ontologický status takové věci je odlišný od původní předlohy v aktuálním světě. K této věci jsme schopni referovat jen v rámci fikčního světa, nikoliv v rámci světa aktuálního.

Umberto Eco

Eco zastává názor, že text je spojen se skutečností a to skrze symboliku. Vychází z předpokladu, že to, co interpretujeme v textu, jsou symboly. Odlišnost antického mimetického konceptu a konceptu Eca pramení právě z odlišného chápání symbolu. Podle Eca v antice symbol nabýval pouze významu znaku. Například rozlomená tabulka na dvě poloviny mohla značit uzavřený obchod. Ve chvíli, kdy dorazilo zboží, tak ten, jenž zboží přivezl, přiložil svou polovinu k té, kterou vlastnil ten, který si zboží objednal. Znak zde tedy působil jako doplněk k identifikaci skutečnosti. Se symbolikou pak hlouběji začalo pracovat až křesťanství. Křesťané jsou i ti, kteří užívají pojmu symbolu ve vztahu k literatuře – především v době scholastiky se snaží o symbolický výklad poselství Bible. Původ této snahy již můžeme přisuzovat Augustinu Aureliovi, který poskytuje interpretační model, určitý seznam pravidel, podle kterého je možné rozpoznat, jak a kdy je možné skutečnost zpřítomněnou v Bibli chápat pouze obrazně, nikoliv však doslovně. Nejvíce je to pak patrné v pasážích, které obsahují metafory. Základy pro moderní symbolismus pak byly položeny v období humanismu, kde idea symbolu navrácí člověka k „záhadné a v sobě protikladné“ skutečnosti. Záhadnost a protikladnost skutečnosti pak souvisí s návratem k Platónovi a starým naukám, které byli značně odlišné k doposud preferovanému Aristotelskému pojetí¹¹¹. „*Panoval dojem, že Aristotelés už nemá co říci, noví filosofové začali zkoumat zcela nový symbolický les, v němž živé sloupy šeptali – řečeno baudelairovsky – zmatená, leč fascinující slova pocházející z platonismu, oživeného díky vlivu kabaly a ezoterického díla Corpus Hermeticum.*“¹¹² To však souvisí s definováním nového typu novoplatonismu, který Eco nazývá „silný novoplatonismus“. Právě v tomto typu platonismu má základ moderní pojetí symbolu. Moderní symbolika se řídí stejnými zákony jako symbolika křesťanská, ale liší se v tom, že křesťané přisuzovali symbolům konečný význam a moderní symbolismus předpokládá, že symboly mají jakýkoliv možný význam, právě díky vnitřnímu rozporu skutečnosti a tím pádem má každý text nevyčerpatelný význam. Text je pak exegezí symbolu¹¹³. Jinými slovy je text „zvýznamněním“ symbolů. Symbol sám o sobě má neredukovanou mnohoznačnost. Text je tím, co díky kontextu onu mnohoznačnost redukuje. K finální redukci je ovšem potřeba i osoby čtenáře, neboť on

¹¹¹ Míňeno doba od Tomáše Akvinského. (ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 14.)

¹¹² ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 25.

¹¹³ Zde Eco navazuje na Bachofenovu teorii, ke které se dostal v rámci zkoumání mýtu.

je ten, kdo udává význam daným symbolům a posléze celému textu. Čtenář skrze svojí interpretaci zvýznamňuje text.¹¹⁴

Symbyly jsou tedy pojítka textu se skutečností. Ovšem tento vztah není pro Eca příliš podstatný, v jeho teorii je důležitější, jak daný text čteme. Na prvním místě je tedy u něj text a posléze teprve čtenář a autor. Čtenář je ten, kde daný text interpretuje. „*Interpretovat znamená reagovat na text světa nebo na svět textu produkováním dalších textů.*“¹¹⁵ Interpretaci můžeme rozdělit na dvě různá pojetí. První pojetí interpretace má za cíl dojít k významu, který zamýšlel autor. Druhé pojetí pak předpokládá, že text lze interpretovat nekonečným počtem způsobů. V návaznosti na Peirce pak Eco dochází názoru, že různí interpreti mohou dojít ke shodě ve věci interpretace určitého textu. Daná shoda samozřejmě nebude ani definitivní ani zcela mylná. Pokud jsme ale schopni říci, že některá interpretace není zcela mylná, tak musíme mít kritérium pro porovnání kvality různých interpretací. Pro Eca je tímto kritériem obecná shoda interpretů. Na základě této shody pak můžeme tvrdit, které interpretace nejsou v souladu s kontextem. Z výše uvedeného pak vyplývá, že se Eco hlásí k druhému pojetí interpretace, tj. nekonečné množství možných interpretací, ale zároveň toto pojetí redukuje¹¹⁶ formulačně i obsahově. Identifikace zaručeně špatných interpretací se nazývá principem falzifikace. Co se týká prvního pojetí interpretace, které mimochodem obvykle přisuzujeme konceptům *mimesis*, tak Eco usuzuje, že není nutné sledovat text až k původním záměrům autora a že není nutné, aby text měl pouze jeden význam. Skutečnost předpokládá jen jeden skutečný význam. Kontext díla umožňuje více možných významů. Eco se přiklání k vícero možným interpretacím textu a tedy nepovažuje skutečnost za relevantní prvek v interpretaci textu.¹¹⁷

Funkčnost textu je tedy dána jak autorem, tak i čtenářem. Ovšem text je to, co řídí možnosti interpretování a zároveň je jediným možným způsobem, jak autor může komunikovat se čtenářem. „*Myslím si, že spisovatel, stejně jako básník, by nikdy neměl nabízet interpretace svého vlastního díla. Text je stroj vymyšlený na vkládání interpretací.*“

¹¹⁴ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 14 až 28.

¹¹⁵ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 30.

¹¹⁶ Tento druh redukce můžeme označit jako „lingvistickou redukci“.

¹¹⁷ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 30, 31, 49, 52 až 54.

*Máme-li text, který se má zpochybnit, je irrelevantní ptát se na autora.*¹¹⁸ Intence textu je tedy nadřazená intencím autora. Způsob, jak ověřovat hypotézu o intenci textu je jediný. Musí se podrobit testování v rámci daného textu jakožto koherentního celku¹¹⁹. Každý akt čtení, má-li být dané čtení adekvátní textu, je značně náročný na čtenáře. Vyžaduje aktivní roli čtenáře, jakožto kompetentní osoby - musí adekvátně znát aktuální svět ve vztahu k tématu textu.¹²⁰

Kdykoliv jsem doposud mluvit o prvenství ať už autora, čtenáře či textu, tak jsem vycházel právě z Ecova pojetí „pavučiny kritických možností“. Kdykoliv se snažíme o interpretaci textu, tak volíme vždy jedno určité pojetí interpretace. Ze dvou známých pojetí tak můžeme usuzovat, že máme v podstatě dvě možnosti. Z prvního pojetí vyplývá, že v textu sledujeme především intenci autora. Z druhého sice takto explicitní pojetí toho, co sledujeme, nevyplývá, ale jsme schopni říci, že intence autora není důležitá v případě, kdy máme nekonečné množství možných interpretací. Toto druhé sledování pak můžeme nazvat sledováním nezávislým na intencích autora. Eco dále rozlišuje u druhého pojetí možnost sledování intencí čtenáře nebo jím preferovanou možnost sledování textové soudržnosti (považujeme to za intenci textu). V pavučiny tak vyplývají tři možnosti záměru interpretace – intence autora, intence textu a intence čtenáře. Koncepty upřednostňující záměr autora (například koncept *mimesis*) připisují autorovi ústřední roli. Stejně tak to platí u čtenáře, kde je podstatné, co čtenář v textu viděl. V Ecově konceptu jde pak o intenci textu, a tudíž upřednostňujeme to, co vypovídá celková textová soudržnost před tím, jaký záměr do textu vložil autor či co v textu viděl čtenář. Samozřejmě to vyžaduje obecnou shodu vícera interpretů.¹²¹

Eco v reakci na čtenářsky orientované koncepty koncipuje pojem modelového čtenáře a modelového autora. Modelový čtenář je odlišný od čtenáře empirického. *„Tady se musím zmínit o dvou pojmech, které jsem již probral jinde. Konkrétně mám na mysli modelového čtenáře a modelového autora. Modelový čtenář příběhu není empirický čtenář. Empirickým čtenářem jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo jak číst,*

¹¹⁸ ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, c2000. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 80-861-8136-7, strana 149.

