

jedinou „správnou“ → konkretizaci, od nástupu ⇒ strukturalismu a zejm. ⇒ poststrukturalismu se naopak z nevyhnutelné pohyblivosti smyslu a hodnocení stává samozřejmost přímo zakládající možnosti → interpretace (→ rozkoš z textu, → dění smyslu) a literárněhistorického zhodnocení (srov. též Vodičkův pojem → konkretizace). Viz též ⇒ dekonstrukce. \*Lit.: Barker 2006, Derrida 1967b, Derrida 1993a [1972], Derrida 1993b [1972], Foucault 1994 [1971], Hawthorn 2000b [1992], Matonoha 2009. \*\*-jm-

L/M

**logos** (řec., „řeč“), u **Aristotela** → události<sup>2</sup>, které jsou reprezentovány ve vyprávění, v logickém pořádku, nikoli tedy v takovém, v jakém se nacházejí v → textuře (v konkrétním vypravěčském zpracování); tvoří pojmovou dvojici s → *mythem*. Viz též → fabule, → příběh, ⇒ naratologie.

**lokuce** (též lokuční akt), u **J. L. Austina** (*Jak udělat něco slovy*, 2000 [1962]) složka mluvního aktu (→ teorie mluvních aktů); akt lokuční spočívá v tom, že je něco řečeno, tj. jedná se o čistě jazykovou událost (na rozdíl od → ilokuce a → perlokuce). – L. sestává z aktu fonetického (vy-slovení zvuků daného jazyka), fatického, tj. gramaticko-lexikálního, a rétického, týkajícího se roviny smyslu a → reference. U **J. R. Searla** (1974 [1969]) chápána úžeji jako akt výpovědní, sestávající z aktu fonetického a fatického (zatímco akt rétický je zde pojímán jako synonymum aktu propozičního). \*Lit.: Austin 2000 [1962], Searle 1974 [1969]. \*\*-pš-

lyrický subjekt viz → persona, → autorský subjekt

**make-believe** (angl. „hraní si na něco“), modalita „jako by“, hra na předstírání, efekt → recepce fikčního → textu. – U **K. L. Waltona** označení pro efekt neklamajícího klamu, situace, kdy je → čtenář (divák) vyzván, aby → fikční entity (→ fikční svět) chápal jako entity reálné (srov. Ekův pojem → naivního čtenáře); u **M.-L. Ryan(ové)** se pod pojmem *m.-b.* rozumí stav, kdy vnímatel projektuje do fikčního světa sám sebe (Ekův → naivní čtenář). **F. Martínez-Bonati** mluví o kontemplativní situaci,

## M

kdy je sdělení (umělecký text) vytrženo z pragmatických kontextů (→ pragmatika), a tak vnímateli nabídnuto ke kontemplaci. V tomto smyslu je termín *m.-b.* analogický pojmem → estetická distance a estetická funkce (viz → funkce<sup>1</sup>) v pojetí Pražské školy (⇒ strukturalismus). Zároveň je u *m.-b.* nutné zdůraznit herní aspekt (umění, zvl. literatura, je součástí mimetických her v herní klasifikaci u **R. Cailloise**); vědomým zrušením pragmatického a epistemologického kontextu je pojem *m.-b.* analogický pojmu hra u **E. Finka**, definovanému jako „radost ze zdání“ (1992 [1957], s. 24). Viz též → sémiotický čtenář, → sémantický čtenář, → hra, ⇒ recepční teorie. \*Lit.: Červenka 2003, Fink 1992 [1957], Ronenová 2006 [1994]. \*\*-pš-

makrotopik viz → topik

**male gaze** (z angl. „mužský pohled“), způsob skopofilního (voyeurského, sexuálně motivovaného, patologického a obsedantního), reifikujícího (→ reifikace) pohlížení na ženské tělo, jež je tímto pohledem redukováno z pozice autonomního → subjektu na předmět uspokojící maskulinně kódovanou → sexualitu a → touhu. – Pojem *m. g.* v rámci feministického (⇒ feminismus) kritického zkoumání filmové → reprezentace rozpracovala **L. Mulvey(ová)** (Mulvey 1975). Podle ní je *m. g.* skrytě nebo i otevřeně do určité míry sadistický a falocentrický (→ falocentrismus), neboť nachází zalíbení v protikladu vlastní agentnosti a současné skrytosti a zároveň odhalenosti pozorovaného objektu (ženského → těla), vydaného napospas tomuto kolonizujícímu mužskému pohledu; toto kodifikované rozvržení pozic mezi dívajícím se a pozorovaným je v *m. g.* kodifikováno (mužský divák jako dívající se → subjekt, ženské tělo jako pozorovaný objekt). Ženský subjekt je tak podle Mulvey(ové) systematicky interpelován (→ interpelace) v pozici bytí-pro-pohled. – **T. de Lauretis(ová)** oproti této → interpretaci namítá, že *m. g.* nemusí mít závaznou a univerzální povahu a že se s ním ženský pohled nemusí ztotožňovat: ženská postava může pohled vzdorně či subverzivně (→ subverze) opětovat, divák či divačka mohou sadistické, skopofilní a voyeurské zalíbení *m. g.* kriticky reflektovat a odmítnout je sdílet (de Lauretis 1984). – V české literatuře lze tematizovaně i implicitně pozorovat princip *m. g.* v dílech autorů, jako jsou M. Kundera nebo J. Škvorecký (byť se

značně odlišnými sématickými účinky). Viz též → sexualita. \*Lit.: P. Hanáková 2009, de Lauretis 1984, L. Mulvey 1975. \*\*-jm-

**malý svět**, termín **U. Eka**, opozitní pojmu → aktuální svět, pohlížíme-li na teorii světů prizmatem jejich úplnosti. – Zatímco → možný svět je úplný (obsahuje vše, tj. věci v něm buď jsou, nebo nejsou), je jakýkoli → fikční svět nutně světem, kde není všechno vyjádřeno (a nemůže tedy být rozhodnuto; tato neúplnost se řeší tak, že to, co není explicitně vyjádřeno, se automaticky předpokládá na základě analogie se světem aktuálním; viz → princip minimální odchylky, → lakuna, → místa nedourčenosti). Tuto „neúplnost“ fikčního světa vyjadřuje právě pojem m. s. (a zároveň postihuje odvozenost, parazitování na světě aktuálním; → parazitní svět); pojmy m. s. a fikční svět jsou tak nutně a vždy synonyma. Zdůrazňování „malosti“ světa vede ke zdůraznění míst nedourčenosti a následně k ocenění aktivní role → čtenáře (⇒ recepční teorie, → recepce), viz u **H. R. Jausse**. Vyhroceně chápe m. s. **J. Hintikka**: jako časově, kauzálně a dějově omezenou část reálného (tj. aktuálního) světa. \*Lit.: Eco 1997, Eco 2004 [1990]. \*\*-pš-

M

**manifestovaná intertextualita** (též horizontální i.), u **N. Fairclougha** explicitně vyznačená přítomnost textu v jiném textu (tj. to, co **G. Genette** zve → intertextualitou<sup>2</sup>). U Fairclougha (1992) opozitní pojem ke → konstitutivní intertextualitě, tj. → interdiskurzivitě. Fairclough ji nazývá též → horizontální intertextualita, aby zdůraznil její syntagmatický (→ syntagma) charakter (na rozdíl od → vertikální intertextuality s povahou paradigmatickou). Viz → intertextualita<sup>1</sup>, → interdiskurzivita, → citát. \*Lit.: Fairclough 1992. \*\*-pš-

