

**Západočeská univerzita v Plzni**  
**Fakulta filozofická**

**Diplomová práce**

**Intence autora a čtenáře v současných teoriích  
interpretace**  
**Bc. Tereza Matějková**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta filozofická**

Katedra filozofie

Studijní program: Humanitní studia

Studijní obor: Teorie a filozofie komunikace

**Diplomová práce**

**Intence autora a čtenáře v současných teoriích  
interpretace**

**Bc. Tereza Matějková**

Vedoucí práce:

PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2022

.....

Mnohokrát děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Martině Kastnerové, Ph.D. za její trpělivé odpovídání na e-maily, za komentáře, rady a podporu.

# Obsah

Úvod.....	1
1 Literární komunikace .....	3
1.1 Intence autora.....	4
1.2 Intence čtenáře .....	6
2 Koncepce mimésis .....	9
2.1 Antické kořeny.....	9
2.2 Erich Auerbach .....	12
2.2.1 Autor a čtenář.....	14
2.3 Anthony D. Nuttall.....	16
2.3.1 Autor a čtenář.....	19
2.4 Společné znaky .....	20
3 Kritika mimésis .....	22
3.1 Pojetí Rolanda Barthese .....	22
3.2 Doleželova kritika .....	25
4 Teorie fikčních světů.....	28
4.1 Lubomír Doležel .....	28
4.1.1 Autor a čtenář.....	30
4.2 Ruth Ronen .....	32
4.3 Umberto Eco .....	34
4.4 Společné znaky .....	36
5 Paralely mezi teorií mimésis a teorií fikčních světů .....	38
6 Analýza literárního díla v kontextu vybraných koncepcí.....	41
6.1 Autorova intence .....	43
6.2 Obraz skutečnosti.....	45
6.3 Fikční svět.....	53
6.4 Čtenářská intence .....	56
Závěr .....	61
Seznam použité literatury .....	63
Resumé.....	68

# Úvod

Tato práce se zaměřuje na intenci autora a intenci čtenáře v současných teoriích interpretace, konkrétně v mimetických teoriích interpretace a teorii fikčních světů. Záměrem práce je v tomto kontextu prozkoumat, co je v těchto konkrétních teoriích pro určení významu díla důležitější, tj. vzájemný vztah mezi intencí autora a čtenáře, resp. jejich případnou hierarchii. Výsledné poznatky pak budou využity při analýze konkrétního díla, jímž je drama *R.U.R.* od Karla Čapka. Toto dílo bylo vybráno zejména proto, že s jistotou známe autorovu intenci.

V první kapitole bude nejprve vymezeno, co je literární komunikace a jaké jsou její základní složky. Dále bude nabídnut krátký průřez relevantními teoriemi, které řeší otázku nároku autora a čtenáře na určování významu literárního díla. Zmíněné teorie však nejsou hlavním předmětem práce a slouží spíše jako znázornění škály přístupů k intencím autora a čtenáře. Z toho důvodu je v této části čerpáno z primárních zdrojů jen ve vhodných, popř. nezbytných případech, těžiště spočívá spíše ve zdrojích sekundárních, které nabízejí jejich přehled a srovnání.

Druhá kapitola bude zaměřená na koncepci *mimésis*, její obecné vymezení a následně jednotlivé představitele. Nejprve bude popsána teorie Platónova a Aristotelova, a to jen ve stručnosti, se zřetelem k tématu práce, jímž jsou současné teorie interpretace. Současné pojetí *mimésis* totiž vychází právě z těchto teorií antických. Následně budu analyzovat knihu Ericha Auerbacha *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, kterou oživil mimetickou teorií po 2. světové válce. Budu se soustředit na to, jakým způsobem dle něj dílo zobrazuje skutečnost, a následně na to, jak je v této teorii vnímána intence autora a intence čtenáře. Konkrétně, zda je jedna nadřazena druhé nebo zda jedna druhou vylučuje při určování významu literárního díla. Stejně budu postupovat v další části kapitoly s knihou Anthonyho D. Nuttalla *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*. Následně se pokusím nalézt společné znaky těchto dvou přístupů.

Ve třetí kapitole se budu zabývat kritikou konceptu *mimésis*, konkrétně dvěma kritickými přístupy. Prvním z nich bude pojetí Rolanda Barthesa, který nevnímá autorův výklad významu díla jako zásadní pro určení celkového významu díla, a tím se liší od teorie *mimésis* i od teorie fikčních světů. Vyložím, proč je dle něj potřeba autora nahradit čtenářem.

Následně se přesunu k Doleželově kritice konceptu *mimésis*. Budu vycházet z jeho knihy *Heterocosmica* a ukáži, jak při své kritice postupuje a zda je jeho kritika oprávněná.

Čtvrtou kapitolou budu pokračovat v popisu teorie Lubomíra Doležela. Vysvětlím rozdíl mezi možnými světy a fikčními světy a také popíši specifika fikčních světů. Poté se zaměřím na to, jak jsou v této teorii vnímány intence autora a čtenáře, a načrtnu, zda se nějakým způsobem liší od pojetí *mimésis*. Pro získání širšího teoretického základu se budu zabývat teoriemi fikčnosti ještě u Ruth Ronen a u Umberta Eca. Představím, jak definují světy fikce a jak se dívají na jejich omezení. Zároveň zohledním i jejich přístup ke čtenářské a autorské intenci. V závěru této kapitoly se pokusím nalézt společné znaky v přístupu k autorově a čtenářské intenci u všech tří představitelů teorie fikčních světů. Pátá kapitola pak poslouží jako krátké celkové shrnutí a porovnání všech analyzovaných teorií v jejich přístupu k autorovi a čtenáři.

Poslední kapitola bude věnována analýze konkrétního literárního díla. Budou zde v krátkosti uvedeny obecné tendence Čapkovy tvorby v oblasti žánru utopie a science fiction a následně se má pozornost přesune k samotné hře *R.U.R.* Za zásadní považuji uvést skutečnou autorovu intenci v tomto díle. Toto drama je jedno z mála literárních děl, u nichž autorskou intenci známe a dokonce můžeme dohledat její explicitní vyjádření Karlem Čapkem v dobovém tisku. V další části této kapitoly budu usilovat o výklad díla z hlediska teorie *mimésis*. Zaměřím se na několik prvků díla, které odráží Čapkovu soudobou skutečnost a odráží se v nich autorův záměr. Těmito prvky jsou především postavy a topoi. Ukáži též, že v tomto díle lze nalézt mísení stylů, jaké popisuje Auerbach. Poté se pokusím vyložit dílo z pohledu teorie fikčních světů. Zaměřím se na časoprostor světa a interakce postav. Na závěr této kapitoly uvedu několik významů díla, které mu byly přisouzeny různými čtenáři a které přitom nemusely být zamýšleny autorem.

V této práci bych chtěla zjistit, zda si teorie *mimésis* a teorie fikčních světů v přístupu k intenci autora a intenci čtenáře protirečí, nebo zda je jejich přístup podobný. Prostřednictvím analýzy vybraného díla pak chci zjistit, zda je pro určení jeho významu zásadnější autorská či čtenářská intence.

# 1 Literární komunikace

Autor a čtenář jsou nepostradatelnými složkami literární komunikace. Literární komunikace je nejčastěji definována jako přenos estetické literární informace mezi těmito dvěma složkami prostřednictvím literárního díla. Třetí základní složkou této komunikace je tedy sdělení. Literární komunikace je komplexní proces, který zahrnuje jak vznik literárního díla, tak jeho přenos i závěrečné působení na příjemce. Působení se děje na základě rozpoznání estetických hodnot díla.<sup>1</sup> Může se stát, že čtenář své dojmy z literárního díla verbalizuje a publikuje, pak tato zpětná vazba působí nejen na okolní publikum, ale také zpětně na autora. Nejčastěji je však tento proces jednosměrný, tedy od autora ke čtenáři. Zdá se, že má autor poněkud navrch nad svým publikem, protože se pomocí literárního díla snaží sdělit něco, co publikum ještě nezažilo. Ve 20. století některé literární teorie aktivizovaly roli čtenáře a v dialogu mezi autorem a příjemcem nahradily autora textem.<sup>2</sup>

Literární komunikace mezi autorem a čtenářem je založena na specifickém druhu důvěry. Autor důvěřuje čtenáři, že bude chtít dílu porozumět, a čtenář věří autorovi a očekává od něj poskytnutí hodnotného a srozumitelného sdělení. Jde tedy o společnou ochotu a vůli k porozumění a dorozumění.<sup>3</sup> Komunikované sdělení tudíž musí o něčem smysluplně vypovídat a zároveň je potřeba mu za určitých podmínek porozumět.<sup>4</sup>

Kromě základních složek modelu autor - dílo - čtenář jsou v literární komunikaci zmiňovány složky, kterými jsou kód, text a repertoár životních zkušeností. Poslední zmíněná je jakousi životní empirií z oblasti každodenního života i z literární oblasti s ohledem na to, jak je autor nebo čtenář sečtělý. Popsané schéma literární komunikace předpokládá, že repertoár životních zkušeností a kód budou do určité míry blízké či podobné u autora i u čtenáře. Pokud tomu tak není, tedy jsou repertoár a kód u autora a čtenáře rozdílné, pak je komunikace komplikovanější. Pokud chceme pochopit podmínky, za jakých dílo v minulosti vzniklo, je potřeba se snažit pochopit také znalosti a zkušenosti autora díla.”<sup>5</sup>

Je zřejmé, že kódovací klíč autora a dekodovací klíč čtenáře nikdy nemohou být identické. Je to znemožněno samotným faktem, že lidé jsou individua, tudíž každý má rozdílné

---

<sup>1</sup> ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 54.

<sup>2</sup> HAMAN, A. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, s. 50.

<sup>3</sup> ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 57.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>5</sup> HAMAN, A. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, s. 51-52, cit. 52.



zkušenosti a psychofyzické vlastnosti. Proto je kladen důraz právě na společnou ochotu porozumět. Účastníci komunikace se tedy pokouší o absolutní synchronizaci kódu, která je však nemožná.<sup>6</sup> Základní minimální podmínkou pro porozumění mezi mluvčími v komunikaci je zvládnutí jazykového kódu, adresát musí znát jazyk, který je v literatuře použit. Čtenář však musí ovládnout též „nadjazykové“ kódy, protože jazyk literární komunikace není shodný s řečí. Musí se tedy orientovat v jazyce literárních norem daného období, směru a literární kultury.<sup>7</sup>

## 1.1 Intence autora

Výše zmíněný repertoár životních zkušeností autora a jeho vliv na dílo nás přivádí k faktu, že literatura byla od antiky až do poloviny 18. století definována jako napodobování, tj. mimésis, lidského konání prostřednictvím řeči.<sup>8</sup> Toto pojetí v určité podobě přetrvává do současnosti - později uvidíme, že z pochopitelných důvodů. Jelikož každé dílo má svého autora-tvůrce, je v tomto tradičním pojetí význam díla ztotožňován s intencí autora, tj. významem, který má dílo podle autora samotného. Ovšem je nutno podotknout, že v současných teoriích, které budou popsány, se význam díla autorovou intencí nevyčerpává. Text získává nové významy při přecházení z jednoho historického a kulturního kontextu do druhého, dokonce získává významy, které ani autor nepředvídal.

Intenci autora pro určení významu díla například popírá Roland Barthes v roce 1968. Chce se zbavit všemocného autora, který je, podle něj, už stejně dávno překonán. Tvrdí, že je nutné autora „zabít“. Nahrazuje autora pouhým „skriptorem“, který je jen tím, kdo píše. Literární dílo je pro Barthesa hlavně textem, který se uskutečňuje v osobě čtenáře.<sup>9</sup> O této koncepci bude více pojednáno později. Zástupci tzv. nové kritiky, Wimsatt a Beardsley, publikovali už však v roce 1946 text *The Intentional Fallacy*, ve kterém obhajují oddělení konceptu autora od procesu kritického čtení a analýzy textu. Dle nich je záměr autora zcela irelevantní pro interpretaci textu. Jediné, s čím můžeme pracovat, je naše představa o autorovi, nikoliv o jeho záměru. Dle nich nelze spojovat autorovu intenci s významem díla. Nová kritika se snaží dílo oprostít od veškerých vnějších vlivů, kam spadá autor i čtenář.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 56-57.

<sup>7</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury: historický přehled*, s. 294.

<sup>8</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 37.

<sup>9</sup> KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 59-60.

<sup>10</sup> JACKO, T. *Autor a čtenář jako představy: koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*, s. 62-63.

Compagnon ve svém díle *Démon teorie* uvádí dvě základní tvrzení proti intenci autora jako měřítku platnosti interpretace. Prvním z nich je, že intence autora není relevantní. Ačkoli je zřejmé, že autor chce něco sdělit pomocí slov, neexistuje nic, co by zaručovalo spojení mezi tím, co chtěl autor říci a smyslem díla. „[N]eexistuje nutně logická rovnice mezi smyslem díla a intencí autora.”<sup>11</sup> Pro interpretaci je tedy intence autora irelevantní, protože je potřeba oddělovat text od intence. To je argument, který použili Wimsatt a Beardsley, kteří dále tvrdí, že dílo (konkrétně báseň) je vlastnictvím obecnosti nebo veřejnosti, protože je vtělena do jazyka.<sup>12</sup> Druhým tvrzením je, že díla své autory přežívají. Charakteristickou vlastností literárního díla je jeho schopnost vymanit se ze svého původního kontextu. Dílo získává nové významy a nelze jeho celkový význam zjednodušit na význam, který mu přisoudil autor a jeho soudobí čtenáři. Celkový význam díla by tak měl obsahovat všechny nahromaděné významy z průběhu dějin, měl by zahrnovat interpretace všech čtenářů. Compagnon upozorňuje, že oba tyto argumenty vychází z jedné premisy. Oba kladou důraz na rozdíl mezi psaním a promluvou. Psaný text přežívá a nemůže se měnit.<sup>13</sup> Psaním se osamostatňuje význam textu a záměr, který do textu vložil autor, už není tak důležitý jako to, co znamená text pro čtenáře.<sup>14</sup> Compagnon zmiňuje, že Gadamer a Ricoeur se s tímto problémem vyrovnali následovně: „*Máme se vyvarovat zkoumání výlučně toho, co chtěl autor sdělit, a zároveň se máme ptát, co chtěl sdělit text.*”<sup>15</sup> Ricoeur proto zavedl intenci textu, podobně jako Eco zavedl termín *intentio operis*. Compagnon říká, že intence, jak je brána z fenomenologického hlediska, je nerozlučně spjata s vědomím. Jenže text vědomí nemá. Z toho důvodu používání těchto slovních spojení znovu nenápadně zavádí intenci autora jakožto „záštitu interpretace”.<sup>16</sup>

V literárních úvahách se tak znovu navracíme k intenci autora. E. D. Hirsch, jenž je důležitým zastáncem tradičního pojetí autorské intence, se snaží vyvrátit antiintencionalistickou tezi následujícím způsobem. Rozlišuje v textu mezi *smyslem* (meaning), což je „veličina, která je díky intenci autora v textu pevně dána”, a *významem* (significance), která se proměňuje „v závislosti na epoše a čtenáři”.<sup>17</sup> Smysl je to, co autor mínil, když využil ty a ty dané znaky a to, co dané znaky reprezentují. Význam je pak jakýmsi

---

<sup>11</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 83.

<sup>12</sup> WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. “The Intentional Fallacy.” s. 470.

<sup>13</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 85.

<sup>14</sup> ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 66.

<sup>15</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 86.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 86-87.

<sup>17</sup> NÜNNING, A., J. TRÁVNÍČEK a J. HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*, s. 342. heslo „intence“; a COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 89.

vztahem mezi smyslem a osobou, koncepcí nebo situací.<sup>18</sup> Jednoduše řečeno, kdykoli čteme nějaký text, historický nebo současný, propojujeme jeho stabilně přetrvávající smysl s naší zkušeností, tj. dáváme mu hodnotu mimo jeho původní kontext. „*Smysl se stává předmětem interpretace textu; význam se stává předmětem aplikace textu v kontextu jeho recepce (prvotní nebo pozdější), a tedy jeho hodnocení.*”<sup>19</sup> Člověk se tedy u literárního díla dožívá a zajímá. Zajímá ho smysl díla, tudíž pověstné „co chtěl básník říci”, a zároveň ho dožívá význam, který má pro něj dílo osobně. Autorův původní smysl se nemůže změnit, a když literární kritici odkazují ke změně smyslu, odkazují vlastně ke změně významu.<sup>20</sup> V díle se tudíž mísí původní a pozdější smysly a také původní a pozdější významy. Dle Hirsche intence autora nezahrnuje jen původní smysl, ale také původní význam. Toto rozdělení na smysl a význam díla vysvětluje, proč jsou „velká díla” nevyčerpatelná. Každý čtenář v nich nachází něco ze své vlastní zkušenosti. Význam díla, jeho relevance mimo kontext, ho činí nevyčerpatelným. Zdá se tedy, že spor o intenci autora je pouze nedorozuměním, protože zastánci intence kladou při interpretaci díla důraz na původní smysl a odpůrci intence naopak na význam v té které době.<sup>21</sup>

## 1.2 Intence čtenáře

Jaká je role čtenáře? Role čtenářské intence už byla částečně nastíněna. Od 2. poloviny 20. století se pozornost přesouvá na vztah čtenáře a díla v důsledku toho, že začíná být věnována větší pozornost pragmatickému účinku díla. Pro interpretování musí mít čtenář určité vědomosti a dovednosti, tj. čtenářské kompetence. První z nich je kompetence jazyková, jež zahrnuje dostatečnou slovní zásobu a znalosti gramatických pravidel. Druhou je literární kompetence, což je povědomí o literárních formách a žánrech.<sup>22</sup>

Opět najdeme teorie, které čtenáři odpírají jakoukoli konstitutivní úlohu při formování významu díla. Činí to například již zmíněni představitelé nové kritiky Wimsatt a Beardsley ve své eseji *The Affective Fallacy* z roku 1949. V tomto případě vycházejí z předpokladu, že je

---

<sup>18</sup> HIRSCH, E. D. *Validity in interpretation*, s. 8.

<sup>19</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 89.

<sup>20</sup> HIRSCH, E. D. *Validity in interpretation*, s. 9.

<sup>21</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 90-91.

<sup>22</sup> HAMAN, A. *Literární dílo a soudobá literární věda*, s. 109-110.

potřeba odlišovat to, čím literární dílo je, a to, jaký má dílo účinek.<sup>23</sup> Na teoretické rovině je tak čtenář upozaděn.<sup>24</sup>

Naproti tomuto přístupu však existují pojetí, která čtenáři připisují naprosto stěžejní roli při určování významu literárního díla. Jsou jimi teorie čtenářské odezvy. Podle těchto teorií jsou literární díla určena k četbě, existují až v procesu četby a získávají tudíž svůj plný význam až se čtenářem. Význam díla je utvářen v mysli čtoucího subjektu, je tudíž dynamickou, proměnlivou jednotkou.<sup>25</sup> Mezi představitele teorie čtenářské odezvy patří Wolfgang Iser, který se zabývá dílem jako programem, jenž vede čtenáře ke konstituování významu literárního díla. Významy literárních textů dle něj vznikají až v procesu čtení. Tento program je však neúplný a obsahuje tzv. místa nedourčenosti, která musí čtenář zaplňovat. Tato místa jsou zdrojem potenciálu procesu četby. Text nám poskytuje prostor pro aktualizaci a my jej četbou aktualizujeme.<sup>26</sup> Neúplnost je vlastností světů fikce i v případě teorie fikčních světů, jak uvidíme později. Iser vytvořil koncept implicitního čtenáře, jenž je jakousi textovou konstrukcí, „která nabízí empirickému čtenáři roli, jejíž naplnění mu může přinést účinek předpokládaný intencí implicitního autora.“<sup>27</sup> Dva různé typy čtenářů rozlišuje ve své teorii i Umberto Eco. Odlišuje modelového a empirického čtenáře (stejně jako modelového a empirického autora). O jeho koncepci bude podrobněji pojednáno v pozdější části textu. Dalším možným přístupem v rámci teorie čtenářské odezvy je přístup Stanleyho Fisha, který vychází z předpokladu, že možnosti čtenářské interpretace jsou determinovány čtenářovým kulturním a sociálním prostředím.<sup>28</sup> Každý čtenář je členem tzv. interpretačního společenství, které skrze vnitřně sdílené interpretační strategie na čtenáře působí při procesu četby.<sup>29</sup> Pokud hovoříme o intenci čtenáře, nelze opomenout pojetí Rolanda Barthesa, dle kterého se ze smrti autora rodí čtenář. Čtenář je článkem, který drží pohromadě „všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen“, protože text je „tkanivem citací“.<sup>30</sup>

Za jisté usmíření intencí autora a čtenáře lze považovat teorii Percyho Lubbocka z 1. poloviny 20. století, kdy čtenář je aktivním účastníkem na vytváření významu díla, zároveň

---

<sup>23</sup> WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. *The Affective Fallacy*, s. 31.

<sup>24</sup> JACKO, T. *Autor a čtenář jako představy: koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*, s. 104-107.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 108-109.

<sup>26</sup> ISER, W. *Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku prózy*. In: *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. s. 41.

<sup>27</sup> HAMAN, A. *Literární dílo a soudobá literární věda*, s. 114.

<sup>28</sup> JACKO, T. *Autor a čtenář jako představy: koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*, s. 128.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 142-143.

<sup>30</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 51.

však není popírána intence autora. Autorovým úkolem je napsání knihy takovým způsobem, aby nám ukazovala sebe sama jako umělecké dílo v souladu s jeho záměrem. Běžný čtenář je aktivním účastníkem recepce, doplňuje a dotváří události v knize obsažené. Dle Lubbocka se běžný čtenář tímto způsobem ztrácí ve své vlastní představivosti. Kritický čtenář však dokáže sledovat a analyzovat autorem využití narativní postupy a výrazové prostředky. Pokud autor knihu dobře napíše a čtenář je dobře připraven, rekonstruuje čtenář celkový význam díla v té podobě, jakou autor zamýšlel. Kritický čtenář utváří celkový význam knihy, která vzniká v interakci čtenáře a autora.<sup>31</sup>

Nyní bude pozornost věnována detailněji vybraným teoriím interpretace a zejména tomu, jak je v nich pojmána intence autora a intence čtenáře, které hrají roli při určování významu literárního díla. Těmito teoriemi jsou teorie mimese a teorie fikčních světů. Nejprve tedy bude rozebrána teorie mimese a následně její kritika. Teorie mimese je kritizována nejčastěji prostřednictvím dvou tezí. Jednou z nich je teze, která přispěla ke vzniku teorie fikčních světů, a druhá je využita Rolandem Barthesem. Přístup Rolanda Barthesa ke vztahu fikce a skutečnosti popíše v rámci kritiky mimese jako první a následně se budu věnovat kritice z pera Lubomíra Doležela, autorovi teorie fikčních světů. Na to naváží vysvětlením teorie fikčních světů. Pokusím se ukázat, že v těchto teoriích, teorii mimésis a teorii fikčních světů, jsou intence autora a intence čtenáře důležité pro určení významu díla.