¹¹⁹ Zde Eco navazuje na Augustína.

¹²⁰ ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, c2000. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 80-861-8136-7, strana 149 až 151.

¹²¹ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 59.

protože často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zvnějšku, mimo text, anebo které v nich text náhodou probouzí.“¹²² Empirický čtenář má tedy možnost hledat v textu, Eco zde přirovnává text k lesu, proto říká, že hledá v lese, něco, co tam není. V takovém případě dojde k použití textu. Čtenář využije text tak, že do textu vkládá své intence a očekávání. To je samozřejmě v pořádku, především v případě, že se jedná o beletrii¹²³. Takové čtení za určitých podmínek může být přínosné i u naučné literatury, neboť nás může přivést k novému rozměru interpretace. Lze jej ale doporučit obvykle jen v případě, že již existuje obecná shoda o interpretacích. Jinými slovy se to doporučuje u naučných textů již probádaných a nikoliv relativně nových. Modelový čtenář je ten, pro kterého je text utvořen. „Musíme tedy dodržovat pravidla hry a modelový čtenář je ten, kdo chce takovou hru hrát. Můj přítel¹²⁴ na tato pravidla zapomněl a přidal svá osobní očekávání empirického čtenáře k těm, která autor vyžadoval od modelového čtenáře. Autor má samozřejmě k dispozici určité žánrové znaky, které může použít, aby modelového čtenáře poučil. Tyto signály však mohou být často velmi zavádějící.“¹²⁵ Empirický autor je fyzická osoba, která napsala text. Samotná metafora lesa vypadá přibližně takto - Les zpodobuje literární text. Autor (empirický) vložil do lesa systém pravidel, přičemž očekával, že modelový čtenář je bude dodržovat. Tento systém pravidel je zpodobněn sítí cest v lese. Pravidla provádí čtenáře (empirického) po vyznačených cestách, proto by se měl držet cest, ale směr si může vybrat sám. Čtenář může ignorovat cesty a jít například i houštím. Tak jako les má své hranice, tak je má i text. Čtenář v této metafoře nemůže les opustit. Hranice lesa v této metafoře zpodobují zavedený systém instrukcí, které do textu vkládá autor. Empirický čtenář může porušit pravidla, ale nemůže porušit systém instrukcí. Systém instrukcí je jako hra, která má svá pravidla. Pravidla hry můžeme porušit, ale tím nezměníme hru, jen si jí jinak vyložíme. To, co je podle Eca zcela nesprávné, je změna hry, tj. chvíle, kdy opustíme les a jsme například na louce. V takovém případě text dezinterpretujeme. Odchýlení se od textu není povoleno žádnému z empirických čtenářů. Posledním pojmem je modelový autor. Eco jím chápe takového autora, ke kterému má přístup empirický čtenář, a to skrze systém

¹²² ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2, strana 3.

¹²³ Rovněž by to bylo správně ve chvíli, kdy bychom vycházeli z konceptu stavicího čtenáře na první místo. Takové koncepty tedy upřednostňují empirického čtenáře před modelovým.

¹²⁴ Tento přítel v metafoře lesa zastupuje empirického čtenáře, který text použil.

¹²⁵ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2, strana 18.

instrukcí. Z toho opět plyne, že skutečnost není pro kontext díla důležitá. Text totiž propojuje empirického autora s modelovým čtenářem a empirického čtenáře s modelovým autorem. Jestliže pro naše účely zaměníme slovo empirický za skutečný, tak dojdeme k tomu, že skutečný autor nemá přímý přístup ke skutečnému čtenáři a naopak. Jediným pojítkem mezi nimi je intence textu – tj. kontext díla a systém instrukcí a pravidel. Jestliže ale text propojuje skutečné s modelovým a modelové se skutečným, tak text je především modelem skutečnosti, posléze teprve nápodobou. Tento koncept se tedy blíží více teorii fikčních světů než teorii *mimesis*. Ovšem i přes to, že Eco zmiňuje pojem malého světa, tak bych jej raději oddělil od konceptu fikčních světů. „*Jinými slovy - skutečný svět bychom měli brát jako základ. Znamená to, že fiktivní světy parazitují na světě reálném. Neexistuje žádné pravidlo, které by předepisovalo, kolik smyšlených prvků může v díle být. Existuje tu velká pestrost - takový útvar jako například bajka nás na každém kroku nabádá k tomu, abychom si poopravili svou znalost reálného světa. Ale všechno, co text explicitně nepojmenovává či nepopisuje jako odlišné od toho, co existuje ve světě reálném, musíme chápat jako odpovídající zákonům a podmínkám skutečného světa.*“¹²⁶ Nezapomínejme, že skutečný svět se odráží v literatuře jen v pojmu symbol. „*V případě narativních možných světů podle Eca odpadá problém ontologického statusu popisovaného univerza: „tyto světy jsou nastíněny textem, a tak mimo text existují pouze jako výsledek interpretace.*“¹²⁷ Aktuální svět musíme tedy upřednostnit před světy malými. Malý svět je pojem, který lze uplatnit jak na fikční svět, tak i na možný svět. Podle Eca je i možný svět neúplný, neboť k němu máme přístup jen skrze interpretaci, která však nemůže být úplná.¹²⁸

Eco dále odlišuje dvě roviny interpretace. První rovina je sémantická, druhá je kritická. V metafoře lesa lze přiblížit sémantickou rovinu tak, že jdeme lesem po hlavní cestě tak, abychom došli co nejdříve na jeho konec. Jde tedy o to, že čtenář dává význam slovům objevujícím se v textu a knihu čte obvykle od začátku do konce. Metaforou pro kritickou rovinu je pak to, že čtenář chodí lesem křížem krážem, čímž může zjistit více o tom, jak les vypadá a proč jsou některé pěšinky schůdné a jiné ne. Zde čtenář provádí analýzu

¹²⁶ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2, strana 111.

¹²⁷ KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969, strana 58.