**manifestovaný text**, u **R. Lachmann(ové)** synonymum pro → aktuální text

*manque* viz → falus

**marginalita**, symbolická či reálná oblast menšinových, okrajových → identit, postojů a typů kulturní praxe, která je marginalizována a vylučována hegemonním (→ hegemonie) centrem či se do okrajové pozice staví sama vědomě a s kritickým zaměřením vůči centru (→ centrum, periferie). – Konkrétní podoby m. mohou sahat od etnické (srov. →

eurocentrismus, ⇒ postkoloniální studia) přes genderovou (*queer identity* ap.; srov. → gender) po ideologickou a kulturní (→ ideologie, kritika → literárního kánonu) atp. V oblasti literatury lze pozorovat různé přesuny mezi centrem a periferií vyznačující to, co se stává vůči aktuální konfiguraci a → struktuře → estetických hodnot marginální (srov. též → literární pole a → kulturní kapitál). Srov. též → subverze, → *containment*. \*Lit.: Bhabha 1994, Spivak 1987, 1988. \*\*-jm-

## M

*méconnaissance* viz → vypovídání, výpověď<sup>2</sup>, → symbolické, imaginární, reálné

mediace viz → mytém

*mening* viz → substance

**metadiegesis** (též metadiegeze, hypodiegetická rovina, vložené vyprávění), → narativ vložený do jiného narativu a zároveň akt tohoto vložení (→ vkládání, angl. též *embedding*). – U **G. Genetta** narativ „druhého stupně“ (Rimmon-Kenanová 2001 [1983], s. 99), „univerzum druhého vyprávění“ (in *Figures III*, cit. dle Hawthorn 1994 [1992], s. 58), příběh, jež vyprávějí postavy (srov. → existent) prvotního narativu. – Termín *m.* je matoucí, neboť implikuje (předponou *meta-* s významem „pře-“, „přes-“) vyšší, nikoli nižší rovinu vyprávění. Pojem *m.* předpokládá koncept → narativních rovin, kdy *m.* je vždy vložena do vyšší roviny – roviny (intra)diegetické (→ *diegesis*, viz též → vyprávěč; [intra]diegetická rovina je sama vyprávěna vzhledem k rovině extradiegetické), která ve vztahu k *m.* funguje jako rámcující (srov. → rámeček). **S. Rimmon-Kenan(ová)** v *Poetice vyprávění* (2001 [1983]) liší tři funkce *m.*: 1) akční funkci (*m.* „udržují v chodu či posouvají dopředu děj prvotního narativu samým faktem, že jsou vyprávěny“, Rimmon-Kenanová, 2001 [1983], s. 99; typickým případem jsou *Pohádky tisíce a jedné noci*); 2) explikativní funkci (*m.* vysvětluje rovinu diegetickou či vypráví, jaké události předcházely současné situaci); 3) tematickou funkci, kdy vztah mezi *m.* a diegetickou rovinou je analogický. – Kvůli matoucí etymologii slova *m.* (viz výše) volí Rimmon-Kenan(ová) (2001 [1983]) stejně jako **M. Bal(ová)** (Bal 1977) raději termín hypodiegetická rovina. – Z hlediska pravdivostní hod-

noty → fikce (srov. → fikční fakt) a na základě rozdílu mezi pásmem skutečně vševědoucího neosobního vypravěče (pásmo vypravěče v er-formě; viz též → typologický kruh) a pásmem postavy je to, co se v *m.* říká, vystaveno možnosti pochyb (viz → dyadické ověření). Viz též → vypravěč, → metalepse, → *mise en abyme*, → metafikce, → zobrazující odbočka, → vyprávění. **Viz též** obr. č. 3, s. 558. \*Lit.: Bal 1977, Rimmon-Kenanová 2001 [1983]. \*\*-pš-

M

**metafikce**, → fikce o fikci, průnik dvou → fikčních světů. – V termínech poetiky je *m.* totožná s rámcovou (někdy též rámcující) kompozicí, kdy je do jednoho fikčního příběhu vložen jiný fikční příběh (takto chápanou *m.* důkladně rozpracovala **D. Hodrová**, 2001). Jinak chápe pojem *m.* **L. Doležel**: *m.* je „zvláštní případ metalepse“, jejímž cílem je „vytvořit nemožný svět, uskutečnit nemožnou koexistenci onticky heterogenních osob – skutečných účastníků fikční komunikace a fikčních artefaktů konstruovaných a rekonstruovaných touto komunikací“ (Doležel 2003 [1998], s. 167); viz též → metalepse. Definujícím rysem *m.* je „nemožné smíšení skutečných osob (autora, čtenáře) s fikčními osobami“ (tamtéž, s. 169); tak je tomu například v Kunderově románu *Nesmrtelnost* (franc. 1990, čes. 1993), kde vystupuje sám → autor; lze ovšem namítnout, že ony „skutečné osoby“ se ve chvíli, kdy se ocitají v rámci fikčního světa, stávají osobami fikčními (srov. → rigidní designátor, → mezisvětová identita). Těto námitce Doležel částečně předchází tvrzením, že *m.* vedle toho, že tvoří fikční příběh, tvoří i „jeden nebo více [jeho] komunikačních faktorů [...], např. akt autorský, čtenářský, kritický apod.“ (tamtéž, s. 256); *m.* by tak mohla být pochopena jako mechanismus, jímž dílo předjímá své kritické hodnocení či specifický akt vlastní četby (srov. → modelový čtenář). Viz též → zobrazující odbočka, → *metadiegesis*, → narativní roviny, → čtenář, → *mise en abyme*, → metafikce, → dyadické ověření. \*Lit.: Doležel 2003 [1998], Hodrová 2001. \*\*-pš-

metafikční komentář viz → metanarativ

**metafora** (z řec. *meta*, „přes“, *pherein*, „nosit“), jeden z druhů → tropů (vedle → ironie a → metonymie), tradičně chápaný jako přenášení pojmenování na základě podobnosti, přičemž zůstávají platné oba

## M

významy, původní i přenesený. – Stále diskutovaným problémem je vztah či opozice m. a metonymie. Podle M. Kubínové došlo ke „krizi tradiční dichotomie“ m. a metonymie, mnozí autoři včetně Kubínové tak dnes pojmem m. „rozšiřují natolik, že spadá vjedno s obrazným pojmenováním vůbec“ (Kubínová 2002, s. 240). Viz též → rétorika. **P. de Man** (1979) na příkladu z Proustova *Hledání ztraceného času* (1913–1927) ukazuje, jak se v časovém odvíjení → textu m. stávají metonymiemi, které popírají předchozí podpůrnou („prostorovou“) metaforickou konstrukci → vyprávění (blíže viz → metonymie, → tropus). – Vedle tzv. substituční teorie, spatřující základ m. v nahrazení jednoho pojmu druhým, se ve 20. století začala prosazovat teorie interakční, jejíž zárodky se nacházejí u psychologa K. Bühlera. Za jejího zakladatele je považován **I. A. Richards**; **M. Black** pak tuto teorii rozšířil na oblast vědeckého poznání a uvedl do kontextu analytické filozofie. Podle Blacka m. vzniká v prostoru interakce mezi dvěma → subjekty v rámci „systému asociovaných společných prostorů“ (Kalnická 2005, s. 19). **R. Jakobson** u m. zdůraznil princip jazykové analogie (m. je paradigmatický jazykový princip, viz → paradigma<sup>1</sup>, → metonymie), **Z. Mathauser** zase významové rozkolísání dané dezautomatizací → reprezentace (Kubínová 2002, s. 254). Podle **M. Kubínové** termíny, jimiž se m. „tradičně charakterizuje, jako jsou například personifikace, animizace atd., vesměs sugerují existenci nějakého výsledného stavu, nemohou tedy vyjádřit trvajících napětí a oscilace“, díky nimž se „tvrdošijně vzpírá výkladu“ (tamtéž, s. 255). V návaznosti na Blacka a také na výzkumy metaforické povahy základního lidského přístupu ke světu **G. Lakoffa** a **M. Johnsona** (2002 [1980]; viz → konceptuální metafora, → konceptuální schéma, → ontologická metafora, → orientační metafora, → strukturní metafora) pak četní další autoři pokračují v jednotlivých disciplínách ve výzkumech toho, jak zvolené m. ovlivňují → interpretaci historických dějů, politické smýšlení nebo určitou teoretickou konstrukci. Podle **P. Ricoeura** jsou m. hierarchizované; hierarchicky nejvyšší m. pak zasahují celou „rozsáhlou kulturní sféru“ (Ricoeur 1997 [1973], s. 91); m. se tak jeví jako princip organizující celou kulturu či její určitou část; viz též → živá metafora. Podle P. Druláka se celá sociologie „opírá o určité metafory společnosti“ (společnost jako organismus, mechanismus, jazyk či → hra) či sociálních vztahů a „z nich se pak odvíjí logika celé teorie“ (Drulák