---

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 100-103.

## 2 Koncepce mimésis

Řecké slovo *mimésis* se do angličtiny nejčastěji překládá jako „imitation“, alternativami jsou slova „representation“ nebo „emulation“.<sup>32</sup> V češtině se používá nejčastěji právě nápodoba, napodobení nebo reprezentace. Často se však slovo nepřekládá a používá se počestěná podoba *mimésis*. Ve starém Řecku neznamenal pojem *mimésis* jen imitaci či nápodobu, ale pod tímto označením se mohl skrývat i pokus o realismus v jeho nejjednodušší podobě, tj. o čisté kopírování reality<sup>33</sup>. Většinou ale toto označení znamenalo a dodnes znamená něco více než jen kopírování.<sup>34</sup> V práci budu používat hlavně slova *mimésis* a nápodoba, a to ve shodném významu. Obecně se pojem *mimésis* využívá pro popis vztahu umění a skutečnosti.

Obsahem následující kapitoly bude koncept *mimésis*, tedy interpretační přístup vycházející z předpokladu umění jako *mimésis*. Jde o uchopení vztahu umění a skutečnosti, který je z tohoto hlediska často označován jako pevný. Základní myšlenkou tohoto přístupu je, že umění napodobuje skutečnost. Jednoduše řečeno, podle této teorie interpretace umění vypovídá o skutečnosti. Pojetí konceptu *mimésis* se u různých autorů mírně odlišuje. Pro vyobrazení současných teorií mimese, teorií Ericha Auerbacha a Anthonyho D. Nuttalla, je potřeba se nejprve krátce podívat na antická pojetí umění jako *mimésis*, protože z nich oba teoretici vycházejí. Je potřeba dodat, že se v tomto výkladu bude jednat pouze o nástin používaných pojmů pro potřeby rozumění novodobým konceptům.

### 2.1 Antické kořeny

Mimésis v umění můžeme vysledovat až k Platónovi (3. a 10. kniha *Ústavy*) a Aristotelovi (*Poetika*). Význam díla je pro ně výsledkem imitace skutečnosti. Každý z nich se však k tomuto pojetí umění staví odlišným způsobem, což vyplývá z toho, co je dle nich skutečnost. Platón jako skutečný svět označuje svět idejí, což pro Aristotela už neplatí a skutečným světem je pro něj svět aktuální, tzn. svět současný, nynější, právě žitý, takový, ve kterém se nacházíme.

---

<sup>32</sup> Plato's Aesthetics. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>33</sup> V práci jsou použity termíny „realita“ a „skutečnost“ synonymně.

<sup>34</sup> BREMMER, J. N. Erich Auerbach and His Mimesis, s. 6.

Platón ve třetí knize Ústavy skrze Sokratova ústa tvrdí, že básník napodobující cokoliv nemá v obci své místo a může zůstat jen návštěvníkem, jinak bude vykázan. Zůstat smí jen ten básník, který svým slovesným uměním napodobuje správného muže.<sup>35</sup> K tématu „básníků tragédií a všech ostatních napodobitelů“ se vrací v 10. knize Ústavy, kde popisuje že, každá věc je trojího druhu. Jako příklad zde uvádí lavici. Jedna lavice je v přírodě a zhotovil ji bůh. Druhá je ta, kterou vyrobil řemeslník, konkrétně truhlář. A třetí ta, kterou vytvořil umělec, v tomto případě malíř.<sup>36</sup> Truhlář tedy vytváří napodobeninu původní ideje a malíř napodobeninu oné napodobeniny. Truhlář zůstává tvůrcem, protože jeho výrobek je vždy odlišný od jiného. Umělec už, dle Platóna, tvůrcem není.

Umění jako nápodoba je tedy více vzdáleno od pravdy. Je až na třetím místě od přirozené podstaty.<sup>37</sup> Básníci a další umělci se pravdy nedotýkají a vytvářejí jen její zdání. „[M]alíř, sám nerozumějící ševcovství, vytvoří, co se bude zdáti ševcem těm, kteří tomu také nerozumějí a usuzují jen z pohledu na barvy a tvary“.<sup>38</sup> Analogicky básník nerozumí například vojevůdcovství, o kterém píše metricky, s rytmem a harmonií. Básníci však vytváří zdání toho, že těmto věcem rozumí. Člověk přistupující k umění, by měl být obeznámen s tím, že „napodobovatel nemá vážného vědění o tom, co napodobuje, nýbrž že to napodobování jest jen jakási hračka, a ne vážná práce.“<sup>39</sup> Platón nás prostřednictvím Sokratova dialogu varuje před básníky, kteří krásnými slovními obrazy svádí mladé lidi. Odvádí je od pravdy a vede je do světa zdání.<sup>40</sup>

Autor dále uvádí, že napodobování se pojí s nerozumnou částí duše a narušuje tak řádné občany. Proto jsou k převzetí do obce určeny z celého básnictví jen hymny na bohy a chvalozpěvy na dobré muže, zasloužilé občany.<sup>41</sup> Ovšem jen ve formě prostého vyprávění, bez přímé řeči. Platón totiž rozlišuje mimesis a diegesis, tedy napodobení a vyprávění. Toto rozlišení později vytvořilo úvod do teorie literárních druhů a žánrů.<sup>42</sup>

Vidíme, že Platón se k umění jako nápodobě staví kriticky. Hovoří o špatném vlivu na mládež a o neslučitelnosti nápodoby s pravdou. Pravda je ve světě idejí, který Platón považuje

---

<sup>35</sup> PLATÓN. *Ústava*, s. 129.

<sup>36</sup> PLATÓN. *Ústava*, s. 369-370.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 370.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 374.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 376-377.

<sup>40</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury: historický přehled*, s. 24.

<sup>41</sup> PLATÓN. *Ústava*, s. 383.

<sup>42</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury: historický přehled*, s. 26.

za svět skutečný. Svět, v němž žijeme, je už nápodobou a uměleckou tvorbou se ještě více vzdalujeme skutečnosti. Nápodoba nápodoby je dle něj zbytečná a škodlivá.

Pro Aristotela jsou důsledky umění jako nápodoby naopak pozitivní. Lidský sklon napodobovat je dle něj zcela přirozený a vrozený. Velkou mírou schopnosti napodobovat se odlišujeme od zvířat, můžeme tedy mimesis považovat za jakýsi druh svébytně lidské inteligence. Pomocí napodobování se učíme a navíc z něj máme radost. O radosti z napodobování svědčí dle Aristotela náš přístup k umění, kdy s libostí pozorujeme vyobrazení věcí, které by nám samy o sobě připadaly nelibé. Potěšení z pozorování obrazu získáváme díky poučováním a dohadům o tom, co je vyobrazeno.<sup>43</sup>

Dalším možným účinkem umění, konkrétně tragédie, je povznesení a vyčištění duše, tj. katharsis<sup>44</sup>, protože emoce jí vyvolané vyznívají naprázdno. Děj tragédie se nevypráví, ale předvádí jej jednající postavy pomocí „zkrášlené řeči“, tj. takové, která má rytmus a melodii. Pocity soucitu a strachu musí mít zdroj v ději hry a cílem hry je zobrazovat určité jednání, nikoliv povahové vlastnosti.<sup>45</sup> Reakce diváka je jakýmsi kritériem hodnoty básnictví. Zobrazované předměty působí na příjemce právě proto, že jsou představeny tak, aby vzbuzovaly emoce. Nejde tedy o to vytvářet analogii skutečnosti, ale „pravdě podobný klam“.<sup>46</sup>

Dle Aristotela není úkolem básníka líčit to, co se skutečně stalo, ale jeho úkolem je líčit to, co by se mohlo stát a co je možné „podle pravděpodobnosti nebo s nutností.“ Toto neplatí jen pro děje, ale také pro vykreslování povah. Básník tedy popisuje fikci, ve smyslu klamu, zdání či něčeho, co není skutečné. Básnictví je tu od toho, aby zobrazovalo věci obecné, čímž Aristoteles míní „to, co člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně říká či dělá“. Básník ovšem může zobrazovat i věci, které se skutečně staly, ale jsou to takové věci, které se udály podle pravděpodobnosti a jinak se udát nemohly.<sup>47</sup>

Aristoteles ve své *Poetice* podává mnoho instrukcí básníkům pro jejich tvorbu. Z toho lze usuzovat, že autor je pro něj základním prvkem literární komunikace. Autor je tím, kdo vytváří napodobení skutečnosti a na kom závisí, zda katharsis u diváků proběhne či nikoliv.

---

<sup>43</sup> ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*, s. 53.

<sup>44</sup> Katharsis - očištění od vášní. Člověk v rámci hry zažije pocity strachu a soucitu, od nichž je následně očištěn a dojde k prožitku slasti.

<sup>45</sup> ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*, s. 59.

<sup>46</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury: historický přehled*, s. 38.

<sup>47</sup> ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*, s. 65-67.



## 2.2 Erich Auerbach

Právě Platón byl jednou z inspirací pro vznik díla, které v polovině 20. století znovu posílilo pozici mimesis na poli literární vědy. Tímto dílem je *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách* Ericha Auerbacha, napsané během druhé světové války v Istanbulu a poprvé vydané v roce 1946. Auerbach navazuje na Platóna nikoli v předpokladu, že by umění mělo napodobovat svět idejí, ale v tom, že umění napodobuje skutečnost. Auerbach termínem skutečnost míní aktuální svět dané doby vzniku díla, ačkoli nikde ve své knize nedefinuje pojem realita. Autor se zabývá zobrazením světa, konkrétněji „interpretací skutečnosti v literárním zpracování nebo ‚zpodobení‘“<sup>48</sup>. Auerbach se tedy zaobírá otázkou: „*jakými způsoby může být pomocí slovesných prostředků ztvárněna skutečnost?*“<sup>49</sup> Ve své knize provádí rozbor různých literárních děl datovaných od antiky až po 20. století. V doslovu uvádí, že díla vybíral většinou libovolně bez nějakého přesného záměru. Nešlo mu o hledání zákonů, ale spíše o zmapování tendencí a proudů v literárních dílech. K určitému záměru došly jeho interpretace až postupně v souhře s texty.<sup>50</sup> Postupuje následovně. Z jednotlivé epochy a země vybere dílo reprezentující danou dobu. Toto dílo prozkoumá a zjišťuje, jak je prostřednictvím výrazových prostředků daná skutečnost reprezentována.<sup>51</sup> Díla, která Auerbach tímto způsobem analyzuje, jsou například: epos *Odyssea*, *Píseň o Rolandovi* či Prévostův román *Manon Lescaut*, dále se hovoří o dílech autorů, jakými jsou Dante (*Božská komedie*), Boccaccio (*Dekameron*), Montaigne (*Eseje*), Shakespeare (*Jindřich IV.*, *Macbeth*, *Bouře*), Mollier (*Tartuffe*) či Virginie Woolf (*K majáku*).<sup>52</sup> Na začátku každé kapitoly je ukázka z daného následně rozebíraného díla, která naznačuje autorovu myšlenku, že dle použitých výrazových prostředků je možné určit způsob, jakým literatura ztvárňuje skutečnost. Ještě jinak řečeno, Auerbachova metoda spočívá v tom, že předloží řadu krátkých úryvků z těchto a dalších textů, následuje jejich stylistická analýza týkající se rysů gramatiky, syntaxe a dikce, jež vede k úvahám o širších otázkách kultury a společnosti v jejich historickém rozměru.<sup>53</sup> Autorovy

---

<sup>48</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 467.

<sup>49</sup> RÁKOS, P. Kniha o vztahu stylu a reality. In AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 472.

<sup>50</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 469.

<sup>51</sup> KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace: hledání adekvátního interpretačního přístupu*, s. 38.

<sup>52</sup> MRAVCOVÁ, M. Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. In: MACURA, V. a A. JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, s. 56-65.

<sup>53</sup> CALIN, W. Erich Auerbach's *Mimesis*-'Tis Fifty Years Since: A Reassessment, s. 464.

narativní strategie pro reprezentaci lidské zkušenosti, nebo lépe autorovy postoje k ní následně lokalizuje v kultuře, jež je vyprodukovala.<sup>54</sup>

Dle Auerbachových závěrů je možné skutečnost napodobovat různými způsoby, tedy nelze hovořit o jednotném stylu nápodoby. Auerbach představuje dvě různé stylové roviny. První z nich je nám popsána na Homérově *Odysseji* a je tedy nazvána homérským stylem. Děj básně je vyprávěn velmi zešíroka a podrobně je popisováno náčiní, pohyby i gesta. Pozbývá veškerého napětí, o něž ani není usilováno.<sup>55</sup> Snahou homérského stylu je osvětlit i tu nejmenší věc, která je v díle zmíněna. Použitá přímá řeč zůstává i v afektu vyvážená a o postavách nic nezůstává skryto. Všechny jevy a vztahy jsou pomocí nejrůznějších jazykových prostředků dávány do souvislostí. Tento styl nevyvolává časovou a prostorovou perspektivu a vše se odehrává v místní i časové přítomnosti.<sup>56</sup> Shrňme tedy, že homérský styl se vyznačuje rozvleklostí, rovnoměrným osvětlením, jevy odehrávajícími se v popředí, dlouhými vsuvkami, plynulostí, detailností, důsledností. Dále pak také jednoduchostí duchovního života postav a jednoznačností lidského osudu.<sup>57</sup>

Druhým stylem je styl biblický, pro něž jako ukázkou vybral Auerbach starozákonní příběh *Obětování Izáka*. Příběh je ve vyjadřování jakýchkoli skutečností velmi strohý, na událostech se „vyhmátne jen to, co je důležité pro cíl děje, ostatní zůstává skryto”.<sup>58</sup> Není určeno místo ani čas, duchovní život postav je skryt a jejich rozmluvy jsou úsečné. Děj se odehrává v napětí a na určitém pozadí, tzn. život, osud a vědomí lidí v biblickém příběhu jsou hlubší než u lidí v Homérovi. Příběh vyžaduje hloubavý výklad, protože vše faktické a psychologické je v něm náznakové a mnohovýznamové. Více se v tomto příběhu prosazuje náboženská nauka než samotný děj.<sup>59</sup> Biblický styl je tedy charakteristický svou útržkovitostí, zdůrazněním anebo znejasněním různých částí, složitým pozadím, mnohoznačností a nutností výkladu.<sup>60</sup> Vymezením a předvedením těchto dvou stylů si Auerbach vybudoval základy pro zkoumání dalších děl z jiných epoch. Vznikla tak dvě kritéria, kritérium stylové diferenciaci

---

<sup>54</sup> MAINE, B. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 42.

<sup>55</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 9-10.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 11-12.

<sup>57</sup> MRAVCOVÁ, M. Erich Auerbach: Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách. In: MACURA, V. a A. JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, s. 56.

<sup>58</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 16.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 16-18.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 25.

(tj. rozlišení tří stylových rovin) a kritérium stylového míšení, na jejichž základě autor dál staví svůj výklad.<sup>61</sup>

„V dějinách literatury [...] nestojí proti sobě dva rozdílné styly, ale tendence k „čistotě stylu“ (*Stiltrennung*) a „míšení stylů“ (*Stilmischung*).“<sup>62</sup> Čistotu stylu reprezentuje výše zmíněný epos *Odyssea* a první míšení stylů Auerbach zaznamenává právě u starozákonního *Obětování Izáka*. Skutečnost dle Auerbacha nejlépe napodobují taková díla, ve kterých dochází k míšení stylů. Takovými díly, které lépe zobrazují realitu jako celek, jsou pak příběhy z Nového zákona a následně ze středověké literatury.<sup>63</sup> K částečnému míšení stylů dochází i v dílech Shakespeara, ale vrcholné tendence míšení stylů zaznamenává Auerbach v dílech francouzských realistů 19. století, kterými jsou Stendhal, Balzac a také Flaubert.<sup>64</sup> Literatura „moderního realismu“ lépe odpovídá „proměnlivé a stále rozsáhlejší skutečnosti našeho života.“<sup>65</sup>

### 2.2.1 Autor a čtenář

Jak Auerbachova mimetická teorie vnímá role a intence autora a čtenáře? Homérský a biblický styl mají na čtenáře různé požadavky a nároky. Díla v homérském stylu sdělují čtenáři vše do nejmenších detailů. Podrobným popisem se nešetří ani v dramatických okamžicích. Není tedy vytvářeno napětí, neboť i výše zmíněné vsuvky jsou napsány tak, aby zaplnily veškerou čtenářovu pozornost. Před čtenářem není nic utajeno, ani niterný život postav. Postavy z Homérovy *Odysseji* vypoví vše. Buď hovoří nahlas před ostatními postavami, nebo „se rozhovoří v srdci, takže čtenář se to dozví.“<sup>66</sup> Homérský styl působí na čtenářovy smysly a nevyžaduje od něj složité domýšlení jakéhokoli kontextu, protože je vše vyřčeno v díle. Podle E. J. Bakker, odborníka na řeckou literaturu, je homérská poezie tolik detailní, protože se původně jedná o ústně předávanou poezii. Tvrdí, že báseň působí na vizuální představivost, jež je velmi spojena s pamětí. Díky tomuto působení si lze báseň snadněji zapamatovat.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> MRAVCOVÁ, M. Erich Auerbach: Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách. In: MACURA, V. a A. JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, s. 56.

<sup>62</sup> RÁKOS, P. Kniha o vztahu stylu a reality. In AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 473.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 473.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 476.

<sup>65</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 467.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>67</sup> BAKKER, E. J. *Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter*, s. 19.

Biblický styl je opakem. Čtenáři nechává velký prostor pro domýšlení jak časoprostoru příběhu, tak i charakteru postav. V příběhu Obětování Izáka<sup>68</sup> si čtenář musí odvodit, jak vypadá rozhovor Boha s Abrahamem. Čtenář může přemýšlet nad tím, kde se nachází Abrahám, v jaké pozici hovoří s Bohem, odkud Bůh vůbec přichází a jaký je důvod Abrahamovy zkoušky. Čtenář se také nedozví téměř nic o postavách. Může si jen domýšlet, zda je Izák malý nebo vysoký, chytrý nebo hloupý, příjemný nebo odpudivý.<sup>69</sup> V textu je sdíleno jen to, co je podstatné pro cíl příběhu. To je zapříčiněno snahou vyobrazit tísnivé napětí, v němž se postavy příběhu nacházejí, vzhledem ke strašlivosti Abrahamovy zkoušky, jíž si je Bůh vědom. Auerbach tvrdí, že autor tohoto příběhu mu musel zcela věřit a musel jej považovat za pravdivý.<sup>70</sup> Autoři Starého zákona „nebásnili báje, nýbrž psali dějiny, jejich pojetí struktury lidského života vyplývalo z historického školení.“<sup>71</sup>

Autoři děl píší o věcech, které znají ze své zkušenosti nebo z přímého svědectví, a zkušený čtenář by měl tuto autorovu skutečnost odhalit pomocí analýzy použitého jazyka. Způsoby nakládání s jazykovými prostředky jsou pro Auerbacha východiskem v jeho zkoumání napodobování skutečnosti v literárním díle. V knize *Literární jazyk a publikum* Auerbach píše: „*důležité je nejen to, jakých výrazových prostředků je použito k vyjádření „velkých“ a „malých“ věcí, ale co ten který autor za „velké“ či „malé“ považuje.*“<sup>72</sup> Můžeme tedy říci, že umělecké dílo je nápodobou skutečnosti právě skrze spisovatelem užitý jazyk. „*Od jazyka - textu - pronikáme stále hlouběji do psychologie, sociologie, etnografie - a tak dále, až po světový názor spisovatele.*“<sup>73</sup> Auerbach ve svém díle *Mimesis* dochází k poznatku, že změny v použitém stylu jsou zapříčiněné změnou v pohledu na skutečnost. Vybraný použitý styl tudíž odráží autorovu realitu. Ovšem už pouze nepřímou dal najevo i to, že ony „změny v pohledu na skutečnost jsou změny skutečnosti samé“.<sup>74</sup>

V literární komunikaci má zde primární vliv na význam díla autor, resp. skutečnost, která skrze autora působí. Avšak Auerbach v kapitole Začarovaná Dulcinea říká, že čtenářstvo z různých epoch v díle nalézá různé interpretace, které nebyly autorovým záměrem. „*[K]niha,*

---

<sup>68</sup> Zajímavým způsobem se k tomuto příběhu vyjadřuje Søren Kierkegaard v knize *Bázeň a chvění*. Popisuje zde několik možností toho, jak se příběh mohl odehrát. Viz. KIERKEGAARD, S. A. *Bázeň a chvění: Nemoc k smrti*.

<sup>69</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 15.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>72</sup> RÁKOS, P. *Kniha o vztahu stylu a reality*. In AUERBACH, Erich. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 474.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 474.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 477.

*jako je Don Quijote, se emancipuje od záměrů svého autora a nabývá samostatné existence; každé epoše, která v ní najde zalíbení, nastavuje novou tvář.*” Tudíž při laické čtenářské interpretaci se nemusíme striktně řídit intencí autora, ačkoli historik bude zjišťovat, co znamenalo dílo pro autora a jeho dobu.<sup>75</sup> Auerbach tedy odlišuje jakéhosi laického čtenáře a poučeného historika. Intence autora je nahrazena spíše intencí autorovy skutečnosti a pro určování významu díla je velmi důležitá. Nezůstává však jediným striktním kritériem pro interpretaci díla. Určitou roli hraje i čtenář a vřazenost do jeho soudobého kontextu, který se odráží ve čtenářově přístupu k dílu.