¹²⁸ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2, strana 4 až 114.

způsobu vytváření významu. Při čtení knihy se často navrácí zpět a hledá si další dodatečné informace.^{129 a 130}

Krátké shrnutí Ecovy kritiky

Eco považuje intenci textu za nejdůležitější článek interpretačního modelu. Text reflektuje skutečnost pouze skrze symboly. Kontext díla je to, co dává textu význam, nikoliv podobnost se skutečností. Čtenář je ten, kdo interpretuje text (kriticky jej zhodnotí) a text dále zvýznamňuje (přisouzením významu symbolům). Čtenář musí sledovat pravidla vložená do textu, aby nedocházelo k dezinterpretaci – překročení intence textu. Ovšem takové použití textu, v němž do něj čtenář vkládá své intence a očekávání, je za určitých podmínek žádoucí. Máme dvě možná pojetí interpretace – první sleduje intenci autora a druhé umožňuje nekonečný počet interpretací (intence čtenáře). Eco však využívá principu falzifikace (můžeme říci, která interpretace je zaručeně špatná – ta která se neshoduje se s celkovou soudržností textu), aby lingvisticky redukoval možnosti nekonečného počtu interpretací. První pojetí zavrhuje úplně. Zmiňuje rovněž dvě roviny interpretace – sémantickou a kritickou, pro jejichž vysvětlení a zároveň i vysvětlení priority intence textu zavádí čtveřici pojmů – empirický autor a čtenář a modelový autor a čtenář.

¹²⁹ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9, strana 63 až 65.

¹³⁰ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2, strana 46.

Kritické zhodnocení konceptů

V této části práce se pokusím o vlastní zhodnocení zmíněných konceptů a v částech následujících vyvodím závěry konceptuální analýzy. Nejprve zhodnotím jednotlivé koncepty, jak antické, tak i současné, a to z pohledu jejich přínosu pro koncept *mimesis* a poté zhodnotím jejich možné nedostatky, které mohou mít vliv na úpadek popularity konceptu v posledních letech. Zaměřím se rovněž i na kritické teorie vůči *mimesis* a pokusím se o konstruktivní kritiku jejich interpretačních nedostatků.

Antický koncept *mimesis*

Platón

U Platóna považuji za nejdůležitější část *Ústavy* vzhledem k analyzovanému tématu především knihy třetí a sedmou. Obvykle se však koncept *mimesis* odvozuje z knihy desáté. Třetí kniha zřetelně objasňuje pojetí básnické *mimesis*, zato sedmá kniha objasňuje mimetický vztah ideje a aktuální věci. Desátá kniha pak shrnuje celý proces nápodoby od ideje k aktuální věci až k uměleckému dílu. Umělecká tvorba na nás má bezpochyby vliv, ovšem nikdy nebyly prokázány tak intenzivní dopady, jaké Platón ve své *Ústavě* předkládá. Ať už byly jeho motivy pro silnou kritiku básnictví osobní či politicko-ideologicky motivované, zanechali zde dojem o tom, že se Platón snaží o rozsáhnou cenzuru tohoto druhu umění. Platónovo dílo vzbuzuje dojem, že odstraněním celého konceptu *mimesis* se dosáhne skutečného světa idejí. Důležité je vzít v potaz, že Platónova *mimesis* přesahuje oblast umění, jde o koncept, který si klade za cíl zasahovat do celého života filosofa. Ten kdo nenazírá ideje, je „obětí“ *mimesis*. V průběhu staletí byl Platónův koncept dominujícím, ovšem postupně došlo k odmítnutí kritiky umění.

Aristotelés

U Aristotela za podstatné považuji to, že *mimesis* chápe jako způsob poznání. *Katharsis* je částečně problematický pojem, neboť se vedou diskuze, zda ono očištění má působit na úrovni intelektuální či psychologické. Z mé práce je zřejmé, že váhu dávám především psychologickému efektu, ale myslím si, že má rovněž určitou působnost i na úrovni intelektuální. Další podstatnou myšlenkou je, že veškeré umění je mimetické. Aristotelés tak zpřístupňuje možnost napodobovat i v Platónově prostém druhu vyprávění.

Současný koncept *mimesis*

Erich Auerbach

Auerbach vychází z poutavého předpokladu, že se v literárních dílech projevuje soudobá skutečnost. Danou skutečnost pak lze charakterizovat vybraným reprezentativním dílem či autorem. V tomto ohledu souhlasím s Doleželovou kritikou upozorňující, že jedno dílo nemůže reprezentovat celou skutečnost dané doby. Dle mého názoru je pro reprezentaci skutečnosti celé doby potřeba vzít v potaz všechna možná pojetí oné skutečnosti v dané době. Ideálně bychom tak potřebovali shromáždit všechna díla dané doby a ani to by nebylo dostatečné. Dále v Auerbachově publikaci *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* postrádám explicitní formulaci konceptu nápodoby. *Mimesis* by dle Auerbachova konceptu měla být napodobením skutečnosti dané doby. Díla, která Auerbach vybírá jako příklady, však dle mého názoru nejsou zcela reprezentativní (mimetická), jako spíše „výjimečná“ (revoluční). Téměř každé zmíněné dílo bylo natolik zásadní a populární, že danou skutečnost zakládalo a nikoliv napodobovalo. Dantova *Božská komedie* se značně vymykala tomu, co byla skutečnost pro běžného člověka dané doby. Dokonce je pravděpodobné, že napomohla k formování představy pekla v křesťanském náboženství. Shakespeare se rovněž odlišoval od jiných dramatiků své doby. Ve chvíli, kdy vešel ve známost, tak se stal inspirací pro ostatní. Ti pak začali napodobovat styl jeho her. Z toho důvodu se domnívám, že zmíněná díla spíše zakládají nové pojetí skutečnosti. Dílo, které považuji v publikaci za reprezentativní pro danou dobu je zmíněný *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, neboť dílu jde o kritiku dané doby, tudíž zde ony prvky skutečnosti nutně musí být. *Don Quijote* je tedy dle mého příkladu skutečně reprezentativním dílem pro renesanční období. V renesanci se již objevoval koncept pokroku, ale než se stal skutečně všeobecným, tak nastoupilo minimálně jedno období další. Chceme-li zachytit to pojetí skutečnosti, které je společné většině dané doby, je třeba vycházet z reprezentativních pro toto pojetí většiny, nikoliv z děl progresivních. Progresivní díla je samozřejmě rovněž vhodné zahrnout do výčtu děl oné doby, ale jen jako díla zakládající konkurenční pojetí skutečnosti.

Anthony David Nuttall

V Nuttallově době je samotný pojem skutečnosti tzv. „Teorií“. Nuttall chce zachovat alespoň základní vztah literárního textu a skutečnosti. Z toho důvodu vymezuje pojem *mimesis* jakožto jakýkoliv záměrný vztah ke skutečnosti. Vždy zde bude minimálně záměrné užití konkrétního jazyka – Jazyk vždy reprezentuje určitou skutečnost a my

záměrně volíme určitý jazyk, kterým je literární dílo napsáno. Nuttalův koncept je vcelku jednoduchý a zároveň pragmatický, neboť umožňuje zachovat vztah literatury a skutečnosti a opět pracovat s pojmem pravdivosti, zároveň poskytuje způsob, jak porovnávat texty mezi sebou z hlediska pravdivosti.