2009, s. 42); v tomto smyslu m. leží v základu paradigmatu (→ paradigma<sup>2</sup>). Bez m. se neobejde ani tak abstraktní disciplína, jakou je matematika, takže třeba pojem množiny se opírá o m. nádoby (což je → ontologická metafora). Podle Druláka může m. poskytnout půdu pro syntézu racionalismu a estetismu, poněvadž dokáže „integrovat rovinu obsahu s rovinou výrazu“ (Drulák 2009, s. 34). Krupa podotýká, že „metafory spoluúčinkují při tvorbě nových hypotéz, předpovídají a opisují nové jevy či vztahy, dávají smysl novým teoretickým pojmům, je možné je považovat za zárodky vědeckých teorií“ (Krupa 1990, s. 48). Ke vztahu m. a alegorie viz → alegorie. Viz též → metahistorie. Srov. → konceptuální, → konvenční, → ontologická, → strukturální, → orientační, → živá metafora. \*Lit.: Drulák 2009, Chrz 1999, Kalnická 2005, Krupa 1990, Kubínová 2002, Lakoff – Johnson 2002 [1980], de Man 1979, Pavelka 1982, Ricoeur 1997 [1973]. \*\*-j]-

M

**metafyzika přítomnosti**, podle **J. Derridy** sklon (či nutnost) filozofických a kulturních systémů postulovat v rámci svého uvažování instanci, jež by vůči nim samým byla vnější, původní, zakládající a zároveň zpřístupnitelná a pozitivně zpřítomnitelná a na niž by spočívala → struktura dalších kategorií, o něž se celá struktura daného systému opírá. – Tímto vykazatelným posledním (či prvním, zakládajícím) prvkem, původem (→ *arché*) stojícím mimo systém, jež zakládá, mohou být nejrůznější jevy jako Bůh, říše věčných idejí, absolutní duch, racionalita, objektivní realita, pravda, všeobecné dobro, etický imperativ, apriorní kategorie, přirozenost, člověk, rovnost, kolektiv, existence, hlas (v opozici k písmu, viz též → psaní, → farmakon), smysl (viz → znak, → reference), → intence, → falus atp. Oproti představě, že právě daný metafyzický systém má specifický přístup k této první či nejzazší zakládající skutečnosti, staví Derrida představu, že sama tato privilegovaná instituce je pouhým produktem → značení, v němž je pojmenována (podle Derridy spíš vyvstává, je – zastřené, nepřiznaně – konstruována) a že v rámci struktury tohoto značení také podléhá neustálým posunům ve své → identitě, hodnotě a významu (viz → *diférance*). M. p. jako sklon spoléhat se na dostupnou prvotní stabilní instanci je pak jedním ze základních rysů → logocentrismu. – V širší souvislosti se pak toto Derridovo uvažování (viz ⇒ dekonstrukce) odehrává v kontextu krize (či kri-

## M

tiky) metafyziky, která probíhá zhruba od dob **F. Nietzscheho**, nejpozději pak od zrodu fenomenologie (zejména **M. Heidegger**) a sahá až k dnešnímu myšlení ⇒ poststrukturalismu, ⇒ postkoloniálních studií, ⇒ feminismu aj. Za společný rys této kritiky lze považovat výtku, že tradiční metafyzika ve své (problematicky nárokové) univerzalitě zastírá a nereflektuje nutná, vždy již nějak epistémicky situovaná východiska, z nichž její konstrukce vyrůstají, postulujíc objekt svého zkoumání jako zcela nezávislý od kulturního aparátu vlastního uvažování (viz → *epistémé*). – Derridova kritika m. p. na jedné straně vede k pozbytvání jistot a k nutnosti stále znova, performativně (→ performativita) obhajovat kulturní hodnoty, jež zastáváme, či → interpretace, které činíme (neboť se již nelze jednoduše dovolat → *arché*), na straně druhé otevírá pole nejen kritice stávajících etablovaných a dominantních řádů, ale také uvažování o alternativních a pluralitních soustavách hodnot, identit atp. (srov. → literární kánon). Nepřímo se tak tato Derridova kritika m. p. stává impulzem epistémického růstu zmíněných směrů (dekonstruktivně orientovaný feminismus, postkolonialismus atp.), jimž dodává myšlenkové zázemí, zároveň však může oslabovat jejich suverenitu, resp. nutit je opakovaně obhajovat své konkrétní závěry, a to právě proto, že nejsou postulovány coby metafyzické, univerzální, absolutní (založené na m. p.). – Podle Derridy je literaturu možno považovat za zvláštní oblast stojící inherentně na hranici metafyziky, a to jednak proto, že literatura se ustavuje odhaleným gestem postulování sebe sama – toto ustavující gesto ostatní metafyzické systémy symptomaticky zakrývají (srov. → performativ, → fikční fakt), a jednak proto, že literatura je zvláštním typem značení, jež neodhaluje nic „původního“, předchůdného kromě → struktury svého značení, resp. kromě procesu dekonstrukce této struktury, jež ústí v konfrontaci s nereprodukovatelností významu, se → singularitou, → událostí, nezáměrností (→ záměrnost, nezáměrnost; srov. → studium, punktum, → tupý smysl). V literatuře (a do jisté míry v textovosti obecně) se obnaženě narušuje i přítomnost a substancialita, celistvost → autora, → subjektu jako původce; viz též → autorský subjekt, → subjekt vypovídání, výpovědi, → vypovídání, výpověď?. \*Lit.: Derrida 1993b [1967], 1999 [1967], Hawthorn 2000 [1992], Kronick 1999, Norris 1987. \*\*-jm-