## 2.3 Anthony D. Nuttall

V roce 1983 bylo vydáno dílo Anthonyho D. Nuttalla s názvem *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, jehož název evidentně odkazuje na Auerbachovo dílo. Nuttall však v předmluvě píše, že *New Mimesis* je více teoretická, polemická a s užším okruhem zkoumání, jímž je Shakespearovo dílo. Je vhodné zmínit, že ačkoli Nuttall hodnotí Auerbachovo dílo pozitivně, zároveň se vůči němu vymezuje. Auerbachova *Mimesis* je řízena dvěma zakládajícími myšlenkami, a sice že přítomnost vymezeného stylu (vysokého nebo nízkého) je neslučitelná s ‚vážným realismem‘ a že samotné pojetí reality prochází zásadní změnou. Nuttall tvrdí, že první z těchto myšlenek se může snadno stát doktrínou, která vyjadřuje, že přítomnost stylu nebo určité formy vylučuje odkaz k realitě, a druhá může vést k předpokladu reality jako proměnlivé sociální fikce.<sup>76</sup>

Nuttalova kniha je rozdělena do dvou pomyslných částí. V první části se autor věnuje literárním teoretikům a kritikům z různých období. V druhé části pak rozebírá několik Shakespearových her. Cílem díla je pokusit se ukázat, že literatura se dokáže „vypořádat s realitou“<sup>77</sup>, což znamená, že literatura doopravdy dokáže reprezentovat realitu a že realita není jen kulturní fikcí.<sup>78</sup> Nuttall navazuje na Aristotela, který, kromě toho, že nápodoba pomáhá společnosti očistěním jednotlivců od vášní, také tvrdí, že umělci mají napodobovat skutečnost v souladu s pravidly pravděpodobnosti.<sup>79</sup> V předmluvě Yale vydání Nuttall upozorňuje na fakt, že je třeba vnímat rozdíl mezi historikem, který říká, co kdo (skutečné individuum) udělal, a

<sup>75</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 300.

<sup>76</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 182.

<sup>77</sup> Tamtéž, Preface s. vii.

<sup>78</sup> KASTNEROVÁ, M. *Shakespeare a teorie interpretace: hledání adekvátního interpretačního přístupu*. s. 47.

<sup>79</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 87.

mezi dramatikem, jenž popisuje, co kdo udělat mohl.<sup>80</sup> Nuttall tak stejně jako Aristoteles trvá na pevném vztahu mezi fikcí a pravdou. Ačkoli je podle obou zřejmé, že „fikce je fikce“, tj., že beletristická literární díla označovaná jako fikce obsahují příběhy, které nejsou skutečné.

V tomto kontextu je dobré zmínit též Nuttallovu knihu *Why does tragedy give pleasure?*. Aristoteles tvrdí, že sledování dobré tragédie v nás vyvolává pocity strachu a soucitu, od nichž jsme na konci díla očistěni, protože vyznívají naprázdno, tj. nevztahují se ke skutečným událostem, ale pouze k událostem napodobeným uměleckým dílem. Očištěny nejsou dané emoce, ale lidský organismus. Emoce jsou onou nečistotou, jež je odstraněna.<sup>81</sup> Nuttall s Aristotelem souhlasí a dále rozvíjí svůj výklad. V tragédii je napodobován skutečný svět, ovšem nikoliv kategoricky, ale hypoteticky. Jak již bylo řečeno výše, podle Aristotela nám básník ukazuje věci, které by se mohly stát. Básník se zabývá nutnými a pravděpodobnými sledy událostí, nikoliv těmi skutečně nastanuvšími. Nuttall tedy píše: „[Aristotelovi] je jasné, že sled událostí, aby byl tragický, musí být neskutečný“.<sup>82</sup> Nuttall dokonce nazývá tragédii hrou smrti (game of death). Sledování tragédie je hra se zvláštními pravidly - vyžaduje klid diváka a také jeho sympatizující představitost. Největší důraz hry je kladen na konec tragédie, který je nápodobou smrti. Divák zažívá umírání a smrt, ale sám nezemře.<sup>83</sup> Potěšení z tragédie tedy získáváme právě tím, že si uvědomujeme, že v dramatu nejde o skutečnost. Nuttall chápe tragédii jako cvičení v porozumění. Porozumění, které přichází před reálnými hrůzami, jež nás mohou potkat, a psychickou újmou, kterou mohou způsobit.<sup>84</sup>

Vraťme se nyní opět k *New Mimesis*, kde Nuttall svou argumentaci striktně zaměřuje proti formalismu, v jehož důsledku se „ustálil jistý kritický diskurs, jenž jako by tabuizoval myšlenku, že autor fikce pravdivě zobrazuje život.“ V 80. letech 20. století došlo, dle autora, k „zeslabení faktického pojetí pravdy“ kvůli vlivu koncepcí, které používají výraz „realita“ v uvozovkách.<sup>85</sup> Nuttall se vůči těmto koncepcím vymezuje a zastává názor, že toto slovo lze užívat bez omluvných uvozovek, že skutečnost či jinak řečeno realita není pouhým konstruktem a že literatura dokáže reprezentovat realitu.

Podle Nuttalla je spojovacím prvkem mezi literaturou a realitou použití jazyka. Ovšem jiným způsobem, než jak to vnímal Auerbach. Nuttall píše: „Není třeba předpokládat, že autoři

<sup>80</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, Preface to the Yale Edition, s. viii.

<sup>81</sup> NUTTALL, A. D. *Why does tragedy give pleasure?*, s. 6.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 16. („But he is very clear that a sequence of events, to be tragic, must be unreal.“ Přel. TM.)

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>84</sup> Tamtéž, 104.

<sup>85</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?, s. 63. vč. cit.

nebo objekty jsou fikce nebo že jazyk není schopen žádného vztahu k realitě.”<sup>86</sup> Toto zmíněné propojení mezi realitou a fikcí je zapříčiněno vzájemnými vztahy, které se nacházejí jak v realitě, tak v jazyce, který ji odráží. Například součástí významu slova „dcera” je „mít rodiče”. „Dosud svět vykazoval dostatek vztahovosti, aby umožnil růst bohatě syntaktického jazyka.”<sup>87</sup> Významy slov se také mohou lišit v závislosti na kontextech použití. Významy musí nejprve fungovat v rámci schémat vztahujících se k realitě, jinak by tyto významy vůbec nebyly. Tudíž jazyk musí fungovat ve vztahu k něčemu ze skutečnosti, jinak ho nelze používat.<sup>88</sup>

Podle Nuttalla existuje jeden objektivní svět, jedna realita. Tato realita se samozřejmě skládá z různých epoch či kulturních epizod. Kulturní epizody ale nejsou navzájem uzavřené a homogenní, ale naopak jsou schopné se navzájem vnímat a reagovat na jiné kultury jako takové. Shakespeare se díval na stejný svět, na který se díváme dnes my.<sup>89</sup> Význam díla tedy není zcela individuální a nezávislý na vnějším světě. Pokud bychom nedokázali formovat obrazy před zkušeností, nemohli bychom ani „důkladně prozkoumat skutečnost a tak ustavit pravdivé a pravděpodobné výroky. A tyto „před-empirické” představy jsou též „před-literární”.<sup>90</sup>

Nuttall ve svém díle nepodává spisovatelům a kritikům návod, ale vzkazuje umělcům, aby vyzkoušeli nebo zakusili svět. (V originálním znění „*Try the world*“.) Pod slovem vyzkoušet se skrývají významy jako: pokusit se, testovat, podnitit, provokovat, nalákat či usilovat. Svět, naše realita je nekonečně bohatá a umělci vždy najdou nové způsoby nápodoby.<sup>91</sup> Literatura dokáže reprezentovat realitu, ale dokáže také vynalézat, podvádět ji, pohrávat si s ní nebo ji očarovat. A jelikož text je texturou, jsou tyto činnosti různě a nepředvídatelně propleteny, a všechny obsahují objektivní a na vnějším světě závislé významy.<sup>92</sup>

Jak vidíme, Nuttall neodmítá kreativní aspekt literární tvorby. Mimésis definuje velmi obecně a široce. Pod pojem mimésis spadá „každý záměrný vztah [literárního díla] ke

---

<sup>86</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 49. („*There is no need to suppose that authors or objects are fictions or that language is incapable of any relation to reality.*” Přel. TM.)

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 48. („*Thus far the world has exhibited enough relatedness to permit the growth of a richly syntactical language.*” Přel. TM.)

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 48-49.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 167-168.

<sup>90</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?, s. 64. vč. cit.; NUTTALL, Anthony David. *A New Mimesis*, s. 192.

<sup>91</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 181.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 192.

skutečnosti.”<sup>93</sup> *New Mimesis* tak má být novou teorií, jejíž podstatou je sladění formy s pravdivou či pravděpodobnou skutečností. Mezi skutečností a fikcí tak existuje jistá distinkce, která je však založena na pevném vztahu mezi těmito dvěma stranami.<sup>94</sup>

### 2.3.1 Autor a čtenář

Jak již bylo zmíněno, Nuttall vyzývá autory, spisovatele, aby „vyzkoušeli svět“. Uvádí, že je nutné rozlišovat mezi skutečným autorem a autorskou osobností, ačkoliv tyto dvě osoby jsou propojené. „*Skuteční lidé píšou knihy a autorská osobnost je pak čtenářem odvozena. Odvozená osobnost se přirozeně často podobá osobnosti žijícího autora. Dochází k tomu proto, že většina lidí jsou poměrně konzistentní osobnosti.*”<sup>95</sup> Autor je tedy ten, který dává dílu význam skrze jazyk, kterým píše. Hraje si, podvádí a doslova „vykouzlí“ realitu ve svém literárním díle. Tím vytváří onen záměrný vztah díla ke skutečnosti, přičemž spisovatel nikdy nevyčerpá realitu úplně. Čtenáři vždy získávají jen omezený výběr a dokonce i onen velmi popisný vysoký styl jen vybírá a podřizuje se realitě.<sup>96</sup> Spisovatel se může svým popisem co nejvíce přibližovat skutečnosti nebo se od ní vzdalovat, to záleží na něm, ale nikdy nedosáhne toho, aby význam jeho díla byl na skutečnosti zcela nezávislý. Navíc, jak už bylo řečeno, je realita nekonečně bohatá a dle Nuttalla ji nápodoba nemůže zcela vyčerpat.

Ve čtenáři pak významy slov či různých slovních obrátů vyvolávají určité vzpomínky, myšlenky, pocity. Nuttall toto působení označuje pojmy *evocation* a *echoing*.<sup>97</sup> A stejně tak působí i používání myšlenkových výrazových schémat, topoi. Nuttall jako příklad uvádí to, když se v díle zmiňuje velké množství zemřelých lidí, často připodobněných k padajícímu listu.<sup>98</sup> Taková schémata se často neopakují naprosto stejně, ale s malou obměnou. Čtenář si takového schématu všimá a asociuje ho s jeho jiným použitím, které viděl v minulosti. Pomyslí

---

<sup>93</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?, s. 64.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>95</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 37. („*Real people write books and an authorial personality is then inferred by readers. The inferred personality, naturally, frequently resembles the personality of the living author. It does so because most people are reasonably consistent personalities.*” Přel. TM.)

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 183. Např.: V *Odyseji*: „*when the hero comes to the misty, sunless limit of the world, the ghosts of the dead crowd round him, brides and unmarried youths, wretched old men and wounded warriors in their bloody armour (xi. 36-41)*”, v Danteho *Pekle*: „*the dead come on in such numbers that the poet can scarcely believe so many people have died. They fling themselves into the river of death like leaves falling (iii. 55-6, 112-14)*”, v Eliotově *Pusté zemi*: „*the crowd flowing over London Bridge is identified with the great multitude of the dead: 'So many, I had not thought death had undone so many' (62-3)*”.



na všechny autory, kteří ho použili, na jejich díla, a na chvíli nechá omámit svou mysl vším, co mu takový topos evokuje, v tomto případě množství zemřelých od počátku věků a množství listů v lese.<sup>99</sup> Jak vidíme, je zde čtenáři dávána jakási volnost v interpretaci díla, v závislosti na jeho sečtělosti, paměti, představivosti a vnímání. Tudiž podobně jako Auerbach také Nuttall zastává pozici, že autorská intence je pro význam literárního díla primární, ovšem neodmítá přiznat dílu další významy vkládané čtenářem.

## 2.4 Společné znaky

Přestože Auerbach vnímá skutečnost jako proměnlivou v čase a Nuttall tvrdí, že existuje jen jedna realita skládající se z různých epoch, které na sebe reagují, oba zastávají názor, že literární dílo dokáže zobrazovat realitu. Skutečnost a literární dílo jsou propojeny už jen na základě použití jazyka. Dá se říci, že vlastně skutečnost a text nelze chápat bez této spojitosti, protože jazyk je vždy jakousi nití propojující obě oblasti. Oba autoři nás také upozorňují na to, že není jen jeden daný způsob, jakým lze realitu v díle napodobovat. Auerbach to vyjadřuje prostřednictvím rozlišení dvou stylů a teze, že skutečnost lépe reprezentují díla, v nichž se styly mísí. Nuttall zase formuluje své „vyzkoušejte svět“, čímž má na mysli, že je mnoho způsobů, jak skutečnost napodobit, a že skutečnost je nevyčerpatelná. Jak Auerbach, tak i Nuttall formulují (každý po svém) tvrzení, že význam díla je závislý na kultuře a době vzniku. Auerbach vybírá výrazové prostředky a ukazuje jejich původ v kultuře vzniku díla. Nuttall zase zmiňuje, že význam díla je závislý na vnějším světě, a to jak při vzniku díla, tak i při jeho recepci.

Dalším společným prvkem obou mimetických koncepcí je velký důraz na jazyk. U obou autorů význam díla udává autor jazykem a výrazovými prostředky, které při psaní volí. Na autora však působí doba, v níž žije, a proto je autorova skutečnost zrcadlena v díle. Čtenář pak na základě významů v díle nalezených tuto skutečnost může zpětně rekonstruovat. Zároveň oba teoretikové ponechávají čtenáři jistou volnost v interpretaci, protože různé výrazové prostředky mohou nabývat nových a dokonce i subjektivních významů v závislosti na čtenářově zkušenostech, době a kontextu. Můžeme tedy říci, že podle obou autorů má primární roli v literární komunikaci autor, příp. jeho skutečnost, ale při interpretaci není nutné se striktně držet autorské intence za podmínky, že je čtenářská intence v souladu s textem. Zdá se tedy, že

---

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 183.

se oba autoři doplňují. Auerbach píše: „*Metoda textové interpretace skýtá interpretovu zkoumání jistou volnost: může si vybírat a klást důraz tam, kam chce. Ovšem to, co tvrdí, musí být v textu obsaženo.*”<sup>100</sup> Klade tím zároveň důraz na přihlížení ke koherenci textu při hledání významu díla. Nuttall pak propojuje literární text se skutečností pomocí použití jazyka, protože jazyk je neoddělitelnou součástí naší skutečnosti. „*Text je textura. [...] Literatura, dokonce i ta nejvíce osvobozená od omezení realismu, [...] žije v jazyce*”.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> AUERBACH, E. *Mimesis: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, s. 469.

<sup>101</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 192. („*Text is texture. [...] Literature, even that most thoroughly liberated from the constraints of realism [...] lives in language...* Přel. TM.)

### 3 Kritika mimésis

S těmito novodobými koncepcemi a především jejich kritikami se postupně formovala otázka, zda je koncept mimésis v současné teorii interpretace udržitelný. Kritika konceptu mimeze bývá založena na jednom ze dvou následujících přístupů: 1. vztah skutečnosti a literárního díla je zcela odmítán; 2. tento vztah se připouští, ale je odmítnuta vyčerpateľnost skutečnosti pouze vztahem nápodoby.<sup>102</sup>

Zastánce prvního přístupu je Roland Barthes. Ten odmítá význam vztahu skutečnosti a uměleckého díla pro interpretování díla. Barthes považuje texty za „tkaniva citací“ a na místo skutečnosti se tak dostávají jiné texty, které jsou propojeny intertextualitou. Druhého přístupu využívá Lubomír Doležel, tvůrce další současné teorie interpretace, teorie fikčních světů, která bude později podrobně představena. Tato teorie připouští, že existuje dokonce obousměrný vztah mezi literárním dílem a skutečností, ovšem poukazuje na to, že jeden aktuální svět není dostačující pro vysvětlení všech fikčních entit. Teorie fikčních světů Lubomíra Doležela je tedy založena na kritice konceptu mimésis.

#### 3.1 Pojetí Rolanda Barthese

Jak už bylo řečeno, Barthes zcela odmítá význam vztahu skutečnosti a uměleckého díla pro interpretaci daného díla a vnímá mimésis jako represivní<sup>103</sup>, tj. jen interpretační autorita dává textu jeho jedinečný význam. Nepoužívá výraz „literární komunikace“ a soustředí se jen na proces četby. Bere v potaz jen vztah textu a čtenáře a osobu autora chápe jako „jeden z mýtů literární historie a kritiky“, který nemá určovat průběh četby.<sup>104</sup> Barthes tvrdí, že funkcí vyprávění není „zobrazovat“, ale jde mu o vytvoření podívané, která nemusí mít nutně mimetickou povahu. „*[T]o, co [ve vyprávění] nastává, je sám jazyk, dobrodružství jazyka, jeho objevení se pokaždé oslavujeme.*“ Barthes vylučuje referenci a skutečnost nahrazuje řečí.<sup>105</sup> Ze skutečnosti nemá reference nic, a to, co nazýváme reálnem, je jen kód. Na místo

---

<sup>102</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?, s. 54.

<sup>103</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 102.

<sup>104</sup> MITOSEKOVÁ, Z. *Teorie literatury: historický přehled*, s. 292.

<sup>105</sup> BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, citován z COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*, s. 105.

skutečnosti se dostávají jiné texty a reference je nahrazena intertextualitou.<sup>106</sup> Intertextualita se rozvíjí právě proto, že Barthes autora jako konstrukt upozaduje.

Barthes řeší problém určování významu textu velmi radikálně a odmítá autorskou intenci. Svou esej *Smrt autora* začíná tvrzením, že „psaní je destrukcí každého hlasu i počátku“. V psaní se ztrácí subjekt a „veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.“<sup>107</sup>

V Barthesově současnosti (jak on sám píše), tj. konkrétně v 60. letech 20. století, panovalo přesvědčení, že autor sám může smysl svého díla určit jako zákonný, z čehož pak vyplývá povaha vztahu mezi spisovatelem a kritikem, kdy kritik klade zemřelému autorovi otázku: jaký byl jeho život a jeho záměr, aby dosáhl na onen jedinečný význam díla. Když se nedozvíme odpověď od spisovatele samotného, necháváme za něj mluvit jeho současnost, která obsahuje dobu, žánr a slovník, a tímto způsobem se snažíme význam díla odhalit.<sup>108</sup> Koncept autora je dle něj moderní postavou, kterou vytvořila naše společnost, protože objevila prestiž individua. Autor je jakousi celebritou literatury. Hovoří se o něm a jeho životě na hodinách výuky literatury, objevuje se v časopiseckých rozhovorech a hledáme u něj výklad díla, které vytvořil.

Barthes vyzdvihuje Mallarmého, který jako první ve Francii ukázal nutnost nahradit autora řečí. „[J]e to řeč, která mluví, ne autor.“<sup>109</sup> K destrukci autora dopomohla také lingvistika, která ukázala, že výpověď je prázdným procesem, který funguje i bez osoby mluvčího. Autor je tím, kdo píše, stejně jako *já* je tím, kdo říká *já*. Barthes nahrazuje autora moderním „skriptorem“ (pisatelem), který se rodí společně s dílem. Skriptorova ruka je při psaní zbavena veškerého hlasu a je nesena pouhým gestem zápisu, který má původ v řeči samé. Text následně neobsahuje jedinečný smysl daný „Autorem-Bohem“, ale „je prostorem mnohých dimenzí“. „[T]ext je tkanivem citací“. Tyto citace pocházejí z nejrozmanitějších kulturních zdrojů a vytváří slovník, který v sobě skriptor nosí a čerpá z něj psaní. Tato kniha, slovník, je „tkanivem znaků“ a život vždy jen tuto knihu imituje.<sup>110</sup>

Svazovat dílo s autorem znamená uzavřít psaní. Počet významů v textu nikdy „není uzavřený, neboť jeho mírou je nekonečnost řeči.“<sup>111</sup> Jakmile je nalezen Autor, je text vysvětlen,

---

<sup>106</sup> COMPAGNON, A. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. s. 114-115.

<sup>107</sup> BARTHES, R. *Smrt autora*, s. 75.

<sup>108</sup> BARTHES, R. *Kritika a pravda*, s. 241.

<sup>109</sup> BARTHES, R. *Smrt autora*, s. 75.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 76-77.

<sup>111</sup> BARTHES, R. *S/Z*, s. 13.

což dle Barthese neodpovídá bezednosti psaní. V textu není obsaženo nějaké „tajemství“, tj. konečný smysl, je to naopak a smysl není nikdy stanoven. Celá mnohost psaní se vyjevuje ve čtenáři. „Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují [...] všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno.“ Jednota textu tak spočívá v jeho neosobním určení, protože čtenář je pouze někým, „kdo drží pohromadě v jednom prostoru všechny stopy, z nichž je psaný text vytvořen.“ Čtenář nemá žádnou historii, biografii či psychologii. Zrození čtenáře musí být vykoupeno autorovou smrtí.<sup>112</sup> Autorovou smrtí „osvobozujeme dílo od okovů záměru.“ Analyzování autorova použitého jazyka v díle je dle Barthese jen vědou o projevu a nelze ji použít pro určení významu díla.<sup>113</sup> Barthes nepopírá, že projev v díle má doslovný smysl (zabývá se jím filologie). Jde mu o to, že jako čtenáři máme právo v díle číst i smysly jiné, které však nepopírají smysl doslovný.<sup>114</sup> Kdybychom v díle měli číst jen jeden doslovný smysl, dle Barthese by už literatura nebyla literaturou. „Proto pravidla četby nejsou pravidla doslovnosti, nýbrž pravidla náznaku: jsou to pravidla lingvistická, a ne pravidla filologická.“<sup>115</sup>

Barthes tedy staví do popředí lingvistiku, která se snaží nezredukovat dvojznačnosti jazyka, ale chce je pochopit a nastolit. Zmiňuje také, že se lingvistika začíná přibližovat něčemu, co spisovatelé znají jako evokaci, tj. jakési kolísání smyslů.<sup>116</sup> Zde můžeme vidět podobnost s Nuttalem, který ve své teorii evokaci zmiňuje také v tomto smyslu, tj. nacházení dalších významů díla čtenářem. Barthes říká, že úkolem vědy o literatuře není vnucovat dílu jeden smysl, ale v jejím zájmu je variace smyslů.<sup>117</sup>

Víme, že výše popsaná mimetická teorie se nesnaží čtenáři odeprít jeho právo na určování významu. Čtenář má dovoleno nalézat v díle významy, které tam nebyly vloženy autorem, ale musí se při tomto nalézání odvolávat na koherenci textu. Mimetická teorie tedy v tomto ohledu není v rozporu s Barthesovým smýšlením. Barthes na druhou stranu nepovažuje autorovu intenci, ani vliv soudobé autorovy skutečnosti, za klíčovou pro určení významu díla, protože se tak dle něj text uzavírá dalším interpretacím. Tím, se liší od předchozí teorie i od teorie následující.