Paul Ricoeur

Ricoeur obohatil pojem *mimesis* o procesuální rovinu. Podstatnou tezí je rozdělení *mimesis* do tří etap – prefigurace, konfigurace a refigurace. Často byl kladen největší důraz na konfiguraci, neboť v této fázi probíhá akt tvorby textu a pouze zde se podle nich napodobuje skutečnost. Ricoeur dosazuje *mimesis* i do prefigurace a refigurace. Některé koncepty zohledňovaly, že *mimesis* může být přítomna i u příjemce (čtenáře). Ovšem *mimesis* v prefiguraci není běžná. Osobně se domnívám, že *mimesis* je záležitost pouze *mimesis* I (prefigurace). V *mimesis* II (konfigurace) spíše dochází k „Platónovu efektu“ nápodoby napodobeného. V prefiguraci je třeba předporozumění skutečnosti. Jinými slovy si zde uvědomujeme naše pojetí skutečnosti, které si pak jsme schopni vybavit. Zde se tedy dostávají informace o skutečnosti do naší mysli. Poté v *mimesis* II dochází k tomu, že daným informacím dáváme charakter textu – strukturu, podobu psaných slov, narativ, čas apod. Zde se ale samotná skutečnost nenapodobuje, jen se ony informace o ní uspořádávají. Jde tedy o uspořádání již napodobného do nové podoby. Jde tedy o nápodoby napodobeného. Předporozumění skutečnosti je tedy prvotní napodobení skutečnosti, práce s předporozuměním je jen činnost odvozená z napodobeného. V *mimesis* III (refigurace) se poté pracuje s napodobeninou napodobené skutečnosti. Refigurace je tedy nápodoba napodobené napodobeniny skutečnosti. Ovšem refigurace se vyznačuje oproti konfiguraci i tím, že zde přidáváme do oné nápodoby napodobené napodobeniny skutečnosti ještě další nová pojetí skutečnosti, která jsou přítomná u čtenáře. Čtením textu tak dochází k promísení prefigurativních informací čtenáře o skutečnosti s mnohokrát napodobenými prefigurativními informacemi o skutečnosti autora. Čtení textu tak může přinést nové pochopení pojetí skutečnosti. Při čtení tedy nejde o přímo o nápodoby, ale částečně o proces napodobení a částečně o proces „revoluční“ – proces založení nového pojetí skutečnosti. Z toho důvodu je rozumné se domnívat, že původní autorova intence není plně obnovitelná a nelze jí přikládat takovou váhu, jako u konceptů předešlých, ale původní prefigurace v textu zůstává alespoň částečně zachována a nelze ji ani ignorovat, neboť je tím, co upravuje naše pojetí skutečnosti.

Koncept fikčních světů

Lubomír Doležel

Koncept fikčních světů zachovává podstatný význam skutečnosti pro literaturu, ale zároveň buduje rozdílný ontologický status fikčních entit. Podle konceptu fikčních světů Lubomíra Doležela je *mimesis* nedostatečným vysvětlením vztahu fikční jednotky a skutečnosti. Fikční svět zakládá na rozdílnosti od aktuálního, a to v původu a rozsahu. Fikční svět je artefakt s konečným počtem prvků. Rozsah aktuálního a možného světa je dle Doležela maximálně úplný stav věcí. O původu aktuálního světa se nezmiňuje a možný svět je interpretačním modelem aktuálního světa. *Mimesis* je nedostatečná především proto, že nedokáže vysvětlit, jak vznikly jednotliviny, u kterých nelze jednoznačně určit jejich předlohu (denotát). Kupříkladu Richard III. má svojí předlohu v historické postavě, ale kde má předlohu Hamlet? Tato nezjevnost vede k rozšíření *mimesis* o teorii fikčních světů. Svým způsobem by tedy fikční postava měla mít částečně odlišný ontologický charakter od skutečné. Ovšem předporozumění světu je důležitým prvkem pro poznání skutečnosti. Abych mohl poznat dané pojetí, tak musím nejdřív rozumět vnitřní strukturu pravidel a principů onoho pojetí. U fikčního světa by to vyžadovalo tedy předporozumění fikčnosti. Kde ale získat takové předporozumění? Ono předporozumění můžeme odvodit jedině z předporozumění skutečnosti. Z tohoto důvodu se tedy domnívám, že fikční svět není ontologicky odlišný od jakéhokoliv jiného pojetí skutečnosti, neboť fikční svět je jen nálepka, kterou pojmenováváme takové pojetí skutečnosti, které nám nepřípadá majoritní.

Vlastimil Zuska

Svůj názor na fikční svět jsem rozvedl u Doležela. U Zusky oceňuji myšlenku pozvolného vývoje *mimesis* do věčného návratu řádu a poté do konceptu fikčních světů. Tato myšlenka výstižně odráží intelektuální preference posledních několika desetiletí. Zuska čerpá především z Nietzscheho, Gadamera a Kanta.

Koncept Umberta Eca

Ani Eco nepopírá participační roli skutečnosti při tvorbě textu. Důležitost ale přisuzuje nejprve intencím textu a poté roli čtenáře. Text je podřízen systému instrukcí, který do něj vkládá autor. Jak již bylo naznačeno u Ricoeura, tak struktura textu vzniká v konfiguraci. Předpokladem pro konfiguraci je však předporozumění skutečnosti. Jestliže tedy autor vkládá do textu systém instrukcí, tak se domnívám, že je nezbytné, aby onen systém

instrukcí byl přímo odvozen od předporozumění skutečnosti. Intence textu je tedy nápodobou předporozumění, jenž je nápodobou skutečnosti. Nápodobě se pak nevyhne ani interpretace, neboť interpretace je kritické zhodnocení textu, které nastává při aktu čtení. Akt čtení je však dle mého názoru proces propojení předporozumění čtenáře a mnohonásobně napodobené předporozumění autora. Čtenář tedy aplikuje své pojetí skutečnosti na daný text a podle toho vyvodí společné rysy obou pojetí skutečnosti. Interpretace je tedy akt porovnání dvou pojetí skutečnosti. Samotná intence textu zde pak vystupuje jako pouhý prostředník, jako prostor, který umožňuje obě porovnání. Není třeba zde zavádět „nadvládu“ textu, neboť to by naše pojetí skutečnosti nijak neobohatilo. Text má svou skutečnost, která je ale závislá na pojetí skutečnosti autora a na schopnostech čtenáře dané pojetí skutečnosti odhalit a porovnat se svým.

Východisko pro *mimesis*

Mimesis jakožto nápodoba skutečnosti dle mého názoru je možná jen v případě, kdy je daný vztah skutečnosti a její nápodoby definován velmi elementárně. Pro tyto účely bych tedy doporučil vycházet z konceptů Platóna, Aristotela a Nuttalla. Všichni tři poskytují základ pro udržitelný koncept *mimesis*. Ovšem domnívám se, že je třeba drobných změn. *Mimesis* není koncept odsouzený k „záhubě“, jak se domnívají mnozí. Dle mého názoru je to jediný známý koncept umožňující proniknout ke skutečnosti. Vycházíme-li však z konceptu, který se snaží analyzovat skutečnost v nezměrně složitých intencích, poté se ona skutečnost v tomto konceptu ztrácí a nutně musíme dojít názoru, že vlastně žádná skutečnost skutečně neexistuje. Pokud nepracujeme se skutečností, pak ale pracujeme s něčím, co je ne-skutečné. Je sice zajímavé z filosofického hlediska bádát v „nicotné krajině“ neskutečna, ale pro jakékoliv jiné hledisko je to nežádoucí. Nyní se zaměřím na tolikrát zmíněný pojem skutečnosti.