**metahistorie**, pohled na historiografická díla jako na druh → vyprávění, resp. → narativu. M. zkoumá konceptuální, figurativní a metafyzické předpoklady, na nichž je budována historická prezentace minulých událostí a postaveno přesvědčení o existenci specificky historického druhu poznání. – Metahistorik v chápání **H. Whitea** (1973) rozeznává v historiografickém → textu tři způsoby organizace a diskurzivního zajištění (viz → diskurz<sup>1</sup>, → diskurz<sup>2</sup>), které umožňují scelit, narativně zpracovat záznamy o minulém a vysvětlit jejich význam pro přítomnost; těmito způsoby jsou (1) → sdějování (*emplotment*), (2) formální argumentace, (3) ideologické implikace (viz → ideologie). Podle Whitea pracují historikové s daty tak, že je organizují do sledu událostí (→ událost<sup>2</sup>), do → příběhu se začátkem, prostředkem a koncem. Příběh směřuje k rozuzlení, a má tedy teleologický charakter (viz též → syžet). Historické příběhy se však zároveň stejně jako ty fikční (→ fikce) – a v tom spočívá radikálnější stránka Whiteova uvažování o historicismu – přidržují jisté žánrové struktury (srov. → *Handlungsschema*). S výpomocí klasifikace **N. Frye** (2003 [1957]) určuje White čtyři mody sdějování, tedy specifického pořádku událostí podle povahy jejich žánrového smyslu: romance, komedie, tragédie a satira (fraška). Zdůraznění selekční povahy vyprávění příběhů – tj. tvorby fikcí – a jejich časová struktura, již dává smysl (představovaný) konec příběhu, i široké pojetí → fikčnosti sblízuje Whiteovo pojetí m. s úvahami **F. Kermodea** o „smyslu konců“ (Kermode 2007 [1965]; viz též → *aevum*, → příběh, diskurz<sup>2</sup>). Formální argumentace, která vysvětluje logiku událostí a vývoje, pak podle Whitea (který zde navazuje na amerického filozofa pragmatismu S. C. Peppera a jeho dílo *World Hypotheses: a Study in Evidence*, 1942) může být formalistická, organistická, mechanistická nebo kontextualistická. Ideologické implikace historiografického narativu mohou být anarchistické, konzervativní, radikální nebo liberální (příčemž White vychází z *Ideologie a utopie*, 1929, K. Mannheima). Whiteovo pojetí (meta)historie – společně s různými formulacemi ⇒ poststrukturalismu – výrazně přispělo ke skepsi vůči tzv. → velkým vyprávěním; bylo též inspirativní pro ⇒ nový historismus. – White připouští, že historické a fikční události se různí tak, jak se lišily už od dob Aristotelových (první jsou – nebo byly – pozorovatelné nebo vnímatelné a je možné je přiřadit k časoprostorovému uspořádání světa, druhé se mohou vyznačovat týmiž vlastnostmi, mohou ale též být smyšlené nebo

M

hypotetické; srov. → možný svět, → fikční svět). Diskurzivní výstavba románu a historického příběhu si ale podle Whitea ve všem odpovídá. „Jako prosté verbální artefakty jsou historické příběhy a romány nerozlišitelné“ (White 2007 [1978], s. 27). Obraz reality v románu musí být podle Whitea stejně „reálný“ jako ten v historické re-prezentaci (srov. → reprezentace). White odmítá dělení mezi „pravdou románu“ a „pravdou historie“: nejedná se o dva druhy pravdy, kdy první má odpovídat nárokům soudržnosti a koherence a druhá korespondenci s fakty a věrnosti vůči nim (srov. → korespondenční teorie pravdy, → pragmatická teorie pravdy). I historický příběh se totiž musí vyznačovat koherencí, má-li být chápán jako pravdivý – a naopak každý beletristický příběh musí splňovat požadavek korespondence, má-li odpovídat i čemusi mimo sebe. Z tohoto pohledu nelze rozlišit mezi prezentací faktu a prezentací fikce. Historik prefiguruje zkoumané pole pomocí → tropů, kterým se tradičně věnuje poetika: → metafora, → metonymie, synekdocha a → ironie. „Teorie tropů poskytuje způsob, jak charakterizovat dominantní módy historického myšlení, které se v Evropě utvářely v průběhu 19. století“ (White 1973, s. 38). V tomto postulování hlubokých tropologických → struktur dějepisného myšlení navazuje White na italského filozofa **G. Vika**, který bývá chápán jako předchůdce konstruktivistického pojetí poznání (→ konstruktivismus). Ač White mluví o poetických „aktech“ nebo „volbách“ historika, předpokládá zároveň, že tyto akty jsou kulturně determinované a nevědomé (tj. „v ekonomii historikova vlastního vědomí prekognitivní a překritické“, tamtéž, s. 31). Struktura jazyka a jeho tropologie stojí tak na začátku, v samých podmínkách historické epistemologie a možnosti poznat minulé (srov. → ontologický relativismu, → alegorie, → obrat k jazyku). White pak upozorňuje, že historiografie až do 18. století považovala psaní historie za rétorický (→ rétorika) výkon, který je třeba posuzovat jak z hlediska faktografie, tak literární zdařilosti. Až v průběhu 19. století se ustavil model, v němž pravda je ztotožňována s faktem a krásná literatura je chápána jako opak pravdy. (Podle Whitea je to způsobeno vývojem západní historiografie jako vědecké disciplíny na pozadí odmítání → mýtu.) Historiografie, jak tvrdí White, se přesto vyvíjela v úzké souvislosti s druhy románového diskurzu (J. Michelet – romantismus, L. von Ranke – realismus, J. Burckhardt – symbolismus, O. Spengler – modernismus). Z naratologického hlediska

(⇒ naratologie) odmítá Whiteovo ztotožnění románového a historického diskurzu např. **D. Cohn(ová)** (2009 [1999]); ta historickou prezentaci dělí na příběh a diskurz (viz → příběh, diskurz<sup>2</sup>; diskurz<sup>2</sup> zde odpovídá Whiteovu pojetí; viz též → fabule, syžet), doplňuje ji ale rovinou → reference (reálných dat a dějů). Vzhledem k principiálně zprostředkované povaze referenční vrstvy – stejně jako nutně selektivnímu přístupu k ní – je ovšem nejisté, zda se tím problém řeší. Kompromisně lze vidět pojem → zastupující reference **P. Ricoeura** (2007 [1984]). – Historikova práce tedy podle Whitea, který svůj koncept m. dále rozvíjel, spočívá ve třech propojených krocích: historik re-konstruuje řetězec událostí, uspořádává je v příběh a dává jim narativní vyznění (viz → narativizace, → sdělování). V rámci hlediska, které historik v dané oblasti sleduje, musí však zároveň rozeznat kauzální vztahy mezi událostmi, kterým dal charakter příběhu: vysvětlit, proč se věci udály a vyústily daným způsobem. Výsledek sledu událostí se proto odvolává na určitá rétorická klíše (např. „Každý vzestup končí pádem“) nebo jiný předpokládaný systém univerzálních zákonů (např. „Změny v ekonomické sféře působí změny ve sféře společenské“) (White 2005). Tyto systémy mají různé akcenty – materialistické, idealistické, náboženské, mytologické apod. (viz → mytologie). White tvrdí, že historická událost je z definice singulární a neopakovatelná (viz → singularita), a nelze ji tedy vysvětlit žádným systémem univerzálních zákonů. Tento rozpor – metahistorická dimenze narativů historie – leží v základech každé historické → interpretace minulého. – Ve whiteovském duchu je psána *Rétorika histórie* (2002) **T. Horvátha**, která je → genealogií toho, jak literárněhistorický diskurz (→ diskurz<sup>1</sup>) 19. století vypustil z dohledu problematiku → psaní. O metahistorickou analýzu české historiografie (19. a první poloviny 20. století) usiluje *Poetika českého dějepisectví* **M. Řepy** (2006), která ovšem ulpívá na povrchní rovině tropizace, aniž by postihovala bytostný zrod (přerod) historického „materiálu“ médiem → narace. – Románovou metodou, v níž se mísí (re-konstruované i fikční) detaily s velkými vyprávěními, zpracovává historická témata švédský historik **P. Englund**, smazává hranici mezi historickým románem a beletrizující historiografií. Historicky i fikčně budovanými re-konstrukcemi roviny vnímání prostřednictvím vědomí postavy (srov. → polopřímá řeč, → existent) se Englund snaží přiblížit singularitě probíhajících událostí (→ událost<sup>1</sup>) (Englund 2000

M

[1993]). \*Lit.: Cohnová 2009 [1999], Englund 2000 [1993], Frye 2003 [1957], Horváth 2002, Kermode 2007 [1965], Ricoeur 2007 [1984], Řepa 2006, White 1973, White 2007 [1978], White 2005. \*\*-rm-