---

<sup>112</sup> BARTHES, R. Smrt autora, s. 77. vč. cit.

<sup>113</sup> BARTHES, R. *Kritika a pravda*, s. 242. vč. cit.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 199.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 235.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 236.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 239.

## 3.2 Doleželova kritika

Nyní se obrátíme k mírnějšímu kritickému přístupu, jenž zachovává vztah skutečnosti a uměleckého díla. K mimetické teorii interpretace se velmi kriticky vyjadřuje Lubomír Doležel a v předmluvě k dílu *Heterocosmica* píše: „*Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna: obrovský, otevřený a zvoucí fikční vesmír se scvrká na model jednoho světa, na skutečnou lidskou zkušenost.*”<sup>118</sup> Už zde vidíme náznak toho, že model jednoho světa není dle Doležela dostatečný a že při interpretování díla bude lepší pracovat s více světy fikčního vesmíru.

Ve svém díle definuje mimezi na základě její hlavní myšlenky, kterou Doležel formuluje následovně: „*fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících.*”<sup>119</sup> Při uplatňování mimetické interpretace je tak základním krokem přisoudit fikční entitě její skutečný prototyp. Například římský básník Publius Vergilius Maro je historickým prototypem básníka Vergilia v Dantově Pekle. Může se však, kromě osob, jednat také o události či místa. Takovéto přiřazování nazývá Doležel mimetickou funkcí. V původním znění tedy: „*fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou jednotlivinu  $J(s)$ .*”<sup>120</sup>

Pro fikční entity, které nemají takto jasný a zřejmý skutečný prototyp, se mimetická sémantika, dle Doležela, uchyluje k „interpretačnímu úhybu”, tj. vysvětlí fikční jednotlivinu jako zobrazení skutečných obecnin. Mimetická funkce tak nabývá upravené formy: „*fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou obecninu  $O(s)$ .*”<sup>121</sup> Například komerční ředitel Busman v Čapkově *R.U.R.* reprezentuje typ věčného obchodníka s neodolatelnou touhou po penězích, tento typ zpodobuje i Shakespearův Žid Shylock a Molierův Harpagon.<sup>122</sup> Opět nemusí jít jen o reprezentaci psychologického typu, ale také společenské skupiny, existenčních či historických podmínek. Použití této „univerzalistické mimetické funkce” kritizuje Doležel právě u Ericha Auerbacha. Doležel tvrdí, že spojováním fikčních entit s „historickými, psychologickými, sociologickými, politickými, kulturními i jinými kategoriemi” odnímá Auerbach těmto entitám jejich individualitu. „*[L]iteratura [...] je silou individualizace, která*

---

<sup>118</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 10.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>122</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 68-69.

čelí univerzalizujícímu tlaku jazyka, zvyků, společenských zobrazení.” Z toho vyplývá, že univerzalistická interpretace ruší fikční jednotliviny, ale pokud chce mimetická interpretace tyto fikční jednotliviny zachovat, nedokáže je pak vysvětlit jako zobrazení skutečných entit, tedy musí předpokládat jejich nezávislou existenci a jsou objeveny určitým zdrojem zobrazení. Mimetická funkce ve své nové formě vypadá takto: „skutečný zdroj  $Z(s)$  zobrazuje („poskytuje zobrazení“) fikční jednotliviny  $J(f)$ .” Tuto interpretaci nazývá Doležel pseudomimezi, protože fikční jednotliviny existují již před aktem zobrazení a je identifikován její zdroj, nikoliv její skutečný prototyp.<sup>123</sup>

Tyto úpravy velmi podstatně mění (univerzalistická interpretace) nebo dokonce vyprazdňují (pseudomimeze) doktrínu mimeze, kterou Doležel na začátku své kritiky definoval takto: fikční entity jsou napodobeninami entit skutečně existujících. Koncept mimeze je nucen se neustále proměňovat, aby dokázal vysvětlit více a více případů, avšak objevují se stále nové problémy, které není koncept mimeze s to vysvětlit. Podle Doležela je to zapříčiněno už samotným výchozím předpokladem, tj. využití rámce jednoho světa, jenž je nesprávný. Musíme tak podle něj pátrat v jiných teoretických přístupech k fikčnosti a přijmout rámec více světů, na němž je založena Doleželova teorie fikčních světů.<sup>124</sup>

Ovšem Doleželovo vystavení teorie fikčních světů na výše představené kritice mimetického interpretačního přístupu obsahuje některé nejisté aspekty. Za problematické lze považovat Doleželovo vymezení základní myšlenky mimeze, tedy několikrát zmíněné: fikční entity jsou napodobeninami entit skutečně existujících. Tato definice mimetické koncepce nesouhlasí ani s pojetím Auerbachovým, ani s pojetím Nuttallovým. Auerbach netvrdí, že literární díla reprezentují konkrétní rozpoznatelné jednotliviny. V literárních dílech se podle něj projevuje soudobá skutečnost a nedochází k tomu, že by byla skutečnost napodobována tak primitivním způsobem, jak uvádí Doležel, tj. jednotlivé postavy či události jsou napodobeninami postav či událostí skutečných.<sup>125</sup> Nuttall dokonce ve svém díle odmítá jeden z principů Ockhamovy britvy znějící: „*Entity se nemají množovat více, než je nutné.*” Je dle něj správné vidět lidské bytosti, i v literárních dílech, jako předurčené nekonečným množstvím různých druhů příčin. A přesně to činí ve svých dílech například Shakespeare.<sup>126</sup> Nuttall tedy

---

<sup>123</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 23-24.

<sup>124</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?, s. 55-56.; DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 24-25.

<sup>125</sup> KASTNEROVÁ, M. Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt?, s. 61.

<sup>126</sup> NUTTALL, A. D. *A New Mimesis*, s. 181. vč. cit.

neodmítá existenci fikčních entit a fikční entity ani nemusí být napodobeninami entit skutečných. Tudíž Doleželův konflikt s koncepcí mimese se zdá poněkud uměle vyvolaný.<sup>127</sup>

Je tedy na místě rozlišovat na jedné straně „představu či koncept *mimésis*, který, zjednodušeně řečeno, chápe literární dílo (nebo lépe umění obecně) jakožto „zpodobení skutečnosti“, kde základní roli hraje předpoklad ontologického statusu vzniklé fikce. A na druhé straně jakési metodické použití, tedy „koncepce interpretace, jež z tohoto (řekněme ontologického) předpokladu vycházejí.“ Auerbach a Nuttall zastávají první zmíněnou pozici totiž, že literární dílo zpodobuje skutečnost a skutečností se inspiruje. U Auerbacha je tento předpoklad znatelný, ačkoli není vyřčen přímo. Nuttall zdůrazňuje ontologický status literatury jako nápodoby skutečnosti. Doležel však kritizuje druhou pozici, tedy interpretační koncepci. Doleželovy argumenty tak nelze vnímat jako kritizující ani jako vyvracející původní koncept mimese. Koneckonců Doleželova teorie fikčních světů sama zdůrazňuje pevný obousměrný vztah mezi fikcí a skutečností. Rozdílem je však, že mění ontologický status světů literatury na status neaktualizovaných možností.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> WYSZTYGIEL, A. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...*, s. 6.

<sup>128</sup> KASTNEROVÁ, M. *Fikce a skutečnost - je mimésis překonaný konstrukt?*, s. 56. vč. cit.



## 4 Teorie fikčních světů

### 4.1 Lubomír Doležel

Doležel ve své teorii fikčních světů uplatňuje rámec mnoha světů. Ve své nejznámější knize *Heterocosmica* vysvětluje, že inspirací mu byla sémantika možných světů Saula A. Kripkeho z 60. let.<sup>129</sup> Možný svět byl tehdy navržen pro potřeby logicko-sémantické analýzy modálních systémů jako modelová struktura nebo jako testovací prostor. Je při tom předpokládána existence plurality světů a zkoumají se i vztahy přístupnosti mezi světy navzájem. Můžeme také odlišovat pluralitu světů, v níž je jeden svět brán jako privilegovaný, skutečný a je mu přiznána autonomní existence, tzv. leibnizovský model, a na druhou stranu model, ve kterém se reference skutečného světa mění v závislosti na umístění mluvčího (skutečným světem je ten, na němž je umístěno „já“).<sup>130</sup>

Možné světy fikce odlišuje podle Doležela od možných světů jejich původ a rozsah. Tvrdí, že možné světy logické sémantiky jsou interpretačními modely, jež „poskytují referenční oblast nutnou pro sémantickou interpretaci protifaktických výroků“<sup>131</sup>. Navíc jsou maximálně úplnými stavy věcí. Možné světy fikce jsou pak „artefakty vytvořené estetickými činnostmi“, kterými může být například malířství, divadlo, balet, film, hudba, vypravěčství atd. Možné světy fikce můžeme dle Doležela nazývat znakovými předměty, protože jsou tvořeny znakovými systémy. Dále je autor nazývá malými světy s konečným množstvím prvků a omezeným počtem parametrů.<sup>132</sup> Doležel vyjmenovává následujících šest tezí formulující teorii fikčnosti.

1. „*Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.*“ Ontologický status mají fikční světy a jejich složky rozdílný od světa skutečného, totiž mají status neaktualizovaných možností. Jména hrdinů, míst, či událostí referují k entitám fikčního světa, jsou tak ontologicky odlišné od skutečných osob, míst či událostí. Pokud však fikční entity a skutečné entity sdílejí stejné jméno, jsou spojeny tzv. mezigetovou totožností. To platí i v případech, kdy autor píšící dílo použije dle něj náhodně

---

<sup>129</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 27.

<sup>130</sup> JEDLIČKOVÁ, A. S mimezí v batohu na výlet do různosvětů, s. 204-205.

<sup>131</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 29.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 29.

neexistující jméno, avšak posléze zjistí, že existuje skutečná osoba s takovým jménem. Neznamená to, že se autor vztahuje k této osobě, jde zkrátka jen o náhodu.<sup>133</sup>

2. „*Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.*” Tato teze vychází z předpokladu, že „možné je obsáhlejší než skutečné”. Literatura tedy není odkázána jen na napodobování skutečného světa. Fikční světy podle Doležela poskytují „daleko rozsáhlejší prostor pro literární fikce než rámec jednoho světa.” Fikční světy zároveň nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti a pravdivosti.<sup>134</sup> Jelikož jde o světy neaktualizovaných stavů, je jejich počet potenciálně nekonečný, pokud bude existovat nekonečné množství textů, které je budou vytvářet.<sup>135</sup>
3. „*Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály.*” Autoři a čtenáři se k fikčním světům dostanou překročením hranice mezi říší skutečného a říší možného, což je umožněno jen a pouze skrze sémiotické kanály a pomocí zpracování informace.<sup>136</sup> Fikční entity tedy existují pouze fikčně, což znamená, že existují právě jen skrze sémiotické médium textu.<sup>137</sup>
4. „*Fikční světy literatury jsou neúplné.*” To znamená, že pouze některé myslitelné výroky o fikčních entitách jsou rozhodnutelné.<sup>138</sup>
5. „*Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.*” Složitější světy, například světy tzv. dvojdomé<sup>139</sup>, musí být sémanticky různorodé, protože tak poskytují větší prostor pro rozmanitější jednání osob, příběhy a prostředí.<sup>140</sup>
6. „*Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.*” Jak už bylo řečeno, fikční světy jsou výtvorem estetické činnosti, v tomto případě jde o činnost literární. Autor píše text a tvoří tak fikční svět, který do té doby neexistoval. Tato činnost se odehrává v aktuálním světě, ale výsledný fikční svět ani jeho složky nejsou na skutečném světě závislé.<sup>141</sup>

V souvislosti s tvorbou a vznikem fikčních světů rozlišuje Doležel dva druhy textů. Texty zobrazující (Z-texty) znázorňují aktuální svět, jenž existuje již před textotvornou činností

---

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 30-31.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 32-33.

<sup>135</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 58.

<sup>136</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 34.

<sup>137</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 63.

<sup>138</sup> DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*, s. 35-36.

<sup>139</sup> Jedná se o takový fikční svět, který je rozdělen na dvě oblasti s protikladnými globálními omezeními. Doležel uvádí jako příklad mytologický svět, který je rozdělen na oblast nadpřirozenou a oblast přirozenou. Tamtéž, s. 36. a s. 135.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 37.

a je na ní nezávislý. Znamená to, že oblast reference je pro ně dána. Tyto texty podléhají pravdivostnímu hodnocení a mohou mít podobu zpráv, popisů apod. Naopak konstrukční texty (K-texty) předcházejí světům, které vytváří a jejichž struktury určují, a nepodléhají pravdivostnímu hodnocení. Fikční texty jsou pak zvláštní kategorií K-textů, jejichž věty nejsou pravdivé ani nepravdivé. Získávají svou referenční oblast vytvářením fikčního světa. Navíc jakmile je jednou konstrukční text ustálen, nelze zrušit či změnit fikční svět, jenž jím byl vytvořen. Nastávají případy, kdy je do fikčního textu vřazen komentář vyjadřující mínění o skutečném světě, těmto komentářům Doležel říká zobrazující odbočky (Z-odbočky). Tyto odbočky si nárokují platnost v aktuálním světě, a podléhají tudíž pravdivostnímu hodnocení. Doležel tvrdí, že mohou mít různou podobu, například může jít o jednovětný aforismus nebo třeba o úvahu či esej. Tyto odbočky se vztahují jak ke světu aktuálnímu, tak ke světu fikčnímu.<sup>142</sup>

#### 4.1.1 Autor a čtenář

K intencím autora a čtenáře se váží především teze č. 4 a teze č. 6. Není možné vytvořit úplný fikční svět, jelikož k tomu by bylo zapotřebí napsat nekonečně dlouhý text. Autoři textů jsou schopni produkovat pouze světy neúplné. Při psaní fikčního textu autor neustále volí, co napíše. „*Když autor vytváří explicitní texturu, konstruuje fikční fakt*“.<sup>143</sup> Ovšem pokud autor nenapíše nic nebo něco sděluje implicitně, tj. je implikován nevyřčený význam, vzniká pak ve fikčním světě mezera. Čtenář tak přistupuje ve fikčních textech k mezerám rozdílného počtu, rozsahu či funkcí. Doležel kritizuje pojetí Wolfganga Isera, v němž čtenář rekonstruuje fikční svět na základě vlastních zkušeností z úplného aktuálního světa, a píše, že „[m]imesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci.“ Opět tak dochází k redukovaní různorodosti fikčních světů na svět aktuální.<sup>144</sup> Aby Doležel tento problém vyřešil, rozšiřuje Ecoův koncept encyklopedických znalostí. Odděluje od sebe encyklopedie aktuálního světa a velké množství encyklopedií fikčních. „*Fikční encyklopedie je znalost možného světa zkonstruovaného fikčním textem.*“ Fikční encyklopedie se v různých mírách odlišují od encyklopedie aktuálního světa. Doležel dochází k závěru, že encyklopedie aktuálního světa sama není dostatečná k pochopení fikčního světa, ačkoli může být někdy

---

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 37-40.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 171. vč. cit.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 171-173. cit. s. 173.

užitečná. Znalost fikční encyklopedie je naproti tomu zcela nezbytná a slouží nám jako nástroj pro odkrývání implicitních významů ve fikčních textech. Čtenář musí být připraven „modifikovat, doplňovat nebo dokonce úplně vyřadit encyklopedii aktuálního světa”, protože ta ho často může svádět na nesprávnou cestu při rekonstrukci fikčních světů.<sup>145</sup>

Jak tedy vidíme, intence autora se odráží v tom, jak je fikční svět konstruován. Autor je ten, který rozhoduje o tom, co zmíní explicitně, co implicitně a co nezmíní vůbec. Čtenář je pak zaměstnán doplňováním vzniklých mezer a dotváří tak fikční svět. Aby byl fikční svět realizován, musí být splněny dvě podmínky. Jednou z nich je existence fikčního textu vytvořeného autorem. Druhou je pak existence reálného čtenáře, který rozumí kódu textu a bude fikční svět rekonstruovat.<sup>146</sup> Při tom se ale musí řídit především informacemi, které má k dispozici ve své fikční encyklopedii, která může při interpretaci vyřadit jakékoliv poznatky z jeho vlastní aktuální skutečnosti. Můžeme tedy říci, že na význam a interpretaci díla má vliv jak intence autorova, tak intence čtenářova, přičemž autor má mírně navrch, protože určuje, jaký prostor bude ponechán čtenáři a jeho fantazii. Při analýze děl je však důležitý hlavně obsah textu. Zkoumá se daný fikční svět a nikoliv skutečné okolnosti, ze kterých autor při tvorbě čerpal.

Toto pojetí intencí autora a čtenáře se ve výsledku příliš neliší od pojetí v mimetické teorii interpretace. To, v čem se tyto dvě koncepce různí, je odlišné chápání ontologického statusu světů fikce a fakt, že se každá z nich při interpretaci díla zaměřuje na jiný aspekt díla. Podle teorie fikčních světů jsou autor i čtenář zakotveni v aktuálním světě. Nelze však toto tvrzení zesílit natolik, aby bylo možné tvrdit, že fikční svět je nápodobou aktuálního světa, právě kvůli specifickému druhu existence.<sup>147</sup> Teorie mimeze se při interpretaci zaměřuje na vznik díla, na prvky, které odrážejí historické a kulturní okolnosti vzniku díla. Teorie fikčních světů se pak zaměřuje na text samotný, na nově vzniklý svět, a na to, jak tento svět funguje sám o sobě. U obou teorií je však stále přítomný pevný vztah mezi fikcí a skutečností a není odmítán kreativní aspekt literatury.

---

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 181. vč. cit.

<sup>146</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 65-66.

<sup>147</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 66.

## 4.2 Ruth Ronen

Fikčními světy se zabývá taktéž Ruth Ronen zejména ve svém díle *Možné světy v teorii literatury*. Stejně jako Doležel, vymezuje Ronen fikční světy vůči možným světům. Možné světy jsou založeny na *větvení* a fikční světy na *paralelismu*. Logika paralelismu tak zajišťuje fikčním světům autonomii vůči světu aktuálnímu.<sup>148</sup> Fikční svět má svou množinu faktů, obsahuje svůj „aktuální svět“ a soubor možností, alternativ či predikcí, které v tomto fikčním světě nebyly aktualizovány.<sup>149</sup> To znamená, že „fikční fakty nevypovídají o tom, co by se mohlo nebo co by se nemohlo objevit v aktuálnosti (tj. ve skutečnosti), ale o tom, co se opravdu objevilo nebo se mohlo objevit ve fikci.”<sup>150</sup> Stejně jako v Doleželově výkladu vznikají i dle Ronen fikční světy z fikčních textů. Počet fikčních světů je potenciálně nekonečný, pokud by existovalo nekonečné množství textů.<sup>151</sup> Soubor výroků fikčního textu se pak čte „ve shodě s konvencemi konstruování fikčního světa”.<sup>152</sup> Veškeré výpovědi fikčního textu odkazují k danému fikčnímu světu. Kromě jádra fikčních faktů obsahují světy též tzv. nefaktové elementy, jimiž jsou víry, touhy či předsudky postav či vypravěče. Tyto elementy však v díle nepřevažují.<sup>153</sup> Dle Ronen čerpá fikce z našich znalostí aktuálního světa. Stále tedy zůstává pevný vztah mezi fikcí a skutečností. Míra příbuzenství fikce a reality však rozhodně nepodmiňuje míru fiktivnosti světů. Fikční světy nejsou méně nebo více fikční právě díky své autonomii.<sup>154</sup>

Fikční světy tak na základě odlišného statusu získávají jedinečné vlastnosti. Stejně jako u Doležela je jednou z těchto vlastností neúplnost fikčních entit a fikčních objektů.<sup>155</sup> Dle Ronen jsou fikční entity neúplné dvěma způsoby. Jednak jsou logicky neúplné, protože velké množství výpovědí o fikčních entitách je nerozhodnutelných, a jednak jsou sémanticky neúplné, protože jsou pouze jazykovým konstruktem, tudíž je nelze charakterizovat do všech detailů.<sup>156</sup> Ronen také říká, že fikční entity nejsou všechny stejně fikční, protože některé mohou mít protějšky v historických osobnostech. Tuto myšlenku však hlouběji nevysvětluje.<sup>157</sup>

---

<sup>148</sup> RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*, s. 17.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>151</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 58.

<sup>152</sup> RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*, s. 20.

<sup>153</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, 85. citována R. Ronen. *Possible Worlds in Literary Theory*.

<sup>154</sup> RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*, s. 21.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 106-108.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>157</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 66.

Ronen vymezuje fikčnost jako „specifický vztah mezi pisatelem a čtenářem nějakého textu, přičemž tento vztah se odráží a projevuje ve světě, který je tím textem projektován či konstruován.“<sup>158</sup> Ronen se zabývá procesem, jakým čtenář rekonstruuje a chápe fikci. Při procesu chápání fikčního textu čtenář předpokládá „přítomnost nějakého původce“. Výpovědi o fikčním světě, které považujeme za platné tak referují nejen k fikčním entitám, ale také k entitě autora, k jeho vlastnostem a akcím. Ronen zároveň upozorňuje na to, že je potřeba odlišovat autora a vypravěče. Dále, stejně jako u Doležela, je autor tím, kdo má funkci organizujícího principu fikčního světa, musí svět poskládat ze smysluplně strukturovaných situací. Čtenář se při rekonstrukci světa řídí nejen obsahem tohoto světa, ale také specifickými způsoby organizace složek světa. „[F]ikční světy obsahují jen to, co se přímo tvrdí nebo implikuje textem.“<sup>159</sup> Rekonstruovaný fikční svět však vždy obsahuje více než to, co autor výslovně vyznačil, protože kromě explicitních tvrzení autora obsahuje také tvrzení, která jsou jimi implikována. K tomu se přidává ještě to, co do textu vkládá čtenář. Čtenář samozřejmě přistupuje k fikčnímu světu ze světa aktuálního, a tak do dešifrování fikce vkládá svá přesvědčení či znalosti, a tudíž je vzdálenost fikčního a reálného světa „otevřena interpretaci a je závislá na čtenářově postavení.“ Čtenář klade důraz tam, kam chce, a může se tak různě posouvat vzdálenost mezi světy. To dle Ronen znamená, „že žádné dílo se nevyčerpává světy, jimiž je nasyceno“.<sup>160</sup> Je zřejmé, že Ronen přisuzuje čtenářské intenci při určování významu díla větší roli než Doležel. Ovšem autorská intence stále zůstává stěžejní, protože fikční svět je odkázán na text, který je výtvozem autora a jeho explicitních a implicitních tvrzení.