Skutečnost

Tři přístupy ke skutečnosti

Na nejasnosti pojmu skutečnost jsme narazili především při analýze Nuttallova díla *A New Mimesis*. V předmluvě k Yaleskému vydání publikace se zmiňuje o Teorii. „V raných 80. letech dominovala „Teorie“ (s velkým T). Tendence tohoto hnutí, zcela nevyhnutelně, spočívala ve vyřešení otázky podstaty a oslabení pojmu faktické pravdy. Realismus v umění byl sám rekonstruován jako tkáň konvencí ... stalo se rigorózní umístit slovo „skutečnost“ vždy do uvozovek, aby signalizovalo vědomí, že tato takzvaná skutečnost je kulturní fikcí.“¹³¹ Nejprve je důležité zmínit, co této „Teorii“ předcházelo. Ve dvacátém století se v Evropě rozvíjelo několik literárních, historiografických a sémiotických směrů. Mezi ně lze zařadit například Pražský lingvistický kroužek, anglo-americkou novou kritiku, francouzskou školu Annales, ruský formalismus a mnohé další. Svého plného světového významu tyto směry obvykle dosahují v šedesátých a sedmdesátých letech, počátky jejich vlivu nicméně můžeme datovat již do počátku padesátých let. Paralelně s tím můžeme sledovat rostoucí vliv filosofie jazyka a novopozitivismu, jmenovitě autorů Gottloba Fregeho, Bertranda Russella, Ludwiga Wittgensteina a Rudolfa Carnapa. Další paralelou je hermeneutická a fenomenologická tradice: Schleiermachera, Diltheyho, Gadamera, Husserla či Heideggera. Tyto všechny směry a teorie předznamenaly nový razantní vývoj. Zde získávají pozornost i mnohé další literární, lingvistické a sémiotické směry. Můžeme jmenovat například strukturalismus, sémiotiku, naratologii či poetiku. Tento rozvoj se ustálil právě v 80. letech.¹³²

Aby Nuttallův citát nyní dával smysl, je potřeba vysvětlit, co je „Teorie“. Charles Martindale ve své eseji *Shakespeare Philosophus* zmiňuje, jak Nuttall na tento pojem přišel. „V předmluvě k jeho vynikající sbírce *Stoic in Love* nám říká, že „nejelegantnější“ Yaleský dekonstrukcionalista (Geoffrey Hartman) mu vyčítal, že vždy dává přednost teorii před filozofií. Nuttall dodává: „Jsem si téměř jistý, že jsem zaslechl velké „T“ ve slově

¹³¹ NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4, předmluva k Yaleskému vydání. (Originál: „In the early 1980s, 'Theory' (with a capital T) reigned supreme. The tendency of this movement, quite inescapably, was to resolve substance into relation, and to weaken the notion of factual truth. Realism in art was itself reconstrued as a tissue of conventions...it became de rigueur to place the word 'reality'—always—in inverted commas, to signal awareness that this so-called reality was a cultural fiction.“)

¹³² COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-324-1, strana 9 až 12.

„teorie“¹³³ „Teorie“ tak zahrnuje veškerou výše zmíněnou literární teorii. Martindale navíc zmiňuje i Rortyho, Milтона, G. E. Moora, Nietzscheho, Blooma a několik dalších. Stojíme tak před velkým počtem různorodých teorií, které více či méně povedou k posuzování skutečnosti jakožto kulturní fikce.

Všechny tyto směry jsou velmi rozdílné a nelze zde alespoň prozatím uvažovat o jednotné teorii literatury. Všechny tyto směry by se daly nyní sjednotit alespoň v myšlence, že se vyhraňují vůči prioritě záměru, s kterým autor vytvářel text. Otázky typu: „Co nám tím chtěl autor říci?“ jsou pro dané směry bezpředmětné. Těmto směrům jde obvykle o objektivní popis předmětu zkoumání. Závěry je poté třeba očistit kvůli požadavku objektivnosti od „přílišné intence“ jejich tvůrců, tj. příjemců textů (čtenářů). Tyto směry se tedy kriticky vyhraňují vůči směrům předcházejícím (řekněme směrů do 19. století). To, co se však nemění, je jejich terminologie. „*A zde narážíme na jeden z důvodů, ne-li na hlavní důvod, proč máme u každého dějinného přehledu literární kritiky nevyhnutelně dojem, že se dokola omílá stále to samé, že to není nic nového pod sluncem. V kritice se tráví čas tím, že se pokoušíme očistit termíny jako například literatura, autor, intence, smysl, interpretace, zobrazení, obsah, pozadí, hodnota, originalita, dějiny, vliv, historické období, styl atd. od toho, jak jim běžně rozumíme.*“¹³⁴ To se stejným způsobem týká rovněž i termínů logiky. Literární kritici tak postupují při zhodnocování literární teorie podobně jako logici. „Teorie“ tedy pracuje s „očistěnými“ pojmy. Naproti tomu koncept *mimesis* je obvykle ztotožněn se skutečností v tom smyslu, jak jí běžně rozumíme¹³⁵. Z toho lze usuzovat, že pojetí skutečnosti se u *mimesis* a „Teorie“ bude značně lišit.

„Teorie“ ale v posledních letech naráží na to, že kritérium objektivnosti není požadavek, který by dnes mohl být splněný. Pojem skutečnosti se tak v některých koncepcích začal přesouvat z objektivní oblasti do oblasti subjektivní. Často je zde skutečnost spojována s pojmy subjektivní a relativní. Paul Watzlawick zasazuje pojem skutečnosti do intencí

¹³³ POOLE, William a Richard SCHOLLAR. *Thinking with Shakespeare*. New York: Modern Humanities Research Association, 2007. ISBN 978-1-904350-84-2, kapitola 3. (Originál: „*Nuttall himself defends disciplinary boundaries, while always willing to cross them. In the preface to his superb collection The Stoic in Love, he tells us that the "most elegant" of the Yale Deconstructionists (I take this to be have been Geoffrey Hartman) reproached him with the words: "You always prefer philosophy to Theory." (Nuttall adds "I cannot be sure that those were the exact words (though I am fairly sure that I "heard" the capital "T" of "Theory").*“)

¹³⁴ COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-324-1, strana 15/16.

¹³⁵ Zřejmou výjimkou je samozřejmě Platón, který ztotožňuje skutečnost se světem idejí a nápodobu se „světem stínů“ (s kopií ideje).

komunikace. „*To, co nazýváme skutečností, je ve své podstatě výsledkem komunikace. Někomu se může zdát podobná teze postavená na hlavu, neboť skutečnost je přece evidentně to, co skutečně je, a komunikace je jen způsob, jak ji popisovat a sdělovat. Mělo by se ukázat, že tomu tak není; že vratká konstrukce našeho každodenního chápání skutečnosti je svým způsobem bludná a že tuto konstrukci ustavičně podpíráme a vyspravujeme - dokonce i s nebezpečím, že musíme překroutit fakta tak, aby neodporovala našemu chápání skutečnosti, místo toho, abychom naopak přizpůsobili svůj pohled na svět tomu, co je nesporné.*“¹³⁶ Skutečnost je tedy konstruktem komunikace. To, co na první pohled připomíná popis skutečnosti je ve skutečnosti proces jejího vytváření. Skutečnost lze „popsat“ vícero možnými způsoby. Z toho lze vyvozovat, že odlišný popis založí odlišnou skutečnost. Proto Watzlawick pokračuje slovy: „*existuje totiž spíše bezpočet pojetí skutečnosti, které mohou být velmi rozporné a jež jsou všechny výsledkem komunikace, nikoliv odrazem jakési věčné, objektivní pravdy.*“¹³⁷ Rovněž se domnívá, že chápat skutečnost jako jedinou a zároveň objektivní je tím nejnebezpečnějším pojetím jaké může vůbec existovat. Skutečnost jako výsledek komunikace je koncept, kterému umožnilo vzniknout dění konce dvacátého století.¹³⁸