M

**metajazyk**, reflexe jazyka jiným jazykem, jazyk o jazyku; podle **L. Hjelmsleva** a **R. Barthesa** sekundární systém označování, který do sebe začleňuje → znaky systému primárního (denotačního, viz → denotace) v pozici obsahu, → označovaného. – Metajazykový znakový systém (typicky například lingvistika) používá primární systém jako objektový jazyk; metajazykový znak (např. „substantivum“) je (podobně jako znak konotovaný, u něž se ale primární znak stává → označujícím, viz → konotace) zvrstvený (v tomto případě „symetricky“: slovo „substantivum“ je samo substantivem). Sám m., popisující systém označování a zároveň tento systém využívající, se může stát konotovaným (případ módního časopisu, který „mluví“ o označování oděvu, Barthes 1997 [1964], s. 173). Princip metajazyka o metajazyku zjevuje podle Barthesa historii lidských věd jako diachronii metajazyků (srov. → paradigma<sup>2</sup>); relativita, která spočívá uvnitř obecného systému metajazyků, nasvětluje objektivitu vědy (i → sémiologie) jako historický účinek diskurzu (→ diskurz<sup>1</sup>). – Podle **R. O. Jakobsona** (1995 [1960]) existuje zvláštní paralelita i pnutí mezi poetickou a metajazykovou funkcí (což jsou dvě ze šesti jazykových funkcí přičleněných Jakobsonem k šesti komponentům komunikačního aktu; viz → funkce<sup>1</sup>, → literární komunikace). Jestliže totiž poetická funkce projektuje ekvivalenci na řady slov, zpřítomňuje tak paradigmatickou povahu jazyka, i „metajazyk vytváří řady ekvivalentních jednotek, když totiž kombinuje synonymické výrazy do výroku o rovnosti  $A = A$  (*Klisna je samice od koně*). Básnictví a metajazyk jsou však navzájem v dia-metrální opozici: v metajazyku je řady využito k vytvoření rovnosti, v básnictví je rovnosti využito k vybudování řady“ (Jakobson 1995 [1960], s. 83). Vhled do autonomní struktury poetického znaku zahrnuje metalingvistický vhled do → struktury jazykového znaku obecně (viz též → paradigma<sup>1</sup>, → syntagma). \*Lit.: Barthes 1997 [1964], Hjelmslev 1972 [1953], Jakobson 1995 [1960], Nöth 1990. \*\*-rm-

**metalepse** (z řec. *metalepsis*, „záměna“), podle **G. Genetta** prolnutí narativních rovin, průnik z metadiegetické (→ *metadiegesis*) nebo intradie-

getické, → narativní roviny do roviny, jež toto meta- nebo intradiegetické vyprávění obsahuje, nebo naopak, tedy porušení hranice mezi světem, v němž se vypráví, a světem, o němž se vypráví. – → „Autor“ nebo extradiegetický vypravěč (viz → vypravěč) tak může vstoupit do sebou samým utvářeného časoprostoru – jako v případě postavy „autora“ ve Fowlesově *Francouzově milence* (1969), který si přeřídí hodinky, aby mohl být vyprávěn alternativní konec románu, nebo jako v případě extradiegetického vypravěče Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984), který zvažuje, k jakému rozhodnutí má dospět (diegetická) postava Tomáše (aby k němu nakonec dospěl Tomáš „sám“), či jako u extradiegetického vypravěče románu L. Sterna *Život a názory blahorodého pána Tristrama Shandyho* (1759–1760), který stálými odbočkami prodlužuje otcův poobědní odpočinek (takže → čas vyprávění se prolíná s → vyprávěným časem). Opačný směr pak získává metaeptický průnik například u J. Cortáзара (*Konec hry*, 1956), když je → „čtenář“ románu zabit postavou. Genette zvažuje m. v souvislosti se syntaxí vložených vyprávění; jejich estetickým účinkem je podle něj buď komično (L. Sterne, D. Diderot), fantastično (J. Cortázar, A. Bioy Casares), nebo směr obého (J. L. Borges, W. Allen). – Jakkoli Genette razí pojem m. v souvislosti s vloženým vyprávěním, zvažujeme-li ji – tak jako **M.-L. Ryan(ová)** (in Pier – Schaeffer 2004) – v ontologickém smyslu, jeví se být potenciálně obsažena v každém → vyprávění, neboť každý narativní akt vytváří nejen vlastní svět příběhu, ale poukazuje potenciálně zpět, nebo „ven“, k situaci autor – čtenář. M. tedy ve zkratce naznačuje potencialitu → narativu přesmyknout k vyprávěcí situaci stejně jako potencialitu → textu obecně rozmlžit zřetelnou hranici mezi → fikčností a realitou. M. by pak bylo možné zařadit vedle klíčových rétorických figur → metafory a → metonymie (jako rétorický pojem si ji ostatně vypůjčil už Genette) pro zdůraznění ilogické, rétorické (→ rétorika) moci jazyka, a ostatně jakékoli → reprezentace. Forem metalepse, prolnutí rovin, využívá i drama (W. Shakespeare, L. Pirandello) nebo malířství (M. C. Escher, R. Magritte). M. indikuje paradoxní situaci jakéhokoli mimeticky chápaného zobrazení, neboť obsahuje-li text (v nejširším slova smyslu) identifikovatelné roviny řazení (jinak by nebylo možné m. vůbec určit), zároveň je i zpochybňuje až k fázi znejasnění hranic mezi rovinami původně oddělenými; v posledku tak m. klade otazník

M

k samotné hranici mezi reprezentovaným a textem. Srov. → paralepse, → parilepse, → analepse, → prolepse. Viz též → *mimesis*, → *diegesis*, → *showing, telling*. **Viz též** obr. č. 3, str. 558. \***Lit.:** Genette 1980 [1972], Genette 1988, Genette 2003, Pier – Schaeffer 2004. \*\*-rm-

metalingvistika viz → translingvistika

## M

**metanarativ**, specifická část → narativu; u **G. Prince**, **A. Nünninga**, **L. Hutcheon(ové)** nebo **M. Fludernik(ové)** (Nünning 2005a) je m., někdy zvaný též metanarativní komentář, ta část narativu, která sebereflexivně odkazuje na samotný proces vyprávění (resp. referuje k rovině → diskurzu<sup>2</sup>, nikoli → příběhu); metafikční komentář se pak od m. liší tím, že staví do popředí fikčnost vyprávění (jako např. v prózách M. Kundery nebo J. Fowlese), zatímco metanarativní komentář iluzi reality nenarušuje (srov. → *make-believe*). – Jiné pojetí představuje **L. Doležel** (*Heterocosmica*, 2003 [1998]), pro nějž je pojem m. totožný se → zobrazující odbočkou. \***Lit.:** Doležel 2003 [1998], Nünning 2005a. \*\*-rm-/pš-

metanarativní komentář viz → metanarativ, → zobrazující odbočka

metasvět viz → protosvět

**metatext**, text o textu (resp. → posttext komentující → pretext, aniž by jej nutně explicitně citoval); viz → metatextovost. U **A. Popoviče** se termínem m. rozumí → posttext; Popovič jej ovšem obohacuje o axiologický rozměr (viz → prototext). Viz též → kontext<sup>1</sup>.