Ronen se vymezuje vůči principu minimální odchylky, který formulovala Marie-Laure Ryan. „*Tento princip stanoví, že kdykoli interpretujeme zprávu týkající se alternativního světa, rekonstruuje tento svět jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe.*“<sup>161</sup> To znamená, že při konstruování fikčního světa zaplňujeme prázdná místa pomocí znalostí ze světa aktuálního. K tomuto doplňování dochází na základě použitého jazyka a znalosti významů různých slov. Propojení skutečného a fikčního světa pomocí jazyka tímto způsobem jsme viděli už u Nuttalla. Princip minimální odchylky pracuje například s částmi a celky, což znamená, že dozvíme-li se, že fikční svět obsahuje lidi, doplníme si, že obsahuje také nohy.<sup>162</sup> Ovšem tento princip nemusí sloužit jen při rekonstrukci fikčního světa na základě aktuálního světa, ale také při rekonstrukci

---

<sup>158</sup> RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*, s. 103.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 109-111. cit. 111.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 112-113. cit. 113.

<sup>161</sup> RYAN, M.-L. *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*, s. 105.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 112.

fikčního světa na základě jiného fikčního světa. „*Tento případ nastává, kdykoli autor rozšiřuje, přepisuje nebo paroduje již existující fikci nebo když se v díle popisuje nejen jeho vlastní svět, ale také svět nějaké jiné fikce jako skutečný svět.*”<sup>163</sup> Tímto způsobem však Ryan vytváří mezi aktuálním a fikčními světy hierarchii. Aktuální svět se stává privilegovaným referenčním světem.<sup>164</sup> Ronen však pevně stojí za tím, že aktuální svět a světy fikční jsou si rovny a žádný není privilegovaný.

### 4.3 Umberto Eco

Světy fikce se ve svých dílech zabývá též Umberto Eco. Nazývá je malými a „hendikepovanými“ světy z toho důvodu, že světy fikce jsou podle něj „neúplné a sémanticky nehomogenní“, nepředstavují maximální a úplné stavy věcí. Zároveň Eco tvrdí, že jsou fikční světy „parazitní“, a to v tom smyslu, že parazitují na našem reálném světě. Když v textu nejsou jasně řečeny alternativní možnosti, zcela samozřejmě bereme za platné ty vlastnosti, které běžně platí v našem reálném světě.<sup>165</sup> Psaný text je dle Eca „protkán nevyřčeným“, a právě proto vyžaduje od čtenáře aktivní spolupráci při jeho vytváření. Text je považován za „líný mechanismus“, při jehož tvorbě je zapotřebí čtenáře, který do něj vkládá smysl a udělá tak část práce za něj.<sup>166</sup>

Do narativního textu fikce pak metaforicky vstupuje čtenář, jako by vstupoval do lesa. Eco používá metaforu literárního lesa, který je vytvořen textem. Na cestě tímto lesem je čtenář nucen neustále volit, kudy půjde, tj. jak bude interpretovat příběh, který čte.<sup>167</sup> Cestu, kterou kráčet čtenáři ukazuje redundance, tj. nadbytečnost, v tomto případě v základních stylistických jevech nebo v uváděných informacích. Redundance také platnost této cesty potvrzuje, nebo ruší.<sup>168</sup>

Eco rozlišuje dva typy čtenáře. Modelového, který je jakýmsi ideálním čtenářem, jehož má na mysli tvůrce textu,<sup>169</sup> a zároveň je textovou strategií, díky jejímuž následování je možné dojít k plně aktualizovanému obsahu textu.<sup>170</sup> Je důležité mít na mysli, že modelový čtenář je

---

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 113-114. cit. 114.

<sup>164</sup> RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*, s. 87.

<sup>165</sup> ECO, U. Malé světy. In: ECO, Umberto. *Meze interpretace*, s. 84 - 85.

<sup>166</sup> ECO, U. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*, s. 66-68.

<sup>167</sup> ECO, U. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*, s. 13.

<sup>168</sup> FOŘT, B. *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 110-111.

<sup>169</sup> ECO, U. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*, s. 17.

<sup>170</sup> ECO, U. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*, s. 79.

pouhým teoretickým konceptem, nikoli fyzickou osobou. Existují různé druhy modelových čtenářů, protože každý text vyžaduje různý stupeň disciplinovanosti čtenáře. Například modelový čtenář jízdniho řádu se liší od modelového čtenáře knihy *Plačky nad Finneganem*, protože od každého z těchto čtenářů vyžaduje text odlišný způsob kooperace.<sup>171</sup> Zároveň Eco rozlišuje dva stupně modelových čtenářů. Prvoplánový modelový čtenář se chce jednoduše dozvědět, jak příběh, který čte, skončí. Na druhém stupni je pak čtenář, který chce „zjistit, jakým čtenářem příběhu se má stát, a který chce odhalit, jak se modelový autor vyrovnává s úlohou průvodce čtenáře.“<sup>172</sup> Tento čtenář musí číst text opakovaně. Skutečným modelovým čtenářem se stane empirický čtenář (druhý typ čtenáře) tehdy, když odhalí v díle modelového autora a pochopí, co od něj žádá.<sup>173</sup>

Empirickým čtenářem může být kdokoliv, kdo čte text. Pro tyto čtenáře neexistují žádná pravidla, jak text číst. Často se stává, že takový čtenář do díla vkládá své vlastní vášně, které nebyly textem zamýšlené.<sup>174</sup> Čtenářovým úkolem je rozluštit sdělení, jehož kód nezná. Tento kód může vyvodit jen ze způsobu sdělování. Na pozadí nějaké známé části kódu dotváří zbývající části, proto je čtenář spolutvůrcem díla.<sup>175</sup> V tomto případě je nutné odlišit interpretaci a používání textu. Interpretovat text znamená objevovat ho tak, jak je, a dobírat se jeho charakteru. Znamená to procházet lesem. Používat text však zahrnuje vkládání nových věcí do textu, potažmo do lesa. Znamená to vyjít od textu za účelem získání něčeho jiného, než co nám text nabízí. Je zde porušováno pravidlo, že les je tu pro všechny, a proto v něm nelze hledat pocity a fakta týkající se jen jednoho konkrétního empirického čtenáře. V tomto případě se čtenář vystavuje riziku misinterpretace.<sup>176</sup>

Eco taktéž odlišuje modelového a empirického autora. Opět platí, stejně jako u modelového čtenáře, že modelový autor je teoretickým konceptem. Modelový autor je anonymním hlasem a víme o něm jen to, co nám v díle sám sdělí. „*Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři.*“<sup>177</sup> Eco říká, že tohoto modelového autora všechny teorie estetiky nazývají stylem.<sup>178</sup> Autor vytváří textovou strategii

---

<sup>171</sup> ECO, U. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*, s. 27.

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>175</sup> ŠTOCHL, M. *Teorie literární komunikace*, s. 115.

<sup>176</sup> ECO, U. *Intentio lectoris: stav umění*. In: ECO, Umberto. *Meze interpretace*, s. 66.

<sup>177</sup> ECO, U. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*, s. 25.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 24-25.



a předvídá modelového čtenáře, který bude podle instrukcí textu schopen aktualizovat obsah textu.<sup>179</sup> Modelový autor a modelový čtenář se objevují společně, protože se jedná o „subjekty, které se zjevují jeden druhému jen v procesu čtení, takže jeden vytváří druhý.“<sup>180</sup> Autorem empirickým je pak konkrétní osoba autora společně s jeho životopisem, zkušenostmi a měnícími se názory na svět. Při určování významu díla je intence autora jako osoby irelevantní, proto se Eco tímto druhem autora příliš nezabývá.<sup>181</sup>

Při interpretaci díla jsou pro Eca stěžejní intence textu, které nejsou totožné s intencemi autora. Odmítá tedy pojetí interpretace jako hledání významu, který dal textu původní autor, a zároveň odmítá interpretaci jakožto nekonečné množství významů, jaké textu přiřkládají čtenáři. Právě pomocí intencí textu stanovuje falzifikační kritérium, jehož zakládající myšlenkou je, že ačkoli nelze stanovit, jaká interpretace je ta jedinečná správná, je možné určit alespoň jednoznačně špatné interpretace.<sup>182</sup> Intence textu je výsledek „dohady ze strany čtenáře“. „*Jelikož intencí textu v zásadě je produkovat modelového čtenáře, který o něm bude schopen činit dohady, iniciativa modelového čtenáře spočívá v tom, že se snaží přijít na modelového autora, jenž není empirický a který je v posledku totožný s intencí textu.*“ Z toho tedy vyplývá, že intence textu je zároveň modelovým autorem, který je zároveň dle teorií estetiky ztotožňován se stylem. Pokud pak chceme interpretovat určitou část textu, můžeme správnost nebo nesprávnost této interpretace potvrdit nebo odmítnout na základě dalších částí téhož textu a také textu jako koherentního celku.<sup>183</sup> Závěrem vyplývá, že existuje pravidlo, jež nám umožňuje odhalit jednoznačné misinterpretace. „*Toto pravidlo říká, že vnitřní koherence textu musí být brána jako parametr pro jeho interpretace.*“<sup>184</sup>

## 4.4 Společné znaky

Jak již bylo řečeno, v Doleželově a Ronenové pojetí je stále zásadní postavou určující význam díla autor, protože je tím, kdo píše text a konstruuje fikční svět. Čtenář pak postupuje podle významu slov, instrukcí v textu, a zaplňuje si prázdná místa, čímž fikční svět dotváří a podílí se na vytvoření významu díla. Oba tito autoři odmítají doplňování mezer ve fikčním

---

<sup>179</sup> ECO, U. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*, s. 71.

<sup>180</sup> ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*, s. 24-25. cit. s. 35.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>182</sup> ECO, U. *Intentio lectoris: stav umění*. In: ECO, Umberto. *Meze interpretace*, s. 53-54.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 68-69.

<sup>184</sup> Tamtéž, s. 70.

světě na základě čtenářovy zkušenosti se skutečným světem. Ronen je odmítá, protože vytváří hierarchii mezi fikčními a skutečným světem. Doležel pro doplňování mezer využívá fikční encyklopedie. Oba také považují autora za jakýsi organizující princip textu a tedy i fikčního světa. Způsob, jakým konstruuje autor svět, pak slouží také jako návod pro čtenáře, jak jej rekonstruovat. Ronen i Doležel také souhlasí s tím, že text neobsahuje jen význam vložený autorem, ale také významy, které vkládá čtenář. Tyto vložené významy ovšem musí odpovídat obsahu textu.

Ecovo pojetí se na první pohled zdá rozdílné v tom, že zavádí termín intence textu a odmítá význam, který dílu přisuzuje empirický autor, i nekonečné množství významů, které dílu dávají čtenáři. Ovšem intenci textu následně de facto ztotožňuje s modelovým autorem, který zahrnuje významy slov použité v textu, jazykové prostředky, způsob, jakým je text vystavěn, a nároky, které si klade na čtenáře. Eco také tvrdí, že tohoto modelového autora různé teorie estetiky pojmenovávají jako styl. Jenže tím, kdo vybírá jazykové výrazy a tvoří text v určitém stylu, je empirický autor, žijící osoba. Tím se opět vracíme k Auerbachovi, který rozlišoval dva styly, které měly na čtenáře odlišné nároky. Styl textu je vytvářen autorem, skrze kterého působí jeho skutečnost. A jak už bylo několikrát zmíněno, mimetická teorie neodpírá čtenáři jeho vliv na utváření významu díla, tudíž teorie mimeze a teorie fikčních světů mají společného více, než se na první pohled může jevit.

Můžeme tedy říci, že nejdůležitější pro určení významu literárního díla je v teorii fikčních světů u Doležela, Ronen a Eca samotný text. Veškeré významy, které v něm čtenář nalézá, by měly být textem podloženy a měly by nabývat jakési obecné platnosti, čímž myslím to, že by pro nějakého jiného čtenáře měly být v textu dohledatelné a neměly by vycházet z vlastní jedinečné zkušenosti.

## 5 Paralely mezi teorií mimesis a teorií fikčních světů

V předcházejících kapitolách bylo naznačeno, že žádný ze zmíněných přístupů nepracuje s představou jediného (správného) významu díla, naopak téměř všechny uznávají jak významy vložené do díla autorskou intencí, tak významy, které do díla vkládá čtenář.

Specifickým případem je Roland Barthes, který zcela odmítá vliv autora na interpretaci díla. Bere tedy v úvahu jen vztah textu a čtenáře a autora nahrazuje jazykem resp. řečí, která obsahuje mnoho významů. Čtenář se pak stává článkem, který drží všechny významy pohromadě. Jeho koncepce vychází především z myšlenky, že dílo nemá zobrazovat, ale vytvářet podívanou. Proto v něm nemáme hledat obrazy skutečnosti.

Rozdíl mezi teorií mimesis a teorií fikčních světů spočívá hlavně v tom, že teorie fikčních světů přiznává těmto světům specifický ontologický status. Zástupci teorie mimesis přikládají při hledání významu textu nejdůležitější roli jeho autorovi. Nalézají jednotlivé jazykové prvky a zasazují je do doby a kultury vzniku díla. Hledají historické souvislosti, jež ovlivňovaly autora při psaní a jež se v textu odrážejí. Úkolem čtenáře je pak tyto souvislosti nalézat, zároveň však může k autorské intenci přidat významy, které v díle vidí on sám.

V teorii fikčních světů se postavení autora a čtenáře více vyrovnávají, protože pro realizaci fikčního světa jsou potřeba oba. Autor je potřebný k vytvoření fikčního světa a čtenář k jeho rekonstrukci. Čtenář se však při tom musí především řídit textem, ovšem může si doplňovat prázdná místa. I zde je zachován vztah skutečnosti a literárního díla, protože autor i čtenář žijí ve světě, z něž čerpají inspiraci pro konstrukci a rekonstrukci fikčního světa.

Na základě výše zmíněného, lze tedy uvažovat o tom, zda by bylo možné tyto dvě teorie nějakým způsobem propojit. Dříve bylo ukázáno, že Doleželova kritika mimesis je poněkud problematická, a tudíž primární rozpor mezi teoriemi se týká jen ontologického statutu fikčních světů.

Erich Auerbach je často kritizován proto, že ve svém díle explicitně nedefinoval realitu či realismus. Barry Maine ve svém článku *Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision* rozebírá Wellekovu kritiku Auerbachovy knihy. Pro objasnění této problematiky se obrací k Nelsonu Goodmanovi, který jednoduše řečeno ve svých dílech tvrdí, že neexistuje žádný způsob, jakým svět je, nezávislý na popisech tohoto světa. Tudíž, každý soubor předpokladů o „bytí“ je ovlivněn způsoby,

kterými je popisujeme. Veškeré jazykové snahy o vysvětlení zkušenosti, včetně tichých či nepsaných, ovlivňují tyto soubory předpokladů.<sup>185</sup> Předpoklad vycházející z Goodmanovy filozofie, tj. uspořádání diskurzu se významně podílí na uspořádání jakékoli reality, je ilustrován právě v *Mimesis*. *Mimesis* popisuje uspořádání diskurzů ve vybraných textech evropské literatury, a dá se tudíž říci, že objasňuje a demonstruje, jak vznikají nové „reality“, nové světy.<sup>186</sup> Auerbach tedy ve svém díle popisuje, jak vidí realitu světů, které jsou textem odhaleny jako světy těmito texty zkonstruovány. Maine jako příklad pro prokázání své teze využívá první kapitoly *Mimesis*. Kontrast mezi narativním stylem homérským a narativním stylem biblickým je prezentován jako rozdíl právě mezi narativními styly, nikoliv mezi řeckou a hebrejskou kulturou. Můžeme tedy konstatovat, že se Auerbach „[n]ezabývá tím, jak svět tvoří text, ale tím, jak text tvoří svět.“<sup>187</sup> Ukazuje nám, jak různě jsou světy tvořeny různými autory. Literatura nejenže odráží nebo zrcadlí realitu, ale také se podílí na vytváření mnohorozměrné reality.<sup>188</sup>

Pokud se vrátíme k teorii fikčních světů a porovnáme ji s tímto výkladem Auerbachovy *Mimesis*, uvidíme určité podobnosti. Autor při tvorbě textu čerpá ze své skutečnosti, texty vytváří (fikční) světy a čtenář má přístup ke světům zprostředkovaným textem. Doležel nevyvrací fakt, že fikční světy čerpají ze skutečnosti, a Auerbach neodporuje vznik nových světů. Z tohoto úhlu pohledu, pokud zavřeme oči před Doleželovou kritikou teorie mimese, bychom mohli říci, že Doleželova teorie fikčních světů je jakýmsi rozvinutím teorie mimese, která světům literatury přiřkládá ontologický status neaktualizovaných možností. Mimetická interpretační teorie nám může ukázat, jakými způsoby tyto světy vznikají a tento status získávají. Teorie fikčních světů nám může ukazovat, jak tyto nové světy fungují.

Tento směr úvah by samozřejmě vyžadoval podrobnější prozkoumání a zpracování, které však není účelem této práce. Proto se nyní budu věnovat analýze intencí autora a čtenáře v konkrétním vybraném díle. Při tom budu čerpat z výsledků analýzy v předcházejících kapitolách. Budu se soustředit na pojetí teorie mimese a teorie fikčních světů. Nejprve krátce představím analyzované dílo. Následně doložím autorovu intenci v dobových záznamech. Poté vyložím některé prvky díla, které zobrazují autorovu skutečnost, podle mimetické teorie

---

<sup>185</sup> MAINE, B. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision, s. 43.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 51.

interpretace. Dílo se krátce pokusím analyzovat také pohledem teorie fikčních světů a na závěr připojím některé zajímavé čtenářské intence, jež lze dílem podložit.

## 6 Analýza literárního díla v kontextu vybraných koncepcí

Pro analýzu intence autora a intence čtenáře na konkrétním díle jsem si vybrala dílo *R.U.R.* od Karla Čapka (1890 - 1938). Vybrala jsem si je zejména proto, že u tohoto díla známe autorovu intenci. Jedná se o české, ale celosvětově známé dílo, jež nedávno oslavilo stoleté výročí. Představení autora a obsahu daného díla omezím na minimum vzhledem k tomu, že se jedná o kanonického autora české literatury. Tudíž předpokládám, že dané dílo každý zná a není tedy potřeba popisovat děj dramatu. Karel Čapek, doktor filozofie, novinář, spisovatel a dramatik, tvořil hlavně v meziválečném období. Jak uvidíme později, tato doba ho v tvorbě a výběru témat velmi ovlivňovala. Čapkova díla, i ta, jež napsal společně s bratrem Josefem, často kladou znepokojivé otázky, které mají čtenáře vytrhnout z lhostejnosti a probudit v něm myšlení a cítění.<sup>189</sup> Byl obhájcem humanistických hodnot a odmítal příklon k některé z „pravd“. Typickým je pro něj jakýsi distingovaný odstup. Ačkoli je v českých učebnicích řazen i se svým bratrem mezi dramatiky ovlivněné expresionismem, z uměleckých a filozofických směrů byl ovlivněn též kubismem, futurismem či pragmatismem. Ve své tvorbě zůstává spíše komentátorem než účastníkem některého uměleckého hnutí. Díky svému odstupu je schopen „velmi přesně a nadčasově pojmenovat dobovou situaci individua.“ Stojí jakoby trochu stranou, vně dobového dění, a zároveň do svých děl vkládá odkazy na aktuální umělecké, filozofické a kulturní dění.<sup>190</sup>

Karel Čapek psal divadelní hry, romány, novely, humoristické a detektivní povídky, cestopisy, eseje o literatuře a umění a napsal též velké množství novinových fejetonů a sloupků. Asi největším tvůrčím zdrojem jsou Karlu Čapkovi znalosti člověka. Měl schopnost vypozerovat a umělecky zobrazit charaktery lidí a to jak v jejich individualitě, tak v jejich obecnosti. Ve svých dílech vytváří živé, konkrétní postavy s individuálními rysy, které ale navíc zobrazují i obecně lidské znaky a společenský typ. Čapek měl zájem o nejzákladnější a nejnaléhavější otázky lidí a přál si, aby společenské vztahy byly určovány humanitou a lidským cítěním. Pomocí svých děl chtěl přetvářet skutečnost k lepšímu lidskému ideálu.<sup>191</sup> Nakonec je však nejvíce znám svými díly, která jsou na pomezí vědecké fantastiky, sociální utopie,

---

<sup>189</sup> POLÁČEK, Jiří. Domnívám se, že jsem novinář... In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*, s. 36.

<sup>190</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 10. vč. cit.

<sup>191</sup> BURIÁNEK, F. *Karel Čapek*, s. 106.

filozofických žánrů a satiry.<sup>192</sup> Proto je také řazen i mezi první autory žánru science fiction. V některých dílech vytváří různé vynálezy, které jsou zneužity k válčení a světovládě a jež nevedou ke svobodě a humanitě. V těchto dílech je také patrný jeho kritický vztah k soudobému světu a společenskému řádu. Jsou jimi například díla *Továrna na Absolutno* (1922), *Krakatit* (1924) a právě drama *R.U.R. - Rossum's Universal Robots*, jež poprvé vyšlo roku 1920.<sup>193</sup> Hra je známá především díky slovu „robot“, které vymyslel Karlův bratr Josef a jež se pak rozšířilo do jazyků po celém světě. Karel Čapek chtěl nejprve umělé dělníky nazvat „laboři“, jenže to mu znělo jaksi příliš „papírově“. Jeho bratr mu nabídl pojmenování roboti odvozené od slova robota.<sup>194</sup>

Jedná se o utopické nebo spíše antiutopické dílo, jehož děj se odehrává v nedaleké budoucnosti a na ostrově, který se nenachází někde na cizí planetě nebo v neznámém světě, ale je zasazen do našeho světa reálného. Čapek využívá fantastického prvku, tedy výroby umělých dělníků, jako odrazový můstek, jenž ho následně přesouvá do oblasti společensko-filozofické. Vědeckofantastická hypotéza je mu pouze kulisou a počátečním impulsem k myšlenkovému experimentu. To, že Karel Čapek zamýšlel svou utopii jako myšlenkový experiment, dokládá jeho vyjádření z roku 1921.<sup>195</sup> „*Ličiti poměry, jež skutečně nejsou a nikdy nebyly; umístiti je do nekontrolovatelné dálky prostoru a času; uvolniti se od blízké a pevné skutečnosti, - mohli autor při tom míniti něco jiného, než aby provedl určitý myšlenkový pokus, řešil něco, konstruoval nějakou ideovou stavbu, dovedil jakýsi program? To vše se hledalo ne docela neprávem také v mé utopistické hře*“.<sup>196</sup>

Karel Čapek díla, v nichž předkládá vážné společenské a filozofické otázky, odlehčuje humorem a ironií. Zpřístupňuje je tak širšímu obecnstvu, ale použitá ironie vůči společenským problémům může také zastřít skutečný autorův postoj.<sup>197</sup>

---

<sup>192</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 8-9.