Watzlawick se tedy ptá, zda můžeme považovat skutečnost vůbec za skutečnou? Postupuje tak, že na rozporných a protikladných příkladech ukazuje, že žádná objektivní skutečnost není, neboť dané příklady obsahují spor. Takovým příkladem může být nedorozumění mezi lidmi, jiným příkladem je dezinformovaný člověk v porovnání s plně informovaným. Pro člověka je mimo jiné důležité i přijetí podstatných informací. To však závisí na mezilidské komunikaci. Člověk přirozeně vyžaduje co možná nejvyšší míru porozumění. Jakékoliv nedorozumění je tedy nežádoucí. „*Připisování určitého významu určitému znaku povede ke konfúzi tehdy, jestliže tento připisovaný význam není uznán všemi uživateli daného znaku.*“¹³⁹ Konfúze v podobě nedorozumění nám pak ale může ukázat to, že řeč nepředává informace. Mezi lidmi tedy panuje klam, že jim mezilidská komunikace přinese jejich „vytoužené“ informace. Řeč je totiž výrazem určitého pojetí skutečnosti. Díky řeči tedy dochází k tomu, že různá pojetí skutečnosti se předávají

¹³⁶ WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6, strana 7 – předmluva.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6, strana 7 až 16.

¹³⁹ WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6, strana 16.

navzájem a zároveň se proměňují. To, jak mezi sebou komunikujeme, vytváří dojem, že zde existuje jen jeden určitý řád – jedna skutečnost. Je to především z důvodu existence situací, kdy se nedorozumíme s druhým. V takové situaci se snažíme onen řád najít a pochopit sdělení druhého. Tento efekt je silnější ve chvíli, kdy čelíme celé skupině. Jednotlivec snadněji přijme pojetí skutečnosti většiny, nežli aby zůstal u odlišného pojetí. Toužíme-li po informacích, jsme pak schopni se vzdát vlastního pojetí skutečnosti ve prospěch komplexnějšího. Nezapomínejme, že u Watzlawicka je skutečnost pouhým konstruktem. My tedy nepřijímáme informace, nýbrž konstrukty vytvořené komunikační praxí lidí. Stav konfúze pak umožní přecházet mezi jednotlivými konstrukty – zmatek a nedorozumění nás k tomu jednoduše donutí. Nikdo nechce být zmatený a žít v nejistotě. Všechny tyto lidské aspekty chování pak vytváří iluzi objektivní skutečnosti. Jak ale pojetí skutečnosti vzniká? Mělo by se jednat o situaci, se kterou se daný člověk doposud neseťkal a ani žádné z jím doposud poznáných pojetí skutečností takovou situaci dostatečně neobjasňují. „*Jestliže nyní nastane situace, která nemá žádný vnitřní řád, ale dotyčný o této okolnosti neví, povede jeho hledání smysluplných vztahů k takovým pojetím skutečnosti a k takovým formám chování, které jsou velice zajímavé z hlediska filosofického i psychiatrického.*“¹⁴⁰ Jednoduše řečeno, člověk si danou situaci vysvětlí pro svým subjektivním způsobem. Nové vysvětlení pak zakládá novou skutečnost, či rozšiřuje již existující. Tyto skutečnosti se mohou šířit dále. Pojetí objektivní skutečnosti, kterého se snažilo a stále snaží dosáhnout mnoho vědeckých a filosofických konceptů je vlastně produktem naší komunikace, která upřednostňuje pouze takové pojetí, které jí připadá zajímavé. Objektivní skutečnost je jednoduše zajímavější než mnohá odlišná subjektivní pojetí skutečnosti. Objektivní skutečnost je to, o co usilujeme, ale subjektivní skutečnost je limitou toho, čeho můžeme dosáhnout.¹⁴¹

Tím se tedy dostáváme k dvou odlišným pojetím skutečnosti. *Mimesis* vychází vždy z objektivního pojetí skutečnosti. U většiny autorů je skutečnost chápána v běžných intencích. U Platóna je skutečnost objektivním světem idejí. Názory „Teorie“ se značně liší. Část předpokládá existenci objektivní skutečnosti, která se ovšem dá poznat jedine po „očistění“ od běžných intencí. Jiná část se přiklání k subjektivní skutečnosti

¹⁴⁰ WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6, strana 56.

¹⁴¹ WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6, strana 16 až 19, 54 až 56, 96 až 98.

v intencích relevantnosti. Toto jsou tedy dle mého názoru tři nejčastější přístupy ke skutečnosti.

Co je skutečnost?

Pojem skutečnosti je jeden z nejčastěji užívaných pojmů v této práci. Prozatím jsme však nezískali žádné vysvětlení, čím skutečnost je. Na otázku „co je skutečnost“ neodpovídají ani zmíněná tři podání skutečnosti. Objektivní „očistěné“ pojetí obvykle vysvětluje skutečnost tak, že je tím, co objektivně popisujeme. Skutečnost by tedy byla souborem všech možných vědeckých a odborných popisů skutečnosti. „Očistěný“ přístup tedy předpokládá, že skutečnost je velmi komplexní pojem, který lze poznat pouze kompilací nespočtu dat. Ovšem tyto popisy si mnohdy protirečí a někdy jsou zároveň rozporné. Navíc vysvětlení, že skutečnost je velký soubor poznaných dat, kterého nedosáhneme my ani mnoho generací po nás, je značně depresivní a zároveň o skutečnosti nic neříkající. I kdybychom takového balíčku dosáhli, tak by stejně nikdo (z lidských bytostí) nebyl schopen celý balíček pojmout natož pochopit. Lidé ale intuitivně chápou, co je skutečnost a dokonce s tímto intuitivním poznáním dokážou nakládat při rozhodování. Kdyby však měli přístup jen k naprosto nepatrnému zlomku dat této skutečnosti, jak tvrdí „očistěná Teorie“, tak by dle mého názoru nemohli dělat absolutně žádná adekvátní rozhodnutí a rozhodně by nebyli schopní záměrně se skutečností pracovat. Subjektivní pojetí skutečnosti tvrdí, že objektivní skutečnost neexistuje, existují jen různá pojetí skutečnosti, která jsou výsledkem naší komunikace a konvencí. Skutečnost je tedy opět jen výsledek určitého procesu, a když pomineme fakt, že subjektivní pojetí skutečnosti neuznává žádnou objektivní skutečnost, tak o samé skutečnosti nic neříká. Skutečnost jako výsledek procesu opět není uchopitelná. Řekněme, že máme příklad $5+7=12$. 12 je výsledek součtu 5 a 7, ale 5 a 7 o 12 nic neříkají. Stejně tak tato teorie říká, jak získáme ono pojetí skutečnosti, ale nevysvětluje, čím skutečnost je. Posledním zmíněným pojetím skutečnosti je běžné pojetí skutečnosti. To, jak běžně rozumíme skutečnosti, o skutečnosti rovněž nic nevypovídá. Pokud ale ani jedno ze tří základních pojetí skutečnosti o ní samé nic podstatného neříká, je obtížné se jakékoliv definici přiblížit. Když nebudeme rozumět tomuto pojmu, tak se budeme snažit o odstranění pojmu z vědecké terminologie, což může vést k otřesení konceptu *mimesis*.