**metatextualita** (též metatextovost), u **G. Genetta** (Genette 1993 [1982].) třetí typ → transtextuality; vztah prvního textu a textu druhého, jenž první text komentuje, aniž by jej nutně citoval či se jen o něm zmiňoval; sám Genette uvádí pro m. synonymum „komentář“. U **J. Starobinského** a **R. Lachmann(ové)** se pojmem m. rozumí „textová sebereflexe“ (Lachmann 1984, s. 138). **J. Homoláč** definuje m. jako „ty případy navazování, kdy je pretext (jeho jistá část, jistý konstrukční princip) v navazujícím textu explicitně tematizován“ (Homoláč 1996, s. 47). \***Lit.:** Genette 1993 [1982], Homoláč 1996, Lachmann 1984. \*\*-pš-

metavyprávění → velká vyprávění

**metonymie** (z řec. *metōnymiā*, „přejmenování“), jeden z druhů → tropů (vedle → metafory a → ironie), tradičně chápaný jako přenášení pojmenování na základě věcné souvislosti. – Obecně se ovšem připouští, že hranice odlišující m. od → metafory není pevná a jasně ohraničená. Jak píše **J. Pechar** (1993), už u obrazů tvořených dvěma slovy se často metaforičnost propojuje s metonymičností: v případě spojení „jed nenávisti“ můžeme slovo „jed“ chápat jako označení „zhoubných účinků“. Dvojí spojitost zhoubných účinků na jedné straně s jedem, na druhé straně pak s nenávistí vytváří „právě mezi jedem a nenávistí určitou podobnost, takže můžeme slovo jed chápat také jako metaforické označení“ (Pechar 1993, s. 393). – Pojetím m. jakožto záměny pojmenování na základě spojitosti a metafory jako záměny na základě analogie rozvinul **R. O. Jakobson** (1995 [1956]), podle něhož základní asociační principy lidské mysli spočívají v tom, že slova (nebo morfémy) jsou asociována buďto na základě podobnosti (→ paradigma<sup>1</sup>), nebo na základě možné spojitosti (→ syntagma). Tato „vzájemná soutěž mezi metaforickým a metonymickým postupem se projevuje v každém procesu symbolizace, ať probíhá v lidském nitru, nebo ve společnosti“ (Jakobson 1995 [1956], s. 72). Podle něj jsou romantismus a poezie těsně spjaty s metaforou, zatímco realismus a próza s m. Podle **V. Krupy** mají však metonymický původ třeba i základní „lidská gesta – poklona, podání ruky, úsměv“, jejichž „nejlepší vysvětlení podává etologie, neboť podobné jevy existují i ve světě zvířat a tam je jejich metonymický původ zřetelnější“ (Krupa 1990, s. 148). – **P. de Man** (1979) v úzké návaznosti na Jakobsonovo pojetí metafory jako paradigmatického a m. jako syntagmatického principu dekonstruuje (viz ⇒ dekonstrukce) tuto opozici při rozboru *Hledání ztraceného času* (1913–1927) M. Prousta. Na pasáži ze „Světa Swannových“ (1913), v níž se → vypravěč uchyluje do své komnaty, aby se oddával → čtení, ukazuje, jak se metaforické a metonymické chápání dané scény vylučují, a zároveň vyžadují jedno druhé. Vypravěč Marcel (což je sám o sobě disociační tropus → autora) ve snaze valorizovat zapovězenou četbu v ústraní nejen asociuje kvality chladu, nehnutosti, tmy a celku (své ložnice, vnitřního světa čtení) s kvalitami tepla, činorodosti, světla a fragmentace (zahrady, vněj-

M

## M

šího světa aktivity) a vzájemně je zaměňuje, ale činí tak způsobem, v němž je nutno paradigmaticnost (metaforičnost) daných opozic chápat jako doslovnou, a naopak soumeznost, nahodilost syntagmat (metonymií) jako vyjádření hlubokých pravdivých paradigmat (metafor) (dosahuje toho např. doslovným použitím ustáleného spojení *torrent d'activité* s přidanou asociací *torride* jako „horký“ na základě slovní a časoprostorové soumeznosti, tj. m., která sugeruje metaforickou přeměnu chladu v teplo a nečinnosti v činnost). „V úryvku, který oplývá úspěšnými a svůdnými metaforami a který navíc explicitně prohlašuje nadřazenou účinnost metafor nad metonymií, dosahuje vyprávějíci přesvědčivosti pomocí figurativní hry, v níž se figury nahodilosti iluzorně přestřoují za figury nutnosti.“ (de Man 1979, s. 67). Čtenář musí chápat m. jako ztělesněné metaforu a metaforu v jejich doslovnosti, přijímat pravdivost tropů a zároveň vědět, že m. a metaforu zaměnitelné a pravdivé nejsou (viz též → rozkoš z čtení). V podobné alegorické modalitě (→ alegorie) se časovou a tropologickou → diseminací rozpojuje figura vypravěče, figura → autora a spisovatel Proust (viz → autorský subjekt, → implikovaný autor, → autor) nebo → narativ, přítomnost a vzpomínka právě v průběhu vypravěčovy snahy o jejich simultánní sbíhání. **J. Culler** k tomu dodává: „Tím, že de Man zdůrazňuje vztahy soumeznosti a asociace mezi metaforami a m. v textu, metonymicky naznačuje, že metaforu spadají pod metonymie. To se následovně stává svého druhu metaforou: metonymie, která využívá nahodilé, arbitrární vztahy, se stává metaforou figurativního jazyka obecně“ (Culler 2001 [1981], s. 222). Viz též → rétorika, → metahistorie, → narativizace, → sdějování. \*Lit.: Culler 2001 [1981], Jakobson 1995 [1956], Krupa 1990, Kubínová 2002, de Man 1979, Pechar 1993. \*\*-jl/-rm-

**mezera**, vedle → určené a → podurčené oblasti fikčního světa u **L. Doležela** (*Heterocosmica*, 2003 [1998]) třetí způsob výpovědi → textu (→ textury) o → fikčním světě, kdy textura o určitém jevu nic neříká (m. odpovídá nulové textuře); částečný analogon pojmu → místa nedourčenosti (**R. Ingarden**). – M. je nutně dána konečností textu (aby existoval fikční svět bez mezer, musel by existovat nekonečný text; důsledkem je, že oblast m. je výrazně větší než obě oblasti zbývající). Recepčně (→ recepcce) si jevy, které se nacházejí v m., a tudíž



o nich nic nevíme, doplňujeme na základě → principu minimální odchylky. V kategorii vyjádřenosti → fikční entity je m. opakem → fikčního faktu. **M. Červenka** (2003), který poukázal na použitelnost termínu fikčního světa na oblast lyriky, upozornil na větší oblast m. v lyrice ve srovnání s epikou. Při interpretaci lyriky – na rozdíl od epiky – nedoplňujeme chybějící elementy tematické roviny, ale přecházíme na vyšší úroveň a „řešíme“ tyto inkoherece tak, že si (v sérii → inferenci) konstruujeme → subjekt, který „nás k tomuto jednání vyzývá“ (Červenka 2003, s. 26); tato aktivita je de facto totožná s → expresivní implikaturou. Blíže viz → subjekt díla. – O m. lze uvažovat i u textů (světů) historiografických; tam však má podobu epistémickou (a může tedy být doplněna), zatímco u textů fikčních je ontická. Viz též → metahistorie. \***Lit.:** Červenka 2003, Doležel 2003 [1998], Ingarden 1989 [1931]. \*\*-pš-

M

**mezisvětová identita**, identifikace téhož individua přes hranice → možných a → fikčních světů a kritéria této identifikace. – M. i. stanovuje „kritéria, která rozhodují o tom, že různé výskyty téhož jména v různých světech mohou být označeny za identické“ (Ronenová 2006 [1994], s. 71). Podle teorie → reference záleží identifikace (a tedy i m. i.) na striktní designaci (→ rigidní designátor), již vykonávají vlastní jména a popisy; m. i. tedy nutně klade otázku, zda si určitá entita může uchovat identitu, i když je „v různých světech různě charakterizována“ (tamtéž), tj. pojmenována či popsána (viz → protifaktová imaginace), a jaká jsou „minimální kritéria pro zachování identity“ (tamtéž). M. i. je nutno odmítnout v případě → paralelních světů (m. i. je pak nahrazena → teorií protějšku), jak činí **D. Lewis** (2007 [1978]) s poukazem na jejich autonomii, jíž se m. i. přičí. **S. Kripke** naopak – v rámci možných světů a na poli logiky – m. i. připouští (světů je mnoho, a ježto řeší všechny možnosti, jak by věci mohly být, nutně se některé entity objevují ve více z nich; ty jsou pak mezisvětově identické); viz → rigidní designátor. V případě fikčních světů lze o m. i. uvažovat ve dvou případech: 1) existuje-li protějšek ve světě → aktuálním (např. Praha aktuálního světa a všechny Prahy všech fikčních světů mohou být mezisvětově identické; tuto možnost problematizuje a odmítá **R. Ronen[ová]**, která zároveň soudí, že fikční fakty s protějškem ve světě historickém/aktuálním mají menší stupeň