<sup>193</sup> BURIÁNEK, F. *Karel Čapek*, s. 108-109.

<sup>194</sup> ČAPEK, K. O SLOVĚ ROBOT.

<sup>195</sup> UHLÍŘOVÁ, M. Průkopník science fiction. In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*, s. 170-171.

<sup>196</sup> ČAPEK, K. Ještě R.U.R.

<sup>197</sup> UHLÍŘOVÁ, M. Průkopník science fiction. In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*, s. 171.

## 6.1 Autorova intence

Z předchozího výkladu víme, že dle mimetické teorie je pro určení významu díla zásadní autorova intence a že v literárním díle je napodobována soudobá autorova skutečnost. Nejprve tedy k autorově intenci.

Karel Čapek toto své dílo komentoval několikrát v různých časopisech nebo novinách. V časopise *Jevišťe* ze dne 24. 2. 1921 nabízí dokonce výklad svého díla, který připojuje, aniž popírá výklady cizí. Kritici ve hře viděli například návrat k přírodě, protest proti vládě rozumu, sociologické i biologické tendence. Autor o svém dramatu říká, že k napsání hry jej vedla „hrstka lidí“, která „očekává se vztyčenou hlavou svůj konec“. Píše, že mu nešlo o Roboty, ale především o lidi. „*Uvažoval-li jsem o něčem úsilovně při stavbě dramatu, tedy to bylo o těch šesti nebo sedmi lidech, kteří měli být představiteli lidstva.*“<sup>198</sup> Jeho snahou bylo v divákovi, potažmo ve čtenáři, vyvolat pocit, že při útoku Robotů „jde o něco nekonečně cenného a velikého, a to že je lidstvo, člověk, to že jsme my.“<sup>199</sup> Ve hře chtěl ukázat, „co lidstvo bylo“. Chtěl vystihnout význam lidského rodu, který v díle vymírá spolu s hodnotami lásky a práce, vírou, heroismem, bodrostí, obětavostí a také velkou ctižádostí. Zázrak, k němuž na konci hry dochází, tedy že se ve dvou Robotech probouzí láska, nemáme přičítat přírodě, bohu, náhodě nebo Gallově fyziologii, ale právě lidem. Je to lidská vůle žít, jež „se vrhla vši silou na jedinou cestu a otevřela ji zázrakem. Sám Čapek si však nenárokují jedinečný a jediný výklad díla a v závěru textu dodává: „*Nevím, uskutečnil-li jsem jen stín toho obrazu; dílo už náleží všem, a můj výklad má třeba hodnotu jen dokumentární.*“<sup>200</sup> Jeho snaha podnítit v člověku chuť bránit lidstvo a jeho hodnoty je pro nás důkazem toho, že Čapek pojímal jeviště jako jakousi „kazatelnu“. Do hry tedy vnáší moralizující záměr.<sup>201</sup>

Další tiskovinou, ve které Karel Čapek vypovídá o významu *R.U.R.*, je jeden britský týdeník. Reaguje tak na veřejnou debatu o významu tohoto díla spisovatelů G. K. Chestertona a G. B. Shawa. Ani zde si nenárokují jedinečný výklad díla a uvádí, že ho potěšily názory a přesvědčení zmíněných pánů. Čapek píše, že se diskutující zaměřovali hlavně na Roboty, kdežto pro něj byli mnohem zajímavější postavy lidí. Dále dodává: „*Nejsem si zcela jist tím, co jsem napsal, ale vím velmi dobře, co jsem chtěl napsat. Chtěl jsem napsat komedii zčásti o*

---

<sup>198</sup> ČAPEK, K. Ještě R.U.R.

<sup>199</sup> Tamtéž.

<sup>200</sup> Tamtéž.

<sup>201</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 60.



vědě, zčásti o pravdě.“<sup>202</sup> Co se komedie o vědě týká, vyobrazil Čapek starého Rossuma jako reprezentaci vědeckého materialismu. Chce překonat Boha a ukázat, že je zbytečný. Proto se snaží pomocí biologických a chemických procesů (nikoliv mechanických) vytvořit umělého člověka. Mladý Rossum je pak zástupcem moderního vědce, pro nějž je vědecký experiment cestou k průmyslové výrobě. Chce dosáhnout masové výroby. Ve hře se tak dostáváme do zajetí industrialismu, kde se mašinerie nesmí zastavit, ale musí pokračovat stále rychleji a rychleji. Výplod lidského mozku se pak vymyká z lidských rukou. Výsledky vědy tedy vedly kvůli nepředvídatelným okolnostem k neočekávaným důsledkům.<sup>203</sup> Ke komedii o pravdě se Čapek vyjadřuje následovně. Podle Čapka má každá postava ve hře pravdu. Každý z nich má důvody pro své přesvědčení a podle své povahy hledá co největší štěstí pro co nejvíce lidí. Pravdu má Domin v tom, že rozvoj techniky osvobozuje člověka od tělesné práce. Pravdu má i Alquist, který naopak zastává přesvědčení, že rozvoj techniky člověka demoralizuje. Helena má pravdu, když má instinktivní strach z celé této ne-lidské mašinerie a také Roboti mají pravdu, když revoltují proti všem idealistům.<sup>204</sup> „*Ptám se, není-li možné vidět v současném sociálním konfliktu světa analogický zápas mezi dvěma, třemi, pěti stejně vážnými pravdami a stejně šlechetnými idealismy? Myslím, že je to možné, a je to nejdramatičtější prvek v moderní civilizaci, že lidská pravda stojí proti pravdě neméně lidské, ideál proti ideálu, pozitivní hodnota proti hodnotě neméně pozitivní, a že zápas se neodehrává, jak se nám často říká, mezi vznešenou pravdou a mrzkou sobeckou špatností.*“<sup>205</sup> Vidíme snahu vyjádřit, že hra, stejně jako skutečnost, nemá žádného konkrétního „záporáka“ a že každý jedná ze svých individuálních a odůvodněných pohnutek. Na závěr článku Čapek ještě dodává, že se mu zřejmě nepodařilo v díle vyjádřit to, že všechny postavy mají v něčem pravdu a za svou pravdu bojují, a tudíž tento záměr čtenáři nemuseli postřehnout.<sup>206</sup>

Pravděpodobně nejznámějším vyjádřením o *R.U.R.* z pera Karla Čapka je však článek z *Lidových novin* z roku 1935 nazvaný *Autor robotů se brání*. Tento článek vyšel v reakci na

---

<sup>202</sup> ČAPEK, K. The Meaning of “R.U.R.” („*I am not altogether sure of what I have written, but I know very well what I wished to write. I wished to write a comedy, partly of science, partly of truth.*“ Překlad převzatý z: BURIÁNEK, F. *Karel Čapek*, s. 264.)

<sup>203</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 61.

<sup>204</sup> ČAPEK, K. The Meaning of “R.U.R.”

<sup>205</sup> ČAPEK, K. The Meaning of “R.U.R.” („*I ask whether it is not possible to see in the present social conflict of the world an analogous struggle between two, three, five, equally serious verities and equally generous idealisms? I think it is possible, and this is the most dramatic element in modern civilization, that a human truth is opposed to another truth no less human, ideal against ideal, positive worth against worth no less positive, instead of the struggle being, as we are so often told it is, one between noble truth and vile selfish error.*“ Překlad převzatý z: BURIÁNEK, F. *Karel Čapek*, s. 264.)

<sup>206</sup> ČAPEK, K. The Meaning of “R.U.R.”

film natočený na počátku třicátých let v SSSR s názvem *Konec senzace*<sup>207</sup>, ve kterém jsou roboti vyobrazení jako plechová monstra ničící vše, co jim přijde do cesty.<sup>208</sup> Čapek se zde vymezuje vůči takové představě robota, kteří „mají údy z plechu a vnitřnosti z koleček a drátů“. Zdůrazňuje, že jeho Roboti nejsou mechanismy oslavující strojové inženýrství. Odmítá, že by se v takových mechanických strojích mohlo kdy probudit „něco jako život, láska nebo vzpoura.“ Popisuje své Roboty a to, co vedlo k jejich vytvoření. Jeho Roboti vznikli chemickou cestou a při jejich tvorbě v díle chtěl vzdát hold moderní chemii, „chemii, která nalézá a zčásti už i sestrojuje ty různé enzymy, hormony a vitamíny, jež dávají živé hmotě schopnost růst a množit se a pořizovat jiné životní záležitosti.“<sup>209</sup> Nyní se dostáváme k samotnému zobrazení autorské intence v díle, protože tuto myšlenku lze zcela jasně najít v samotné hře, když Domin, ředitel továrny, vypráví historii vzniku Robotů:

„**DOMIN:** [...] starý Rossum veliký fyziolog ale tehdy ještě mladý učenec [...] se pokoušel napodobit chemickou syntésou živou hmotu řečenou protoplasma až najednou objevil látku která se chovala naprosto jako živá hmota ač byla jiného chemického složení...“<sup>210</sup>

Vznikla tedy hmota, která se chová jako živá, je to „alternativa života“. Čapek by považoval za nevkusné, kdyby psal o oživení mosazných koleček, místo toho popisuje život, který je nesestrojitelný a obehnan tajemstvím, když se roboti stanou dušemi. „[A]utor nevymýšlel své roboty s technickou pýchou strojního inženýra, nýbrž s metafyzickou pokorou spiritualisty.“ Bohužel svět si přebral roboty po svém. Čapek si to odůvodnil tak, že „svět potřeboval robotů mechanických, neboť věří ve stroje víc nežli v život; je více fascinován technickými divy než zázrakem života.“<sup>211</sup>

## 6.2 Obraz skutečnosti

Nyní se vraťme k mimetické teorii a pojednejme chvíli o tom, jak drama *R.U.R.* odráží Čapkovu soudobou skutečnost, tedy jaké prvky autor ze skutečnosti přebírá a zobrazuje je ve svém díle. Roboti jsou stvořeni z organické hmoty, ale jsou vyráběni masově technickou cestou

---

<sup>207</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 37.

<sup>208</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 22.

<sup>209</sup> ČAPEK, K. *Autor robotů se brání*.

<sup>210</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 20.

<sup>211</sup> ČAPEK, K. *Autor robotů se brání*. vč. cit.

v obrovské továrně. To můžeme v díle vidět, když Domin popisuje, jak se Roboti vyrábějí. Nejprve zmiňuje „měsidla na těsto“, kádě na jednotlivé orgány, „továrnu na kosti“ a prádelny žil, nervů a po nich přichází „montovna, kde se to dává dohromady, víte, jako automobily. Každý dělník přidělává jen jednu součást, a zas to samočinně běží dál“. Pak si Roboti zvykají na svou existenci a některé věci v nich ještě dorůstají.<sup>212</sup> Ve hře popisovaný způsob výroby připomíná montáž automobilů na Fordově tovární výrobní lince. Jedná se o způsob napodobování skutečnosti. První Fordova montážní linka pro výrobu automobilů byla totiž zprovozněna v roce 1913 a znamenala nový způsob výroby velkého množství vozů.<sup>213</sup> Linka se celosvětově rozšířila a její vliv můžeme vidět právě i v *R.U.R.*

Právě problematika spojená s ekonomickými teoriemi, fordismem, jako novou organizací výroby, a s taylorismem, jako novou metodou práce, je jedním z prvků skutečnosti počátku 20. století, které jsou v díle zobrazeny.<sup>214</sup> Sám Čapek uvádí taylorismus v souvislosti s *R.U.R.*, když v roce 1922 komentuje hru, kterou napsal se svým bratrem, *Ze života hmyzu*. Ve hře je scéna s mravenci a Čapek o tvorbě této scény píše: „[...] *odštípnuv z Mravenců vedlejší myšlenku taylorismu pouští se do psaní Robotů [...]*“<sup>215</sup> Zmíněné ekonomické teorie se v Čapkově současnosti snažily vytvořit ideálního dělníka. Právě Roboti tohoto ideálního dělníka, oproštěného od jakýchkoliv lidských potřeb, představují. Umělý dělník, tedy Robot, je obrazem člověka redukováného jen na pracovní výkon.<sup>216</sup> Navíc jsou Roboti jeden jako druhý, což nám Čapek sděluje ve scénických poznámkách.

„ROBOTI v předešlé oblečení jako lidé. Jsou úseční v pohybech i výslovnosti, bezvýrazných tváří, upřeného pohledu. Ve vlastní hře mají plátěné blusy v pasu stažené řemenem a na prsou mosazné číslo.“<sup>217</sup>

Robot je otrokem a sluhou moderní doby a také poukazuje k trendu doby, v níž Čapek žil, tedy k inklinaci k zjednodušení obrazu člověka na jeho funkci. Lidská existence je redukována na společenskou roli v podobě profese. Roboti nemají duši, nevědí, co je to smrt, nesmějí se, nemají chuť, mají však velkou paměť. Jeden z představitelů továrny říká:

---

<sup>212</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 27. vč. cit.

<sup>213</sup> Ford Corporate. Company timeline. Dostupné z: <https://corporate.ford.com/articles/history/moving-assembly-line.html>

<sup>214</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 41.

<sup>215</sup> ČAPEK, K. a J. Čapek. Poznámky k „Životu hmyzu“, s. 202.

<sup>216</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 81.

<sup>217</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 17.

„**HALLEMEIER:** Ztracený rozum, slečno, ale nic víc. Bez vlastní vůle. Bez vášní. Bez dějin. Bez duše.“<sup>218</sup>

Jsou tolik od lidí odlišní, a přesto jsou jim tolik podobní. Postavy Robotů ve hře odkazují k tendenci věku stroje, kterou je snaha lidské vlastnosti poměřovat vlastnostmi stroje a přirovnávat člověka ke stroji. Z tohoto přirovnání vznikl prvotní nápad na hru *R.U.R.*, protože se Karel Čapek vyjádřil, že jednoho dne musel jet tramvají, jež byla plná. Lidé byli namačkáni uvnitř „ne jako ovce, nýbrž jako stroje.“<sup>219</sup> Tímto způsobem se tedy započalo Čapkovo přemýšlení o lidech jako o strojích. Jako věk stroje bývá označován počátek meziválečného období. Doba se vyznačuje nadějemi, které vkládá do vědeckého a technického pokroku, opírá se o víru v lidský rozum a ve schopnost ovládat okolní prostředí. Je zdůrazňována role rozumu při ovládání světa. Ve věku stroje se také rozšiřuje utopická vize v neustálý pokrok, který zajistí zkvalitňování materiální situace pomocí technických vynálezů. Jedná se o vrcholnou fázi průmyslové civilizace, v níž si „moderní svět uvědomil svoji modernost“ a začala se projevovat svázanost postmoderní společnosti s „vývojem nové techniky a nových technologií.“ Vzniklí Roboti jsou produktem rozumu a zároveň ztělesňují Čapkovy obavy, že člověk bude nahrazen robotem.<sup>220</sup> Čapek si v té době byl vědom užitečnosti vědeckého pokroku a sám se o něj zajímal. Zároveň však spatřoval riziko v nerozumném zacházení s technologickými prostředky. Uvědomoval si, že technický pokrok může při špatném zacházení zapříčinit i zánik civilizovaného světa. Ve svém díle tudíž použil vědeckofantastickou hypotézu, aby zesílil tato rizika a aby na jejím pozadí mohl provést myšlenkový experiment o soudobé společnosti, což vyplývá právě i z jeho již zmíněných vyjádření o tom, že nemyslel tolik na Roboty jako na lidi.<sup>221</sup>

V díle můžeme také nalézt mísení stylů, o němž hovoří Auerbach. Podtitul *R.U.R.* zní „*Kolektivní drama o vstupní komedii a třech aktech*“. Vidíme tedy, že už podle názvu se v díle mísí nízký styl komedie a vysoký styl tragédie. Ovšem nedá se hovořit o jednoznačné (žánrově čisté) tragédii, protože Čapek si na konci nechal jakási „zadní vrátka“, jimiž jsou probuzená láska a vůle k životu u dvou Robotů. Mimochodem o této změně v Robotech mohou svědčit dvě repliky z různých částí hry. V prvním dějství Helenina chůva Nána hovoří o Robotech takto:

---

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>219</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 85. citován Karel Čapek pro *Evening Standard* roku 1924.

<sup>220</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 17-18. vč. cit.

<sup>221</sup> UHLÍŘOVÁ, M. Průkopník science fiction. In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*, s. 168.

„**NÁNA:** [...] Dyt' i ten pes si je voškliví, ani sousto masa vod nich nechce; stáhne vocas a vyje, dyž cejtí ty nelidy, fuj.“<sup>222</sup>

Těsně před koncem třetího dějství však Robotka Helena hovoří o chování psů zcela jinak.

„**HELENA:** Kdybys viděl, jak mně lížou ruce, a jejich štěňata, ach Prime, nic snad není krásnějšího! Vezmeš je na klín a chováš [...]“<sup>223</sup>

Tato popisovaná změna v chování psů k Robotům naznačuje, že se v Robotech možná probudilo něco lidského a že už jsou více lidmi než Roboty.<sup>224</sup>

Začněme nyní rozborem komických prvků, které nalezneme hlavně ve vstupní komedii dramatu. Komedii můžeme zpozorovat na třech úrovních. První, komedii na úrovni tématu konverzace, popsal Sergej Nikolskij, který tvrdí, že v předehře Čapek „ironizuje myšlenku o zásadní přednosti mechanismu před člověkem“, protože v promluvách o mladém Rossumovi, jenž chtěl masově vyrábět umělé dělníky, můžeme zaznamenat ironii „nad dobou poznamenanou snahou změnit dělníka v ideální automat“.<sup>225</sup> Druhou úroveň komedie spatřuje Jana Horáková v situacích, které vznikají z konverzace postav. Helena Gloryová přijíždí do továrny *R.U.R.* a při prvním setkání není schopna rozlišit mezi člověkem a Robotem. Nejprve považuje Robotku Sullu za člověka a říká:

„**HELENA:** [...] Sullo, vy jste děvče jako já, že? Řekněte!“<sup>226</sup>

O chvíli později zase považuje představitele továrny za Roboty a nabádá je ke vzpouře. Jedná se o komedii založenou na nedorozumění a záměně.<sup>227</sup> Motiv záměny se pak pro čtenáře nebo diváka prolíná celou hrou. Jak jsou Roboti v průběhu děje stále více zdokonalováni a lidé postupně přicházejí o lidské rysy, je pro diváka náročnější určit, která postava je Robot a která člověk. Horáková tento aspekt hry označuje jako „imitační hru člověk-stroj“, nebo jako Čapkův test lidskosti (analogicky k Turingově testu).<sup>228</sup> Třetí úroveň rozvíjí první a připravuje druhou. Jde o úroveň, kde jde o komedii vznikající na základě způsobu komunikace mezi postavami. Když Helena Gloryová vstoupí do kanceláře ředitele Domina, konverzace mezi nimi plyne

---

<sup>222</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 39

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>224</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 79.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 47. vč. cit.

<sup>226</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 25.

<sup>227</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 88.

<sup>228</sup> HORÁKOVÁ, J. *Hra o robotech jako Čapkův test lidskosti*. In: *Robot 100: sto rozumů*. s. 110-111.

velmi efektivně, „jako na běžícím pásu“. Konverzaci řídí Domin a ani nenechává Helenu dokončit větu, skáče jí do řeči, protože „všichni se ptají stejně“. Domin využívá v komunikaci efektivnosti, s níž běžně řídí továrnu. Komunikace se tak mění v „dobře sestavený mechanismus.“ Potom co Helena sejme závoj, se jejich konverzace změní. U Domina nastupuje jiný konverzační mechanismus - robotická zdvořilostní konverzace. Domin mechanicky a téměř monologicky přerývá historii vynálezu robotů, čímž se snaží Helenu svádět.<sup>229</sup> Pak dojde k již zmíněným záměnám Robotky za děvče a představitelů továrny za Roboty. Této záměně nahrávají i mechanické zdvořilostní rozhovory. Obě konverzace, při nichž dojde k záměně, počínají podobnými zdvořilostními frázemi typu: těší mne; raďte usednout; posad'te se prosím; jakou jste měla cestu; měla jste dobrou plavbu. Pět ředitelů továrny se navíc v konverzaci doplňuje, a fungují tak jako dobře promazaný stroj, jako továrna. Lidské postavy se svou mechaničností a efektivností podobají Robotům a Roboti se zase svým vzhledem velmi podobají lidem. Hranice mezi nimi je hned na začátku nejasná a komické je nejen téma, ale také vznikající situace a způsob komunikace mezi postavami.<sup>230</sup> Komédie v následujících třech dějstvích nabývá dramatického a tragického charakteru. Tragédie a drama ve hře mají svůj původ právě v komediálním prvku zaměnitelnosti člověka a Robota.

Vyjádření „kolektivní drama“ je dle Nikolského nutné chápat tak, že Čapka příliš nezajímají osudy jednotlivců a vztahy mezi nimi, ale spíše dramatické jevy vznikající v životě společnosti.<sup>231</sup> Horáková zase chápe Čapkův odkaz na kolektiv jako poukaz na různé postavy dramatu jako na „různé podoby jednoho základního typu zmechanizovaného člověka“. Zmechanizované lidstvo tedy můžeme považovat za kolektivní postavu *R.U.R.* ať už budeme mít na mysli kolektiv lidí nebo kolektiv robotů. Kolektiv lidí představují továrníci zjednodušení na své profese (o nich bude řeč později). Kolektiv robotů je odkazem k jednotné mase dělníků, obecně k masovosti a depersonalizaci jednotlivců.<sup>232</sup>

Již několikrát byla zmíněna továrna *R.U.R.* a je to právě továrna, jež se stala symbolem industriálního věku. Nuttall ve svém pojetí mimésis zmiňuje pojmy *evocation*, *echoing* a *topos*. Továrnu v díle můžeme považovat za takový *topos*, který ve čtenáři vyvolává určité významy. *Topos* továrny se v literatuře začíná objevovat v období od 1. poloviny 19. století do doby mezi světovými válkami. Nejprve se v literárních a dramatických dílech objevuje jako místo, nebo

---

<sup>229</sup> CINDLEROVÁ, J. Fantastický svět divadelních her Karla Čapka. In: *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*, s. 189-193. vč. cit.