Jelikož žádné z vymezených pojetí skutečnosti nepodává uspokojující definici toho, co je skutečnost, tak se pokusím navrhnout vlastní postup při tvorbě definice. Můj záměr je pouze inspirovat k tomu, aby při posuzování platnosti takového konceptu, jakým je právě *mimesis*, nedocházelo k jeho odmítání bez explicitně definovaných termínů. Pro *mimesis* je ústřední nápodoba skutečnosti a je tedy podle mého názoru vhodné nejprve ujasnit,

z jakého pojetí skutečnosti budu vycházet a teprve z takto definované pozice posoudit nedostatky mimetického konceptu.

Dle mého názoru je skutečnost elementární substance. Logičtí pozitivisté se snažili najít elementární pravdy o světě. Skutečnost je právě takovouto elementární pravdou, nikoliv však pouze ve smyslu logickém, ale ve smyslu obecném. Skutečnost je totiž substancí bytí. Cokoliv, o čem můžeme tvrdit, že je bytí, je zároveň skutečné. Jsoucí je pak realizací této substance bytí, tj skutečnosti do podoby aktuální. Nejsoucí neznámá nebytí. Skutečnost lze vyjevit i do podoby nejsoucího, fiktivního (nemožného). Nemožné totiž rovněž obsahuje substancí možného, proto lze i nemožné považovat za výjev skutečného. Stejně tak i nebytí, jakožto nejelementárnější forma nemožného obsahuje výjev skutečnosti bytí.

Chápeme-li tedy skutečnost jako elementární substancí, je zřejmé, že ji lze nahlížet a poznávat. Náhledy na skutečnost se ale budou značně lišit od toho, kdo na ní nahlíží. Na substancí lze totiž nahlížet hned z nekonečného počtu úhlů pohledu, ovšem základem těchto pohledů je vždy ta jedna jediná substance bytí. Úhel pohledu pak indikuje naše předporozumění této skutečnosti. Více pozorování z více různých úhlů pohledu poté vytváří pojetí skutečnosti. Pojetí skutečnosti se tedy liší od různých pozorovatelů, je tedy subjektivní. Ovšem skutečnost jako taková je objektivní, protože je substancí každého bytí (i nebytí). Díky komunikaci a četbě tak má člověk možnost různá pojetí skutečnosti navzájem porovnávat a na těchto porovnání sledovat obecný charakter skutečnosti – nikoliv však substancíální. Z obecného k substancíálnímu totiž nevede cesta skrze pozorování a popis, ale jen skrze intuitivní abstrakci. Komunikace, četba, popis a pozorování nás tedy ke skutečnosti přiblíží, ale nevyjví nám skutečnost ve své substancíální podobě. K tomu se můžeme tedy dostat jen abstrakcí intersubjektivních přídavků, poté subjektivních přídavků a teprve poté máme možnost poznat objektivní skutečnost. Pro toto poznání však nemusíme chodit do světa idejí, ale můžeme k němu přijít skrze jsoucí i skrze fiktivní, stačí jen tato různá pojetí skutečnosti abstrahovat od onoho pojetí. Samozřejmě není zde žádná jistota, že opravdu objektivní skutečnost existuje, postup abstrahování by nám měl toto stanovisko (objektivní existence skutečnosti) pomoci objasnit nebo naopak vyvrátit.

Jak ale abstrahovat? Fiktivní a aktuální má společnou jednotu ve skutečnosti, dokonce má jednotu i v předporozumění skutečnosti – předporozumění je něco přirozeného. Zde

vycházím z Aristotela. Ten říká, že *mimesis* je lidem vrozená. Schopnost předporozumění je rovněž vrozená. Fikční a aktuální jsou jen různá pojetí skutečnosti, fikční se více blíží nejsoucím a aktuální jsoucím. Fikční literatura je tedy velmi důležitý nástroj pro přiblížení se skutečnosti, neboť nám pomáhá konfrontovat jsoucí s nejsoucím a hledat to, co mají společné – skutečnost. Zůstáváme-li jen na úrovni jsoucna, tak mají rozdílný ontologický status, ale při poznávání skutečnosti oba póly jsoucího a nejsoucího se spojují v jedno. Pro abstrahování je tedy důležitý prvek konfrontace. Konfrontace nám totiž umožní nahlížet dvě zdánlivě rozporné věci tak, abychom hledali to, co je jednotí – jejich společnou skutečnost (substanci). Jen několik málo pojetí skutečnosti je preferovaných před těmi ostatními. Tato majoritní pojetí si poté kladou právo považovat se za pravdivá, ale nikoliv proto, že by se svojí podobou blížili skutečnosti, ale proto, že jsou populární. Pojetí skutečnosti, která se jí přibližují, jsou totiž výhradně ta, která jsou sama velmi elementární. Poznání skutečnosti jakožto elementární substance vyžaduje elementární úhel pohledu. Skutečnost poznáme, když se na ní budeme dívat zpřímá, nikoliv když budeme znát všechny možné úhly pohledu. Kompilací všech úhlů pohledu dosáhneme jen popisu dané doby. Abstrahováním od všech těchto nadbytečných úhlů pohledu k elementárnímu přímému pohledu z pozice jednotícího se jsoucna a nejsoucna můžeme poznat, čím skutečnost opravdu je.

Tím nechci nabádat k tomu, aby se přestala psát literatura a přestal se dále zkoumat vesmír v rámci určitého majoritního pohledu na svět. Jen chci naznačit, že skutečnosti se nelze žádným způsobem vyhnout a to nikdy. Je třeba tedy zvážit, jestli tento všudypřítomný aspekt bytí chceme poznat, nebo jej dále budeme ignorovat. Chceme-li poznat tu pravou skutečnost, tak musíme nejen bádát v rámci majoritního směru, ale získané poznatky konfrontovat s protichůdnými pojetími skutečného, abychom se mohli přiučit o jednotící skutečnosti.

Drobný komentář k mému pojetí skutečnosti

Toto pojetí je do značné míry konstruktem. Ovšem můžeme zde nalézt určité paralely s jinými autory. Mimo odkazů v práci je třeba zmínit i některé další publikace. V této souvislosti bych rád zmínil dílo Martina Heideggera *Bytí a čas*, které je inspirativním pojetím toho, čím bytí jest. Dále bych rád zmínil Gottfrieda Wilhelma Leibnize a jeho dílo *Monadologie a jiné práce*, jenž mi umožnilo zasadit skutečnost do významu monády, ovšem s tím rozdíl, že skutečnost je jen jedna a monád nekonečně mnoho. Dále bylo inspirativní i Leibnizovo pojetí rozsáhlého postupu poznání idejí, které se zobrazilo

především v pojmu abstrahování. V neposlední řadě bych rád uvedl ještě Arnolda North Whiteheada a jeho koncept organicistní metafyziky, který přispěl k formulování toho, co je pojetí skutečnosti a k ustálení pojmu předporozumění.

Z takto definovaného pojetí skutečnosti pak lze zaujmout určité explicitní stanovisko vůči konceptu *mimesis*. Tento příklad měl ukázat i to, že většina literárních teorií, které přímo souvisí s pojmem skutečnosti, jej explicitně nedefinují, ani nevyužívají jiné definice.

Závěr

Práce měla dva cíle. Hlavním cílem bylo posouzení, za jakých podmínek by bylo možné uchovat mimetický koncept v literárním díle. Druhým cílem bylo rozpoznat obecný charakter a způsob napodobování u konceptů *mimesis*. K dosažení druhého cíle sloužilo shrnutí obecných rysů v části nazvané *Vymezení pojmu mimesis*. Druhý cíl, k němuž celá práce směřovala, byl nastíněn v části *Kritické zhodnocení konceptů* a doplněn částí *Skutečnost*, konkrétněji pak v podčásti *Co je skutečnost?*. Obou cílů bylo dle mého názoru dosaženo.