## M

fikčnosti) a 2) fikční entity (bez protějšku ve světě aktuálním), které obývají více než jeden fikční svět (Faust knížky lidového čtení, Ch. Marlowa, J. W. Goetheho, H. Heineho, H. Berlioze, J. Švankmajera aj.). Taková m. i. je však sporná: může spíše fungovat jako signál identity (→ koreference), která je ale postupně (v průběhu rozvíjení, resp. strukturace daného fikčního světa) opouštěna. Například Rosencrantz a Guildenstern ze Stoppardovy hry *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* (1966) jsou i nejsou Rosencrantzem a Guildensternem ze Shakespearova *Hamleta* (1604). V tomto konkrétním případě je to jakási „hra na druhou“, spjatá s poetikou → postmoderny. – Ronen(ová) soudí, že v teorii fikčních světů teorie m. i. nemá řešit podstatu a identitu jevu (to je úkol filozofie a logiky), ale má zodpovědět otázku, je-li → fikční entita extenzí (analogické, stejně pojmenované) mimofikční entity, tj. je-li fikční svět autonomní, nebo je-li svou extenzí spojen se světem → aktuálním (→ extenzionální struktura fikčního světa). Viz též → denotace, → *denotatum*. \*Lit.: Fořt 2005, Lewis 2007 [1978], Ronenová 2006 [1994]. \*\*-pš-

migrační teorie viz → archetyp<sup>2</sup>

**mimesis** (z řec. *mīmēisthai*, „napodobovat“), základní koncept estetiky a teorie umění, pojem vysvětlující podstatu, zdroj, epistemologické, etické a noetické aspekty umění (u předsofistiků byla vztažena i na vědu a řemesla) konceptem napodobování. – V průběhu dějin se proměňuje základní vymezení pojmu *m.*, a tím i jeho platnost. Po celou historii se v debatě o *m.* objevuje několik otázek: je předmětem nápodoby příroda, věci samé (**Aristotelés**; v renesanční estetice panteistická příroda, racionální příroda v klasicismu; u **A. Baumgartena** je *m.* chápána nikoli jako napodobování přírody samé, ale její činnosti), či ideje těchto věcí, dokonalý kosmos (Platón, **Plótinos**, božství ve středověku), nebo vnitřní prožitek člověka (od 19. století)? Týká se napodobení jednoho z → možných světů (viz → mimetická teorie), či je nápodoba svázána přírodou (**Cicero**), nebo je jí nadřazena (novoplatonismus, romantismus s konceptem tvůrce-génia) – tj. nakolik se jedná o „přesnou“ nápodobu (která v žádném sémiotickém systému není možná, viz → znak) a nakolik o nutně redukovající, abstrahující ztvárnění napodobovaného jevu? Proměňuje se též → extenze

pojmu *m.*: od pasivní nápodoby (ve smyslu odrazu) směrem k vytváření samostatného, a priori neexistujícího univerza (srov. → fikce, → performativ) či jeho strukturace (viz níže u N. Frye). Samotné řecké slovo *m.* totiž znamená též „předvedení, smyslové zpředmětnění, vyjádření pravděpodobnosti“ (Lotter 1995 [1992], s. 125; význam „nápodoba“ je fixován díky latinskému překladu *imitatio*): tak např. renesanční filozof **M. Ficino** přichází s tezí, že *m.* není jen usouvztažňování látky a tvaru, ale vytváření samotné formy (člověk by teoreticky byl schopen vytvořit celý vesmír a sebe vymodelovat do podoby Boží). V praxi se tato tenze projevuje např. jako pasivně zobrazující teorie naturalismu na jedné straně a jako svobodná imaginace avantgardy či záměrné překračování → aktuálního světa jakožto modelu fikce v případě → protifaktové imaginace (srov. též níže u M. Jankoviče). – Pojem *m.* spolu s → *diegesis* získává u **Platóna** význam v rámci typologie řeči: *diegesis* je řeč, v níž se mluvčí sám prezentuje jako její objekt, *m.* řeč, kde mluvčí vytváří iluzi, že není → autor a že vypráví někdo jiný; v pojmech moderní lingvistiky je *m.* přímá řeč, *diegesis* nepřímá (viz též → *showing, telling*). – U **Aristotela** se objevuje zásadní hodnocení *m.* pro veškeré umění (sklon k *m.* je lidem vrozen; napodobováním se člověk odlišuje od zvířat; prostřednictvím napodobování nabývá nových poznatků) a chápání *m.* jako zdroje potěšení. Procesuální charakter *m.* u Aristotela viz níže u P. Ricoeura. – Všechny naznačené otázky se zhodnocují i v moderní době. Zní-li odpověď na otázku, co je předmětem nápodoby, příroda (či cokoli objektivně daného), vystavuje se celé umění nebezpečí binárního epistemologického hodnocení: buď je, nebo není pravdivé (je ovšem zjednodušení přikládat tento postoj Platónovi; u něho se výtky týkají napodobování toho, co je špatné a pomíjivé); viz → mimetická teorie. Tomuto nebezpečí čelí postupné zhodnocování teorie možných světů **G. W. Leibnize** v literární vědě (v 18. století u **J. J. Breitingera**); obdobně chápe **J. Hawthorn** pojem → *metadiegesis* **G. Genetta** (Genetta 1993), totiž jako vyprávění o vyprávění jakožto vnitřnějazykové *m.* Viz též → fikce, → dikce, → esenciální poetika, → metalepse u Genetta. Představa takového zřetelného napodobovaného objektu *m.* vede obecně k pojmu realismus; ani tady však neexistuje žádná apriorní vazba, již by se daný předmět vázal ke svému vyjádření; to nejkomplexněji ukázal **E. Auerbach** ve své knize *Mimesis* (1968 [1946]), sou-