<sup>230</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 50-51.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>232</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 92. vč. cit.

objekt, které velmi výrazně zasahuje do svého okolí, proměňuje a narušuje dosavadní ráz krajiny či města. Narušováním starého řádu vyvolává negativní konotace a spisovatelé se soustředí na její sociální a společenské dopady. S nástupem realismu a naturalismu přestávají spisovatelé pozorovat továrnu z povzdálí a vstupují do ní se snahou zachytit toto určité sociální prostředí, v němž dochází k odcizování. V českém prostředí se konotace továrny mění s přijetím technického a ekonomického vývoje modernistickými uměleckými směry. Továrna se svými komíny a technikou je považována za znak sebevědomé civilizace a spisovatelé přesouvají děj z okolí továrny do jejího interiéru. Továrna znamená uzavřený prostor izolovaný od okolního světa, což umožňuje vytvořit v ní jakýsi vlastní mikrokosmos, vybudovat nový řád odlišný od starého a zkaženého. Továrna už tedy vyvolává spíše pozitivní konotace, protože vytváří místo pro realizaci utopie.<sup>233</sup>

Další výraz nebo spíše pasáž, která u čtenářů či diváků vyvolává asociace, nalezneme na konci druhého dějství.

„**FABRY** rozsvítí žárovku na krbu: Svit, hromničko lidstva! Ještě dynamy běží, ještě tam jsou naši - Držte se, muži v elektrárně!

**HALLEMEIER:** Byla to veliká věc být člověkem. Bylo to něco nesmírného. Ve mně bzučí milion vědomí jako v úle. Miliony duší se do mne slétají. Kamarádi, byla to veliká věc.

**FABRY:** Ještě svítíš, důmyslné světélko, ještě oslňuješ, zářivá, vytrvalá myšlenko! Vědoucí vědo, krásný výtvoře lidí! Plamenná jiskro ducha!

**ALQUIST:** Věčná lampo boží, ohnivý voze, svatá svíce víry, modli se! Oltáři obětní -

**Dr GALL:** První ohni, větvi hořící u jeskyně! Ohniště v táboře! Hranice strážní!

**FABRY:** Ještě bdíš, lidská hvězdo, záříš bez kmitu, dokonalý plamen, duchu jasný a vynalézavý. Každý tvůj paprsek je veliká myšlenka -

**DOMIN:** Pochodeň, která koluje z ruky do ruky, z věku do věku, věčně dál.

**HELENA:** Večerní lampa rodiny. Děti, děti, musíte už spat.

*Žárovka zhasne.*<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 42-45.

<sup>234</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 79-80.

Postavy zde nechávají plynout své myšlenky nahlas a hovoří o umírajícím lidstvu, o tom „co lidstvo bylo“. V této části vzniká asociativní řetězec spojený s představou světla a s „představami o lidském rozumu, duchu, víře, odvaze, hrdinství“ a rodině. Tato konverzace oslavuje zvědavý a smělý lidský rozum, vřelost lidských citů, cestu, jakou lidstvo prošlo.<sup>235</sup> Je zde obsažen Čapkův záměr oslavit význam lidského rodu a všechny jeho pozitivní hodnoty. Na konci pasáže zhasíná žárovka a s ní i lidstvo. Představitelé lidstva metaforicky ukládají k spánku tolik oslavovanou lidskou vůli žít, protože vědí, že sami brzy zemřou.

Je příznačné, že větu o rodině pronáší právě Helena, protože její touha po rodině a dětech zůstává ve hře nenaplněna. Je jedinou skutečně tragickou postavou v díle, protože po rozhovoru s dalšími postavami rozpoznává příčinu své neplodnosti. Ona sama je hluchým květem, stejně jako je hluchá vyšlechtěná květina, kterou dostala jako dárek od Hallemeiera. Dr Gall zase stvořil Robotku Helenu, jež je Heleninou kopií. Obě, květina i Robotka, jí nastavují zrcadlo.<sup>236</sup>

Jednající postavy dohromady reprezentují různé tendence, jež nám předkládají miniaturní obraz lidské společnosti. Všechny postavy *R.U.R.* mají z části obecný smysl a vystupují jako nositelé různých idejí. O postavách se nedozvídáme žádné detaily, žádnou jejich osobní historii či informace o životě před továrnou. Charaktery postav jsou osekáné na pár základních rysů a platí zde to, co psal o komedii Aristoteles: „*Komedie je [...] zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích.*“<sup>237</sup> Nesetkáváme se tedy s plnými charaktery, ale s typy.<sup>238</sup> Hlavní motiv postavy bývá vyjádřen už jen jejím jménem. Jméno Helena může odkazovat k Homérově Heleně, jež je ztělesněním krásy a lásky. Helenu tak můžeme považovat za postavu, jež zastupuje obecné ženství. Je spjata s rodinou, mateřstvím a citem.<sup>239</sup> Je to osudová žena, která inspiruje a ovlivňuje jednání mužských postav. Je však také ženou-dítětem, je udržována v nevědomosti, ochraňována a hýčkána. Můžeme ji také považovat za příčinu zániku lidstva, protože to byla právě ona, kdo požádal Dr Galla, aby upravil výrobu Robotů, a tím změnil jejich povahu.<sup>240</sup> Jako na příčinu zániku lidstva můžeme na Helenu nahlížet i jiným způsobem. Čapek totiž vytváří utopii na odlehlém ostrově, ale do prostoru děje příběhu zahrnul i okolní svět. Na ostrově vypadá utopie

---

<sup>235</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 87-90. vč. cit.

<sup>236</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 73.

<sup>237</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*, s. 57.

<sup>238</sup> CINDLEROVÁ, J. *Fantastický svět divadelních her Karla Čapka*. In: *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*, s. 187.

<sup>239</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 66-67.

<sup>240</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 72-73.



téměř dokonale, ale z okolního světa chodí děsivé zprávy. Ostrov vytváří jakési laboratorní podmínky pro utopii a okolní svět symbolizuje realitu, jež se teprve má utopii stát.<sup>241</sup> V závěru hry se tyto dvě utopie střetávají v konfliktu, ovšem tento konflikt, jak víme, má své kořeny v příjezdu Heleny na ostrov. Lze tedy Helenu považovat za prvek reálného světa pronikajícího do světa dokonalé utopie a za spouštěč konce lidstva. Koneckonců přijela na ostrov jako zástupkyně Ligy humanity a chtěla Roboty osvobodit. Později uprosila Dr Galla, aby se pokusil dát Robotům duši, a nakonec spálila dokumenty s tajemstvím výroby Robotů.

Druhou ženskou postavou je Helenina chůva Nána, již můžeme považovat za představitelku typu žena-matka-příroda. Zastupuje obyčejnou věřící ženu z lidu. Doplňuje tak ženský princip ve hře. Instinktivně je proti všem změnám lidského údělu na zemi, Roboti se jí protiví a považuje jejich výrobu za rouhání proti Bohu.<sup>242</sup>

Jména některých mužských postav mají evokovat dominantní národy. Harry Domin, který má ve své pracovně veliký americký stůl, má navozovat představu Spojených států amerických. Dr Gall evokuje Gallii, tedy je zástupcem Francie. Jméno konzula Busmana je odvozeno z anglického jazyka a jméno Dr Hallemeier zase z německého. Ovšem nezastupují jen dominantní národy, ale jsou též profesními typy.<sup>243</sup>

Harry Domin získal své jméno z latinského „dominus“ = „pán“, je pánem tovární výroby a snaží se efektivně naplňovat svůj plán osvobodit lidi od práce. Je ztělesněním technické utopie. Jeho velké plány se mu však vymknou z rukou. Inženýr Fabry je technickým ředitelem a zastupuje řemeslníky nebo umělce, kteří od nepaměti obrábějí hmotu. Jeho jméno je odvozeno od slova fabrikace a ztělesňuje technický pokrok. Konzul Busman, komerční ředitel, je věčným obchodníkem, představuje lidskou touhu po penězích a i v obklíčení Robotů přepočítává peníze.

**„ALQUIST:** Zločin byl vyrábět Roboty!

**DOMIN:** Ne. Alquiste, ani dnes toho nelituju.

**ALQUIST:** Ani dnes?

**DOMIN:** Ani dnes, v poslední den civilisace. Byla to velká věc.

---

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 56 - 57.

<sup>242</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 74.

<sup>243</sup> Tamtéž, s. 67.

**BUSMAN** *polohlasně*: Tři sta šestnáct milionů.<sup>244</sup>

Tím do tísnivé situace vnáší komický prvek, když svými čísly prokládá repliky ostatních postav. Dr Hallemeier, přednosta ústavu pro psychologii a výchovu Robotů, má představovat pečovatele o psychiku, který v moderní době nahrazuje kněze. Ovšem ve věku výroby se Hallemeier z pečovatele stává pěstitelem. Dr Gall, přednosta fyziologického a výzkumného oddělení R.U.R., zobrazuje lékaře. Představitel Francie je ve svém konání ovlivněn ženou a pro Helenu upraví fyziologii Robotů. Jméno stavitele Alquista je pravděpodobně odvozeno z latinského „aliquis“ = „někdo, kdokoliv“. Alquist je starší, a díky tomu zkušenější a moudřejší, než ostatní. Vůči radikálním utopickým představám si udržuje odstup a bývá považován za ztělesnění lidskosti v univerzální a idealizované podobě. Jako jediný z mužů pracuje rukama, protože často zedničí, představuje tudíž také prvek práce. Ovšem ani on není zcela sympatickou postavou, protože směřování lidstva ke zkáze jen pasivně pozoruje, komentuje v promluvách s Helenou Gloryovou a nečiní nic proti němu.<sup>245</sup>

### 6.3 Fikční svět

Fikční svět, který vzniká Čapkovým textem, můžeme pomyslně rozdělit na dvě části, ostrov a okolní svět. Tyto dvě části jsou propojené a komunikují spolu. Ve hře vidíme noviny, telegraf, lodní dopravu a dokonce samotná Helena a Nána jsou postavami, které na ostrov přijely z vnějšího prostředí. V díle není svět příliš popisován, ovšem můžeme odhadnout, v jaké době se děj odehrává. V předehře se dozvídáme, že starý Rossum objevil „látku, která se chovala naprosto jako živá hmota ač byla jiného chemického složení“<sup>246</sup>, v roce 1932. Pak prováděl svůj výzkum a pokusy po několik desetiletí. Na jeho práci následně navázal jeho synovec, mladý Rossum, který zjednodušil design, zdokonalil výrobu a začal Roboty vytvářet sériově. Podle toho, co se o prodeji a rozšíření Robotů po světě dozvídáme, vidíme, že Roboti ještě nejsou zcela rozšířeným a samozřejmým zbožím. Tudíž můžeme odhadovat, že se děj hry odehrává v druhé polovině 21. století.<sup>247</sup> První a druhé dějství se odehrávají deset let po předehře a třetí dějství se odehrává rok po vyhubení lidstva.

---

<sup>244</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 65.

<sup>245</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 67 - 72. a také NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 66.

<sup>246</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 20.

<sup>247</sup> STEPNEY, S. *R.U.R. a zkouška času*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 131 - 132.

Jako prostředek pro zápletku slouží Roboti. O tom, jak se vyrábějí, jsme už pohovořili. Důležité je, že vznikají ze živé hmoty, z dnešního pohledu se více podobají organickým androidům a nikoliv mechanickým robotům. Jsou vytvořeni ze živé hmoty, která má „bláznivou chuť do života“<sup>248</sup>. Možná právě tato chuť do života je jednou z příčin pro tak rychlé polidštění Robotů. Jsou vyráběni sériově na montážní lince a v mužském i ženském provedení. Jsou vysoce inteligentní, ale oproštěni od bolesti, představivosti, kreativity a duše. Stává se, že se poškodí a mají tzv. „křeč Robotů“. Důležitým aspektem tohoto fikčního světa je také vliv Robotů na svět. Vyrábějí se ve velkém množství. Čím větší množství jich je, tím levnější jsou. Pravděpodobně berou některým lidem práci a někteří lidé ve světě je využívají jako vojáky.<sup>249</sup> Diskutovaným důsledkem existence tak velkého množství Robotů je též neplodnost žen. Helena se ptá, proč se přestaly rodit děti, a dostává několik odpovědí. První z nich od Nány, druhou od Alquista a třetí od Dr Galla.

„**NÁNA**: Už se lidi neroděj. To je trest, to je trest! Hospodin poranil ženský neplodností.

**HELENA** vyskočí: Náno!

**NÁNA** vstává: To je konec světa. Z ďábelský pejchy ste se vopovážili tvořit jako Pámbu. Bezbožnost je to a rouhání, jako bohove chcete bejt. A jako Bůh vyhnal člověka z ráje, tak ho vyžene ze světa celého!“<sup>250</sup>

„**ALQUIST**: Protože není třeba lidské práce, protože není třeba bolesti, protože člověk už nemusí nic, nic, nic než prožívat - Oh, zlořečený ráj, tohleto! *Vyskočí*. Heleno, nic není strašnějšího než dát lidem ráj na zemi! Proč ženy přestaly rodit? Protože se celý svět stal Dominovou Sodomou!“<sup>251</sup>

„**Dr GALL**: Protože se dělají Roboti. Protože je nadbytek pracovních sil. Protože lidé se stávají jaksi... zkrátka zbyteční, víte?“<sup>252</sup>

Když budeme sledovat míru technického pokroku v tomto fikčním světě, zjistíme, že jediným technologickým pokrokem jsou právě Roboti. Na ostrov nelétají letadla, ale přeprava se zajišťuje lodí, komunikuje se telefonicky nebo telegrafem a Robotka Sulla píše na psacím stroji. Absence pokroku a širšího budování světa může naznačovat, že dílo pravděpodobně

---

<sup>248</sup> ČAPEK, K. R.U.R.: *Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 21.

<sup>249</sup> STEPNEY, S. R.U.R. a zkouška času. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 133 - 134.

<sup>250</sup> ČAPEK, K. R.U.R.: *Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 45.

<sup>251</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 52.

nebylo zamýšleno čistě jako vědeckofantastické, ale autor spíše využil vědeckofantastické prvky k vyprávění příběhu o lidech.<sup>253</sup>

Tím se naše pozornost přesouvá k postavám příběhu, protože typologicky se jedná o svět s více postavami, které spolu interagují. Interakci mezi Dominem a Helenou na začátku hry jsme si již ozřejmili. Způsob jejich konverzace se změní v momentu, kdy si Helena sejme závoj a Domin se o ni začne zajímat jako o ženu, je jí uchvácen a na konci vstupní komedie ji žádá o ruku.<sup>254</sup> I ostatní lidské mužské postavy jsou Helenou uchváceny a ona později ve hře motivuje jejich jednání. Muži jí přinášejí dárky a zajišťují její pohodlí. Ovšem drží ji v nevědomosti a neříkají jí, že ve světě mimo ostrov začala revolta Robotů. Zdá se, že Helena o svém vlivu na ostatní ví. Jak už bylo řečeno dříve, Helena poprosila Dr Galla, aby změnil výrobu Robotů.

**„Dr GALL:** Udělal jsem to pro sebe, jako pokus.

**HELENA:** Oh, Galle, to není pravda. Já jsem věděla předem, že mi to nemůžete odepřít.

**DOMIN:** Proč?

**HELENA:** Vždyť víš, Harry.

**DOMIN:** Ano. Protože tě miluje - jako všichni.<sup>255</sup>

Dalším motivem ředitelů továrny je jejich společný cíl vyrábět Roboty, a proto většinou jednají v souladu. Postavy v některých momentech uvažují o správnosti svého konání, argumentují pro svá stanoviska a poslouchají stanoviska cizí. Dojde jen ke třem neshodám, a to ve velmi vypjatých situacích. K hádce dojde nejprve mezi Dominem a Alquistem, který dospěl k názoru, že vyrábět Roboty byl zločin. Domin v popuzení obhajuje svou vizi a říká, že tvořil Roboty proto, „*aby se člověk stal pánem! Aby už nežil jen pro kus chleba! Chtěl jsem, aby žádná duše nepitoměla u cizích strojů, aby už nezbylo nic, nic, nic z toho zatraceného sociálního krámu! Oh, mně se oškliví ponížení a bolest, mně se protiví chudoba! Nové pokolení jsem chtěl!*“<sup>256</sup> Další vyostřené situace jsou, když se Domin dozví o změně výroby a pak ještě o

---

<sup>253</sup> STEPNEY, S. R.U.R. a zkouška času. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 138 - 139.

<sup>254</sup> CINDLEROVÁ, J. Fantastický svět divadelních her Karla Čapka. In: *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*, s. 189.

<sup>255</sup> ČAPEK, K. R.U.R.: *Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 70.

<sup>256</sup> Tamtéž, s. 66.

tom, že Helena spálila rukopis starého Rossuma, v němž je tajemství výroby Robotů. Ani v jednom ze zmíněných případů netrvá rozhořčení příliš dlouho, protože ostatní ředitelé továrny se snaží Helenu chránit a přicházejí s řešením problému. Nejprve Busman spočítá, že změnění Roboti jsou v tom velkém počtu vyrobených Robotů téměř zanedbatelní a později opět Busman vytváří naději toho, že si Dr Gall a Hallemeier výrobu přesně pamatují.

Originální fikční entitou, kterou Čapek vytváří, je Robot. Největší konflikt v díle se odehrává právě mezi Roboty a lidmi. Nejprve jsou Roboti bráni jako stroje, sluhové či otroci, kteří vykonávají práci za lidi. Později však skupina Robotů povstane proti lidem, prohlásí člověka za nepřítele a nařídí ostatním Robotům, aby vyvraždili lidstvo. Po dobytí továrny nechávají žít jen starého Alquista, protože „pracuje rukama jako Roboti.“<sup>257</sup> Roboti v díle téměř nekomunikují mezi sebou, většinou je vidíme komunikovat s lidmi. Buď poslouchají rozkazy, nebo ve třetím dějství požadují od Alquista tajemství výroby. Roboti ho při tom stále oslovují pane. Alquist tajemství výroby Robotů nezná a nedokáže ho zjistit ani pitvou živých Robotů. Pak se ale objeví dva Roboti, u nichž Alquist rozpozná lásku, když se chtějí jeden pro druhého obětovat. Roboti Primus a Helena jsou pro Alquista obdobou prvních lidí. Hru ukončuje citování z Bible a Alquistova promluva, v níž vzývá přírodu a raduje se z toho, že život nezahyne.

„ALQUIST: [...] Zase se začne z lásky, začne nahý a maličký; ujme se v pustině, a nebude mu k ničemu, co jsme dělali a budovali, k ničemu naše myšlenky, a přece nezahyne! [...]“<sup>258</sup>

V průběhu hry se Roboti postupně polidšťují a naopak lidé o svou lidskost přicházejí. Lidé se podobají Robotům a Roboti se podobají lidem, až dojde k tomu, že nejsme schopni říci, zda jsou Roboti na konci hry opravdu ještě stále Roboty, nebo jsou novými lidmi, nebo je můžeme označit za první kyborgy.<sup>259</sup>

## 6.4 Čtenářská intence

Čapkovy drama *R.U.R.* v sobě skrývá mnoho významů. Nehovoříme jen o těch, která nám sám autor vyložil, ale také o těch, která v díle vidí čtenáři. Jednou z ukázek toho, jak je

---

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>259</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 58.

*R.U.R.* podnětné, je kniha *Robot 100: sto rozumů*, v níž se stovka lidí vyjadřuje právě k tomuto dílu. Tato kniha vznikla ke stému výročí vydání *R.U.R.* Editorka knihy Jitka Čejková v ní shromáždila fascinující soubor příspěvků na různá témata vycházející z Čapkovy knihy. Nalézáme tak stovku různých asociací, výkladů a úvah. Přečteme si o syntéze umělých tkání a orgánů, o otázkách evoluce a rozmnožování, o schopnosti napodobovat lidské chování, o inteligenci a vědomí, globalizaci, náboženství či postavení žen ve společnosti. Témata jsou natolik různorodá, protože se ke hře vyjadřují spisovatelé, novináři, hudebníci, sportovci, umělci, ale především vědci z různých oborů.<sup>260</sup> Spousta z nich vnímá Čapkovu hru jako prorockou a zřetelně v ní vidí paralely k dnešku. Některé příspěvky z této knihy jsem už využila v předchozím výkladu a nyní doplním další zajímavé výklady, které možná nemusí souhlasit s autorovou intencí, ale rozhodně je možné podpořit je textem hry.

Keisuke Suzuki, vědec zabývající se umělým životem, studiem vědomí a virtuální realitou, například *R.U.R.* vnímá jako popis etických problémů umělé inteligence, navíc zkoumající otázku důstojnosti lidí i robotů. Dle něj mají Domin i Helena stejnou motivaci, tedy chránit svou důstojnost, ovšem jejich cíle jsou jiné. Domin se snaží osvobodit lidstvo od práce a Helena se pokouší Roboty vysvobodit z otroctví. Pak se nabízí otázka, co je vlastně pro lidi a Roboty důstojnost. Z rozhovoru mezi Dominem a Helenou vyplývá, že Roboti jsou stvoření bez pocitů, emocí a motivů. Domin se na ochranu důstojnosti zaměřuje skrze výkon, a sice pracovní výkon Robotů. Helena zase skrze cítění a svobodu. Tento kontrast vztahuje Suzuki k dnešním výzkumům umělé inteligence a umělého života, protože obor umělé inteligence se snaží „maximalizovat objektivní výkon inteligence“ a obor umělého života „se naopak snaží vytvořit umělý systém, který je živý, má strach ze smrti a dokáže cítit bolest i radost.“<sup>261</sup>

Další zajímavou interpretaci nabízí politoložka Anna Durnová, která pokládá Roboty za ztělesnění „snu o perfektně fungujícím světě: světě bez zádrhelů a bez klopýtnutí.“ Tento „svět pokroku a dokonalosti“ je podle továreníků světem bez soucitu nad bolestí, bez empatie. Ostrov a továrna jsou světem bez emocí a bez žen. Jistě, máme ženské postavy Helenu a Nánu, ale ty jsou z veřejného života vyloučeny. *R.U.R.* pak ukazuje, že takové rozdělení na emotivní a racionální nefunguje a může mít neblahé důsledky pro společnost.<sup>262</sup> K této interpretaci by se dalo doplnit, že ono probuzení Robotů k životu mohlo vzniknout z bolesti. Na začátku hry se dozvídáme, že Roboti jsou vylepšováni tak, že dostanou „nervy na bolest“. Do té doby

<sup>260</sup> ČEJKOVÁ, Jitka, ed. *Robot 100: sto rozumů*, s. 7 - 11.

<sup>261</sup> SUZUKI, K. Roboti – stroje pracující nebo živé? In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 173.

<sup>262</sup> DURNOVÁ, A. *R.U.R.* jako zrcadlo moderního strachu z emocí. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 220.

necítili bolest a občas se sami poškodili, mají tudíž nově cítit bolest, aby vznikla automatická ochrana před úrazem.<sup>263</sup> Později se také dozvídáme, že Dr Gall změnil jej iritabilitu, což znamená dráždivost nebo zvýšenou reakci na stimulaci.<sup>264</sup> Ve třetím dějství, když Roboti obhajují svou oduševnělost, říkají:

„**ALQUIST:** Roboti nejsou život. Roboti jsou stroje.