Z analýzy mimetických konceptů vyplývá, že *mimesis* jakožto napodobující vztah ke skutečnosti je možný, ale jen v případě, kdy tento vztah nebude příliš komplikován a bude se přímo vztahovat k samotné skutečnosti nikoliv jen k určitému jejímu pojetí. Z tohoto důvodu byl kriticky odmítnut koncept Ericha Auerbacha, neboť zohledňoval především díla zakládající pojetí skutečnosti a zároveň pro vystižení všech pojetí jedné celé doby počítal jen s jedním dílem či autorem. Z Ricoeurova pojetí procesuální *mimesis* se pak zachovala pouze prefigurativní část a ostatní fáze byli označeny Platónskou terminologií za nápodobu již napodobeného. Východiskem pro uchování konceptu se tak stali podobnosti napříč koncepty Platóna, Aristotela a A. D. Nuttalla.

Mimetický koncept je tedy udržitelný, vymezí-li se výhradně jako nápodoba skutečnosti již v samotné prefiguraci. Následné opakování mimetického procesu v podobě nápodoby autorových intencí, emocí, zkušeností, nápodoba přírody, objektů, zvyků, společnosti, reprezentace doby apod. se stávají druhou či další instancí nápodoby a zde se přístup k napodobujícímu charakteru pomalu vytrácí, neboť dochází k postupné kombinaci a rekombinaci různých pojetí skutečnosti. Z tohoto důvodu tedy nebyla přijata ani kritická pozice vůči *mimesis*, neboť jejím cílem je „komplikovat“ pojetí skutečnosti, respektive ukázat, že skutečnost nestačí k vysvětlení ontologického statusu fikčních entit, či je nadbytečným prvkem pro práci s textem.

Poté byli veškeré majoritní pojetí skutečnosti odmítnuty, neboť o skutečnosti samé nic nevypovídají a zabývají se pouze daty a informacemi či komunikačními prostředky plynoucími z různých úhlů pohledu na skutečnost.

Nakonec byl postulován nový návrh přístupu ke skutečnosti, který má za cíl ukázat, že mnohé koncepty nepodávají explicitní definici skutečnosti a navrhnout, jakou podobu by mohla taková definice mít. Pro formulaci onoho návrhu bylo využito Platónovy koncepce

idejí, Ricoeurovy prefigurace, Aristotelova a Nuttallova pojetí *mimesis*, Heideggerova pojetí bytí, Leibnizova pojetí monád a poznání idejí a rovněž i Whiteheadova organicistní metafyzika.

Závěrem bych rád ještě zdůraznil jednu myšlenku zmíněnou v úvodu, které jsem doposud nevěnoval pozornost. Antické pojetí světa je velmi nadčasové a myslím si, že by nebylo zcela rozumné jej považovat za překonané. Je samozřejmě v pořádku bádát v neprozkoumaných krajinách, ovšem chci zdůraznit, že není třeba s touto snahou zároveň odmítat veškeré předešlé koncepty, které jsou prověřené léty. Dlouhodobá platnost těchto konceptů dle mého názoru naznačuje, že musí mít mnohé společné se skutečností či chcete-li, musí být podobné pravdě. Zkusme naše nové bádání vždy porovnat s tím předešlým a hledat zde nějakou jednotu, neboť to je podle mého názoru jediná cesta, která nás může dovést k pravé skutečnosti. Když budeme psát literaturu, nezapomínejme, že tím napodobujeme skutečnost, ale zároveň je vhodné i vytvářet tak silnou fikci, že v porovnání s aktuálním světem nám bude moci odhalit onu zmíněnou jednotu. Skutečnosti nelze utéct, jej ji můžeme schovat pod rouškou mnohých tvrzení, která si vyžadují právo pravdy. Skutečnosti se ale nikdy nelze zbavit úplně.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje:

- ARISTOTELES. *Poetika*. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993. ISBN 80-85829-01-0.
- ARISTOTELES. *Rétorika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0738-3.
- BURWICK, Frederick. *Mimesis and Its Romantic Reflections*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2013. ISBN 978-0271033273.
- COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-324-1.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.
- DOLEŽEL, Lubomír a Petr KAISER. *Mimesis a Možné Světy – článek v knize Česká Literatura*. Institute of Czech Literature, 1997.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.
- ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, c2000. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 80-861-8136-7.
- ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-719-8248-2.
- KASTNEROVÁ, Martina. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*. Filosofie dnes, 2011. ISSN 1804-0969.
- NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*. London: Methuen & Co., 1983. ISBN 0-416-31780-4.
- PLATÓN. *Dialogy o kráse*. Odeon, 1979.
- PLATÓN. *Ústava*. 1. vyd. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-205-0347-1.

RANTA, Michael. *Mimesis as the Representation of Types - The Historical and Psychological Basis of an Aesthetic Idea*. Stockholm University, 2000. ISBN 91-7265-049-4.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: Oikoymenh, 2000. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-729-8017-3.

WATZLAWICK, Paul. *Jak skutečná je skutečnost?: mylné představy, klamání, porozumění*. Hradec Králové: Konfrontace, 1998. ISBN 80-860-8800-6.

ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis - fikce - distance k estetice XX. století*. Praha: Triton, c2002. Filosofická setkávání. ISBN 80-725-4285-0.

Elektronické zdroje:

BARTON, Anne. *Transparent Criticism*. Dostupné z: <http://www.lrb.co.uk/v06/n11/anne-barton/transparent-criticism>

HAMILTON, James R. *Philosophy of Theater*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 22 ledna 2019. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/theater>

KAIPR, Jiří. *Mihai Spariosu: Mimesis v současné tradici: Interdisciplinární přístup*. In: AntropoWebzin, 2014. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/media//webzin/webzin_02_2005/12_kaipir.pdf

PAPPAS, Nickolas. *Plato's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 27. ledna 2008. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics>

PARRY, Richard. *Episteme and Techne*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 11. března 2003. Dostupné z <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne>

PARTENIE, Catalin. *Plato's Myths*. Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. 23. srpna 2009. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/plato-myths/#PlaMyt>

PETRŽELKA, Josef. *Umění a polis: Umění jako zlo pro polis*. Platón bez idejí [online]. Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps12/platon/web/tema4_B_a.html

SLÁDEK, Ondřej. *Tři typy mimesis*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity: Řada literárněvědná bohemistická [online]. Brno: Brněnská univerzita, 2007. ISSN 1213-2144. ISBN: 978-80-210-4686-3, Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/104851>

Resumé

This thesis is aimed at different concepts of *mimesis* and the representation of reality. The main purpose of the thesis is to demonstrate on the basis of analysis the conditions under which it is possible to keep the concept of *mimesis* as functional.

Thesis is focused on a careful analysis of individual concepts of mimesis and concepts critical of mimesis. Attention is paid to the ancient concepts of Plato and Aristotle, as well as contemporary concepts, especially Auerbach's, Nuttall's and Ricoeur's. The concept of fictional worlds is chosen from the critical concepts as well as Eco's concept of intention of the text.

The analysis states that the form and manner of representation differ across various authors. The result of this contribution is to show that a concept *mimesis* is not just an obsolete construct but it could be functional when certain conditions are met and at an explicitly defined position.