**2. ROBOT:** Byli jsme stroje, pane; ale z hrůzy a bolesti stali jsme se -

**ALQUIST:** Čím?

**2. ROBOT:** Stali jsme se dušemi.“<sup>265</sup>

A chvíli před touto výměnou se Alquist ptal Robota Damona, proč zavraždili lidstvo. Damon mu odpovídá:

„**DAMON:** Musí se zabíjet a panovat, chcete-li být jako lidé. Čtete dějiny! Čtete lidské knihy! Musíte panovat a vraždit, chcete-li být lidmi!“<sup>266</sup>

a pak ještě dodává:

„**DAMON:** [...] Roboti přejali kulturu lidskou. Roboti lidskou kulturu uskutečnili.“<sup>267</sup>

Zdá se tedy, že k lidskosti Robotům dopomohla schopnost cítit bolest a pak také schopnost konat násilí. Tímto úhlem pohledu je paradoxní, že si lidstvo svou zkázu zavinilo samo tím, že v minulosti nedrželo spolu a probíhaly různé války a vyvražďování. Roboti četli učebnice historie a usoudili, že toto je základní lidská vlastnost - způsobování bolesti násilím.

Sina Khajehabdollahi, PhD student fyziky na univerzitě v Tübingenu, zase vnímá Čapkovu *R.U.R.* jako příběh o vzniku vědomí. Tento výklad také spojuje s bolestí, protože dle něj, bolest a utrpení velmi rychle vymezí hranici vlastního já. Pro to, abychom cítili bolest, musíme znát hranice mezi naším tělem a okolím. Až teprve když Roboti pochopí hranice sebe samých, začnou chápat své postavení a vnímat nespravedlnost, které je lidé vystavují.<sup>268</sup>

---

<sup>263</sup> ČAPEK, K. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 33.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>268</sup> KHAJEJABDOLLAHI, S. Je duše synonymem vědomí? In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 359-360.

Počítačový vědec Carlos Gershenson například vidí v díle zobrazení toho, jak hroživé následky pro planetu a lidstvo může mít lidský vliv. „*Jako lidská rasa jsme nicméně neměli nikdy na planetu Zemi takový vliv jako dnes. Naše chyby tak mohou mít mnohem větší následky.*“ Ve hře vidíme, jak lidský vynález Robotů ovlivnil plodnost. V dnešním světě můžeme za důsledek lidského vlivu považovat změnu klimatu.<sup>269</sup>

Podle Tomáše Mikolova, počítačového vědce v oblasti umělé inteligence, se dílo zabývá myšlenkou, že „jakmile se o sebe technologie dokáže postarat sama, lidstvo už není potřeba. Tuto myšlenku podporuje fakt, že ve světě *R.U.R.* lidé přestávali pracovat a děti se přestaly rodit.“<sup>270</sup>

Fyzik Steen Rasmussen zase nalézá v díle jakýsi náboženský význam. Člověk se prohřešuje proti Bohu, protože využívá znalosti vědy k výrobě robotických otroků. Tvoří nové bytosti a hraje si na Boha. Dopouští se smrtelného hříchu a pak celé lidstvo stihne trest. V Čapkově hře vidíme mnoho odkazů na náboženství, jedním z nich je například postava Nány.<sup>271</sup>

Odlišně vnímá konec *R.U.R.* počítačový vědec Yasuhiro Hashimoto. Jeho názor vychází z japonské kultury. V Japonsku jsou roboti přijímáni lépe než v západních zemích. Je to dle něj způsobené tím, že „Japonci jsou zvyklí žít po boku různých přírodních i mimozemských bytostí, nejsou jim cizí nadpřirozené jevy, protože to je součástí tamního duchovního světa.“ Navíc Roboti se v průběhu hry stávají lidmi, tudíž Hashimoto vnímá příběh *R.U.R.* jako „příběh o nové lidské říši, která vznikne z uměle vytvořených bytostí.“<sup>272</sup>

Na závěr bych chtěla zmínit jednu interpretaci Čapkových Robotů, kterou nelze podpořit textem, a tudíž je možné nazvat ji misinterpretací. Tento výklad nesouhlasí s autorovou intencí, ale co je důležitější ani s tím, co obsahuje text. Je to výklad Robotů jako plechových mechanických monster. K tomuto významovému posunu došlo už při prvních inscenacích *R.U.R.*<sup>273</sup> Ostatně to byl důvod vzniku textu *Autor robotů se brání*. Přesto však v rámci terminologie žánru science fiction je robot definován jako „konstrukt mechanického původu z kovu a plastu“. V rámci science fiction Čapkův Robot tedy odpovídá spíše androidovi, který je definován jako robot z masa a kostí.<sup>274</sup> Podle Nikolského k tomuto posunu

<sup>269</sup> GERSHENSON, C. Čím se odlišujeme od strojů? In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 163.

<sup>270</sup> MIKOLOV, T. Roboti budoucnosti: hrozba nebo nutnost? In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 262.

<sup>271</sup> RASMUSSEN, S. Úvaha o hře Karla Čapka *R.U.R.*. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 380.

<sup>272</sup> HASHIMOTO, Y. Lidské bytosti ve strojových tělech. In: *Robot 100: sto rozumů*, s. 246-247.

<sup>273</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 97.

<sup>274</sup> HORÁKOVÁ, J. *Robot jako robot*, s. 181.



došlo proto, že na scéně by bylo těžké dodržovat autorovy představy o vnějším vzhledu Robotů a diváci by jej považovali jen za zvláštní portrét člověka. Proto se částečně tento vnější vzhled mění a objevuje se podobnost s mechanismem.<sup>275</sup> Dle mého názoru je to ale přesně to, co Čapek ve své hře zamýšlel, a k významovému posunu došlo především proto, že v některých inscenacích se kladl větší důraz na dobrodružnou linku příběhu a mechaničtí roboti byli pro tyto účely atraktivnější. Také to může být tím, že tehdejší doba měla blíže k mechanickým vynálezům než k objevům chemie a biologie. Bylo tudíž pro lidi snáze představitelné a více vítané, že by mohl existovat mechanický robot než robot vzniklý na biologickém podkladu.

---

<sup>275</sup> NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, s. 44-45.

## Závěr

V poslední části šesté kapitoly jsme mohli vidět, že stejně jako každé jiné dílo lze i drama *R.U.R.* interpretovat nezávisle na intencích autora. Ovšem takovým výkladem přicházíme o význam díla, který je určen osobou autora a také širším historickým a společenským kontextem. Pro určení celkového významu díla je tedy zapotřebí pracovat jak s intencí autora, tak s intencí čtenáře, ale žádnou z nich nesmíme činit privilegovanou a interpretace musí být vždy podpořená textem. Zjistili jsme, že k celkové interpretaci díla nám mohou pomoci obě ústřední teorie této práce, teorie mimésis i teorie fikčních světů.

Čapek hru zamýšlel jako obraz soudobé společnosti a pokoušel se v ní ukázat některé společenské tendence a varovat před nepatřičným používáním technologií. Čapkova tvorba je vztahem ke skutečnosti známá a sám autor zastával názor, že předmětem literatury je člověk a lidská duše. Zastával názor, že umění je spojeno se skutečností, což sám vyjádřil například roku 1913, kdy píše: „*Umění stále nově se rodí a vystupuje z neumění, ze života, z brutálních skutečností světa. [...] Hledat přítomnou realitu znamená zbavit ji literárních přežitků a zbytků, epitet, hodnot atd. Moderní umělec musí zvyšovat svou senzibilitu pro věci světa, znovu se pro ně vzrušit a nově se k nim obrátit; tak získá nový pohled na věci a nové zjevení světa, a pocítí nové senzac.*“<sup>276</sup> Vidíme, že dle Čapka musí literatura čerpat ze skutečnosti, ale jak by řekl Nuttall, musí si s ní také hrát a objevovat nové způsoby napodobení.

Prvním tématem byla v této práci literární komunikace a v jejím rámci intence autora a intence čtenáře. V této části byla nastíněna škála možných přístupů k těmto dvěma intencím, aby si čtenář práce vytvořil představu různorodosti názorů v této oblasti. Následně byla vymezena koncepce mimésis a její kořeny u antických myslitelů Platóna a Aristotela, jejichž pojetí slouží jako východisko v současných pojetích. Byla vysvětlena Auerbachova koncepce a její vnímání intencí autora a intencí čtenáře. Jeho představa o mísení stylů jako předpokladu pro nejlepší zobrazování skutečnosti v díle byla později využita při analýze. Bylo ukázáno, jakým způsobem dochází v *R.U.R.* k mísení stylů komedie a tragédie. Také byla soustředěna pozornost na postavy a jejich zdroj v realitě.

Následoval rozbor Nuttallova pojetí mimésis a toho, jak se toto pojetí staví k intenci autora a intenci čtenáře při určování významu díla. V analýze byly využity jeho koncepty *topoi*,

---

<sup>276</sup> ČAPEK, K. Několik otázek o moderní literatuře. In: BURIÁNEK, František. *Karel Čapek*, s. 217.

*evocation* a *echoing*, kterým v *R.U.R.* odpovídá topos továrny a pasáže začínající výrazy „*Svit, hromničko lidstva!*“. U těchto výrazových prostředků je ukázán jejich zdroj ve skutečnosti a souvislost s Čapkovým záměrem.

V práci byla nastíněna také kritika konceptu *mimésis*, a to jednak z pera Rolanda Barthesa, podle něhož nemusí být autorská intence stěžejní pro určení celkového významu díla. Literatura v jeho pojetí nemá zobrazovat, ale vytvářet podívanou. A jednak kritika Lubomíra Doležela, na níž je založena jeho teorie fikčních světů, která je rozebrána ve čtvrté kapitole. Výklad Doleželovy koncepce je doplněn o úvahy Ruth Ronen a Umberta Eca. V krátkém shrnutí jsou pak nastíněny společné znaky těchto koncepcí. I teorie fikčních světů byla využita při interpretaci dramatu *R.U.R.*, a to zejména v oblasti výstavby světa, tj. časoprostoru příběhu, a v interakci postav.

Závěrem analýzy uvedených koncepcí, resp. jejich výkladu vztahu literárního díla a skutečnosti (důraz byl kladen na roli autora a čtenáře při určování významu díla), je, že teorie *miméze* a teorie fikčních světů jsou si v tomto ohledu velmi podobné. Při vzniku literárního textu autor vybírá, jaké výrazové prostředky použije a jaké informace do textu zapíše. Podle *mimetické* teorie můžeme skrze tyto výrazové prostředky identifikovat autorovu skutečnost a jeho záměr, což bylo ukázáno na analýze konkrétního díla. Podle teorie fikčních světů autor ze skutečnosti zcela jistě čerpá, ovšem vytváří svět s odlišným ontologickým statutem. Žádná z těchto teorií netvrdí, že autor je jedinou osobou, která určuje význam díla. Obě zohledňují čtenáře. Čtenář tedy může v díle nalézat nové významy, a pakliže jsou ve shodě s obsahem textu, jsou zcela oprávněné a legitimní. Mnohost významů literárního díla podporuje též teorie Rolanda Barthesa, ale pouze v rámci čtenářské intence.

Z porovnání Auerbachovy teorie *mimésis* a Doleželovy teorie fikčních světů vplynula otázka, zda by bylo možné tyto dvě teorie propojit. Na první pohled se zdá, že by to určitým způsobem možné bylo. Pokud dle Auerbacha autor v díle vytváří obraz reality, vytváří tím i nový svět. Teorie *mimésis* by pak mohla být považována za koncepci vysvětlující vznik díla a úkolem teorie fikčních světů by pak bylo ozřejmit fungování nově vzniklého světa. Teorie fikčních světů by tak fungovala jako jakési rozšíření teorie *mimésis*.

# Seznam použité literatury

## Tištěné zdroje

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. 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.

BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Liberec: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-53-5.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond. Francouzské myšlení. ISBN 978-80-86955-73-5.

BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, vol. 10, no. 3, 2006, s. 75-77.

BURIÁNEK, František. *Karel Čapek*. Praha: Melantrich, 1978.

CINDLEROVÁ, Jana. Fantastický svět divadelních her Karla Čapka. In: *Na rozhraní světů: fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. s. 181-194. ISBN 978-80-210-8441-4.

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

ČAPEK, Karel. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots*. Edice Aventinum, 1920. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 16-97. ISBN 978-80-7592-062-1.

ČEJKOVÁ, Jitka, ed. *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020. ISBN 978-80-7592-062-1.

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

DURNOVÁ, Anna. R.U.R. jako zrcadlo moderního strachu z emocí. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 219-220. ISBN 978-80-7592-062-1.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0740-9. kap. III. Intentio lectoris: stav umění, IV. Malé světy.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia. Možné světy. ISBN 978-80-200-1828-1.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-248-2.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-165-8.

GERSHENSON, Carlos. Čím se odlišujeme od strojů? In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 163-172. ISBN 978-80-7592-062-1.

HAMAN, Aleš. *Literární dílo a soudobá literární věda*. Praha: ARSCI, 2012. Literární věda (ARSCI). ISBN 978-80-7420-027-4.

HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-57-9.

HASHIMOTO, Yasuhiro. Lidské bytosti ve strojových tělech. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 246-245. ISBN 978-80-7592-062-1.

HIRSCH, Eric Donald. *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967. ISBN 0-300-01692-1.

HORÁKOVÁ, Jana. *Robot jako robot*. Praha: KLP, 2010. Primitiae. ISBN 978-80-86791-70-8.

HORÁKOVÁ, Jana. Hra o robotech jako Čapkův test lidskosti. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 106-111. ISBN 978-80-7592-062-1.

ISER, Wolfgang. Apelová struktura textů: Nedourčenost jako podmínka účinku prózy. In: *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. s. 39-61. ISBN 80-86055-92-2.

JACKO, Tomáš. *Autor a čtenář jako představy: koncepty autora a čtenáře v moderním a postmoderním myšlení*. Praha: Togga, 2014. Polemos. ISBN 978-80-7476-045-7.

KASTNEROVÁ, Martina. *Shakespeare a teorie interpretace: hledání adekvátního interpretačního přístupu*. V Plzni: Západočeská univerzita, 2011. ISBN 978-80-261-0064-5.

KHAJEJABDOLLAHI, Sina. Je duše synonymem vědomí? In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 358-360. ISBN 978-80-7592-062-1.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Bázeň a chvění: Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993. Filozofické dědictví. ISBN 80-205-0360-9.

MIKOLOV, Tomáš. Roboti budoucnosti: hrozba nebo nutnost? In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 262-263. ISBN 978-80-7592-062-1.

MITOSEKOVÁ, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-332-6.

MRAVCOVÁ, Marie. Erich Auerbach: Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách. In: MACURA, Vladimír a Alice JEDLIČKOVÁ, ed. *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-848-2. s. 56-65.

NIKOLSKIJ, Sergej. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

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

NUTTALL, Anthony David. *Why Does Tragedy Give Pleasure?*. Oxford University Press, 2001. ISBN 0-19-818766-1.

PLATÓN. *Ústava*. 5., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-504-3.

POLÁČEK, Jiří. Domnívám se, že jsem novinář... In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 32-47.

RASMUSSEN, Steen. Úvaha o hře Karla Čapka R.U.R.. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 380-383. ISBN 978-80-7592-062-1.

RONEN, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-180-1.

RYAN, Marie-Laure. Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze*, vol. 9, no. 3, 2005, s. 105-118.

STEPNEY, Susan. R.U.R. a zkouška času. In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 131-139. ISBN 978-80-7592-062-1.

SUZUKI, Keisuke. Roboti – stroje pracující nebo živé? In: *Robot 100: sto rozumů*. Praha: Vysoká škola chemicko-technologická v Praze, 2020, s. 173. ISBN 978-80-7592-062-1.

ŠTOCHL, Miroslav. *Teorie literární komunikace: [úvod do studia literatury]*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-09-5.

UHLÍŘOVÁ, Marie. Průkopník science fiction. In: *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 165-182.

## Elektronické zdroje

BAKKER, Egbert J. Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter [online]. [cit. 2022-04-18]. *Poetics Today*, vol. 20, no. 1, 1999, s. 11-26. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773340>.

BREMMER, Jan N. Erich Auerbach and His Mimesis [online]. [cit. 2022-04-18]. *Poetics Today*, vol. 20, no. 1, 1999, s. 3-10. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773339>.

CALIN, William. Erich Auerbach's Mimesis-'Tis Fifty Years Since: A Reassessment [online]. [cit. 2022-04-18]. *Style*, vol. 33, no. 3, 1999, s. 463-473. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.33.3.463>.

ČAPEK, Karel. O SLOVĚ ROBOT [online]. [cit. 2022-04-18]. *Lidové noviny*, vol. 41, no. 644, 24. 12. 1933, s. 12. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:4567a6d0-ec4d-11dc-a1ce-000d606f5dc6?page=uuid:4b6f2786-2925-42b8-b57a-7e19028c7d42>.

ČAPEK, Karel. Ještě R.U.R. [online]. [cit. 2022-04-18]. *Jeviště: divadelní týdeník*, vol. 2, no. 8, 24. 2. 1921, s. 119. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/view/uuid:573dd8c0-b9be-11df-a1ed-0030487be43a?page=uuid:4a37d080-b776-11df-b96c-0030487be43a>.

ČAPEK, Karel. The Meaning of "R.U.R." [online]. [cit. 2022-04-18]. *The Saturday Review*, vol. 136, no. 3534, 21. 7. 1923, s. 79. Dostupné z: [https://archive.org/details/sim\\_saturday-review\\_1923-07-21\\_136\\_3534/page/78/mode/2up](https://archive.org/details/sim_saturday-review_1923-07-21_136_3534/page/78/mode/2up).

ČAPEK, Karel a Josef Čapek. Poznámky k „Životu hmyzu“ [online]. [cit. 2022-04-18]. *Jeviště: divadelní týdeník*, vol. 3, no. 14, 30. 3. 1922, s. 202-203. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mlp/view/uuid:4ce27010-c027-11df-b2aa-0030487be43a?page=uuid:e2375950-bf19-11df-8f32-0030487be43a>.

ČAPEK, Karel. Autor robotů se brání [online]. [cit. 2022-04-18]. *Lidové noviny*, vol. 43, no. 290, 9. 6. 1935, s. 1. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:7d4da5b0-25b2-11dd-a833-000d606f5dc6?page=uuid:6bb436f9-7e2b-46a7-9115-12070c4166bb>.

Ford Corporate. Company timeline [online]. ©2020. [cit. 2022-04-18]. Dostupné z: <https://corporate.ford.com/about/history/company-timeline.html>.

JEDLIČKOVÁ, Alice. S mizezí v batohu na výlet do různosvětů [online]. [cit. 2022-04-18]. *Česká literatura*, vol. 53, no. 2, 2005, s. 203-225. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/42687034>.

KASTNEROVÁ, Martina. Fikce a skutečnost - je mimesis překonaný konstrukt? [online]. [cit. 2022-01-12]. *Filosofie dnes*, vol. 3, no. 2, 2011, s. 53-67. ISSN 1804-0969. Dostupné z: <https://filosofiednes.ff.uhk.cz/index.php/hen/article/view/70>.

MAINE, Barry. Erich Auerbach's "Mimesis" and Nelson Goodman's "Ways of Worldmaking": A Nominal(ist) Revision [online]. [cit. 2022-04-18]. *Poetics Today*, vol. 20, no. 1, 1999, s. 41-52. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773342>.

NUTTALL, Anthony David. Preface to the Yale Edition. In: *A New Mimesis* [online]. [cit. 13. 01. 2022]. Dostupné z: [https://books.google.cz/books/yup?id=QipwaMox96AC&pg=PP6&hl=cs&source=gbs\\_selected\\_page&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books/yup?id=QipwaMox96AC&pg=PP6&hl=cs&source=gbs_selected_page&cad=1#v=onepage&q&f=false).

Plato's Aesthetics. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online]. [cit. 2022-04-1]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/plato-aesthetics/>.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. The Affective Fallacy. [online]. [cit. 2022-04-18]. *The Sewanee Review*, vol. 57, no. 1, 1949, s. 31-55. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27537883>.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. "The Intentional Fallacy." [online]. [cit. 2022-04-18]. *The Sewanee Review*, vol. 54, no. 3, 1946, s. 468-88. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/27537676>.

WYSZYGIEL, Aneta. *O tom, jak teorie mimesis s teorií fikce bojuje (a nevzdává se)...* [online]. [cit. 2022-01-15]. Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2010/sbornik/3.pdf>.



# Resumé

This thesis focuses on the intention of the author and the intention of the reader in contemporary theories of interpretation, specifically in mimetic theory of interpretation and the theory of fictional worlds. The aim of the thesis is to explore what is more important in these particular theories for determining the meaning of the work, i.e. the mutual relationship between the intention of the author and the reader, respectively their possible hierarchy. The resulting knowledge is then used in the analysis of the specific work, which is the drama *R.U.R.* by Karel Čapek. This piece was chosen mainly because we know with certainty the author's intention.

The first part of this thesis discusses the theory of mimesis, its ancient roots and then the concepts by Erich Auerbach and Anthony D. Nuttall. Emphasis is placed on their conception of the intention of the author and the intention of the reader in determining the meaning of a literary work. Then are presented common features of the theories of these two authors. Subsequently, attention is shifted to the criticism of this theory, namely the criticism by Roland Barthes, who in his reasoning replaces the author with a mere „scriptor“ and language, and then the criticism by Lubomír Doležel, who refuses to use the model of one world for the interpretation of the literary work and creates the theory of fictional worlds. Another part of the thesis is devoted to this theory. References are given to the already mentioned Lubomír Doležel, followed by Ruth Ronen and also Umberto Eco. Again, the emphasis is placed on the conception of the intention of the author and the intention of the reader. The thesis concludes that the theory of mimesis and the theory of fictional worlds are similar in their approach to the intention of the author and the intention of the reader. The only difference between them is what ontological status is attributed to the fictional world.

The second part of the thesis is focused on the analysis of the drama *R.U.R.* by Karel Čapek. First, the author's intention is presented, the expression of which can be found in the newspapers from the author's period. Subsequently, *R.U.R.* is interpreted from the point of view of mimesis theory, therefore means of expression are sought that refer to the author's contemporary reality and confirm the author's intention. Next, *R.U.R.* is interpreted from the point of view of the theory of fictional worlds, where the emphasis is on the functioning and limitations of the fictional world and the interaction between the characters. Then some interpretations based purely on the reader's intention are presented. Finally, it follows that both

the author's and the reader's intentions are important for determining the overall meaning of the literary work, but they must be supported by the text and none of them must be put above the other.