M

boru studií o různých typech realismu. – Bez ohledu na tyto teorie přináší odstranění popsané binární epistemologie **J. G. Frege**, který vyjímá otázku → reference z umění (v umění se podle něj nelze na referenci tázat); tento postoj se s různými obměnami udržuje i nadále: tak např. **J. Mukařovský** chápe referenci nikoli jako poukaz na to, co tvoří aktuální téma, ale na celou „životní zkušenost vnímatelovu“ (Mukařovský 2000a [1943], s. 359), a později estetický znak z reference ještě více uvolňuje (srov. též → záměrnost, nezáměrnost, → estetický objekt, → funkce<sup>1</sup>). Mukařovského (a Pražskou školu, viz ⇒ strukturalismus, obecně) se snaží korigovat **L. Doležel**, podle něhož „bez teorie básnické reference nelze uchopit [...] problém fikčnosti“ (Doležel 2000 [1990], s. 184). Stejně tak Doležel polemizuje s **W. Iserem** (*Der Akt des Lesens*, 1976), u něž nachází nebezpečí nepřiznané *m.*, která se odvolává na aktuální svět a která zaplňuje → mezery fikčního textu: „Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci“ (Doležel 2003 [1998], s. 173); viz → konkretizace, → místa nedourčenosti. Mezery u Isera ovšem nejsou primárně spojeny s fikčním světem a jeho celistvostí (jako je tomu u Ingardena), spíše se týkají návaznosti segmentů (viz též → implikovaný čtenář). – S odkazem na Leninovy *Filosofické sešity* (1953 [1947]) a jeho teorii odrazu zdůrazňuje pojem *m.* marxistická teorie umění, která ji interpretuje politickoekonomicky: umění má odrážet konflikty ekonomické a sociální základny. Odraz je zde ovšem – zvláště v pozdějším teoretickém vývoji – chápán nejen jako pasivní zrcadlení objektu směrem k subjektu, nýbrž jako jev, jenž se promítá zpětně od subjektu do objektu (odraz je tedy dvoustranný). Pro umění pak platí, že jeho předmětem je „subjektivní odraz objektivních a současně i subjektivních věcí“ (Volek 1968, s. 49). Zatímco ještě u **G. Lukáče** odraz nezáleží v přesném motivickém (→ motiv) popisu, ale ve formě textu, v ustrojení → syžetu (např. konstelace postav), novější marxismem inspirované směry takovýto jednoznačný přístup zpochybňují (protikladně se s pojmem odrazu vyrovnává již např. **T. W. Adorno**; viz též ⇒ postmarxismus). – Současná literární teorie využívá koncept *m.* mimo již uvedenou teorii → fikčních světů v dalších oblastech: ⇒ naratologie interpretuje dichotomii *m.* a *diegesis* jakožto → *showing, telling* (byť tato distinkce může být problematizována, G. Genette ji dokonce odmítá jakožto příliš zjed-

nodušující); v rámci → teorie mluvních aktů se o *m.* hovoří ve smyslu předstíravého charakteru fikční řeči u **J. P. Searla** (srov. též pojetí **K. Hamburgerové**, viz → mimetická teorie). O *m.* jakožto stále produktivním pojmu uvažuje i **V. Zuska** (2002), který se odvolává na koncept zrcadlového stadia **J. Lacana** i na koncept Jínakosti **E. Lévi-nase**. – Výše zmíněná škála pojetí *m.* od pasivní nápodoby k aktivnímu činu přináší chápání, které bychom s odvoláním na sémiotickou terminologii (→ sémiotika) mohli chápat jako paralelu indexu (v rámci triády → ikon, → index, → symbol Ch. S. Peirce) na rozdíl od obvyklejšího chápání *m.* jako ikonu (pojem ikonu či ikoničnosti se s *m.* mnohdy kryje). Ve smyslu indexu např. mluví **M. Jankovič** o mimitičnosti v případě, kdy je → textura fikčního světa tvořena tak, že vzniká „jazykový analogový model krajiny“ (Jankovič 2005a, s. 887). Mimitičnost tu nevzniká popisem této krajiny, ale obdobnou strukturací, „opakováními a permutacemi“, které jsou analogické krajině „se všemi gesty, barvami, světly a zvuky ve všemožných vzájemných kombinacích“, tamtéž). – Radikální změnu v chápání pojmu *m.*, resp. překročení jeho standardní extenze, přináší koncept **N. Frye** a **P. Ricoeura** (jeho koncept samostatně viz → mimesis I–III). Frye (*Anatomie kritiky*, 2003 [1957]), „přiblížil poetiku k antropologii a vyvodil z toho, že cílem *m.* vůbec není kopírovat, ale ustanovit vztahy mezi událostmi, které by se bez tohoto uspořádání jevily jako čisté náhodné, odhalit strukturu srozumitelnosti, a tudíž dát lidskému jednání smysl“ (Compagnon 2009 [1998], s. 133); jinými slovy pojal *m.* jako → sdějování, tj. vnášení narativního řádu do esteticky, ale i sémanticky inertní množiny faktů. Obdobně (v odkazu na Aristotelovu *Poetiku* a Aristotelův termín → *mythos*, jež jakožto → *mythoi* přejímá Frye) uvažuje i Ricoeur. U aristotelovské *m.* vyzdvihuje její procesuální charakter (*m.* jako „aktivní výkon napodobování“, Ricoeur 2000 [1983]), s. 59); *m.* se tak jeví nikoli jako struktura, ale jako konání, budování zápletky, „posun času a reality do fikce [...], který vytváří literárnost daného díla“ (Bílek 2003, s. 192–193), a usiluje tak o koherenci příběhu jakožto řádu, časovosti, nikoli primárně o → fabuli; takové pojetí *m.* do značné míry souzní s výměrem → syžetu u **V. B. Šklovského**. Viz též → korespondenční teorie pravdy, → oběh mimetického kapitálu, → princip minimální odchylky, → paralelní svět, → čas vyprávění, → čas vyprávěný, → oko kamery. \*Lit.: Auerbach 1968 [1946],

M

Bílek 2003, Compagnon 2009 [1998], Doležel 2000 [1990], Doležel 2003 [1998], Frye 2003 [1957], Genette 1993, Haman 1994, Iser 1976, Jankovič 2005a, Lenin 1953 [1947], Losev – Šestakov 1984 [1965], Lotter 1995 [1992], Mukařovský 2000a [1943], Sládek 2008, Ricoeur 2000 [1983], Volek 1968, Zuska 2002. \*\*-pš-

## M

**mimesis I–III**, u **P. Ricoeura** označení pro tři fáze → *mimesis*. *Mimesis* chápanou jako proces, tvůrčí akt, vnímá Ricoeur jako komplexní jev rozveřený od předporozumění až k pólu → recepce. – M. I–III klade důraz na vztah ke světu a „na zakotvení toho vztahu v čase“ (Compagnon 2009 [1998], s. 136). *Mimesis* má tak u Ricoeura tři fáze (ne jedná se o rozdílné typy, ale fáze téhož; nejsou mezi nimi zlomy, ale vazby): *mimesis* I, *mimesis* II a *mimesis* III. (1) *Mimesis* I vytváří podmínky pro porozumění světu, je jeho předporozumění: pro Ricoeura se apriorní realita ukazuje jen v rámci narativity (viz → sdějování, → narativizace), narativního rámce. *Mimesis* I tak představuje „předverbální zkušenost, která tvoří základnu“ (tamtéž, s. 134) pro *mimesis* II. (2) *Mimesis* II je vlastní vyprávění, a jak uvádí T. Kubíček, je totožná s *mimesis* u Aristotela, „pro niž [...] pléduje Auerbach“ (Kubíček 2007, s. 186). „*Mimesis* II otevírá říši *jako by* [...] říši fikce“ (Ricoeur 2000 [1983], s. 104; kurziva P. R.; srov. → *make-believe*), a spadají sem jak historiografické, tak fikční texty (Ricoeur sem zahrnuje i drama „jako krajní možnost básnické fikce“, Haman 1994, s. 622). „Pokud *mimesis* I znamenala schopnost vytvořit uspořádaný, časově rozčleněný celek, pak *mimesis* II v básnické podobě je řečové zpodobení m. I v příběhu (syžetu)“ (tamtéž). (3) Konečně *mimesis* III je pól recepce, čtenářský zážitek díla. Viz též → *poiésis*, *aisthésis*, *katharsis* \***Lit.:** Compagnon 2009 [1998], Haman 1994, Kubíček 2007, Ricoeur 2000 [1983]. \*\*-pš-

mimetická cirkulace → oběh mimetického kapitálu

mimetická naivita viz → kritická ideologie

**mimetická teorie**, teorie, podle níž → fikční svět napodobuje (→ *mimesis*) – více či méně přesně a dokonale svět → aktuální. – M. t. poutá pozornost ke vztahům fikčních světů k aktuálnímu světu, přičemž dovoluje fikční svět poměřovat světem aktuálním a vztahovat na fikč-

ní svět pravdivostní soudy a podmínky aktuálního světa. Je založena na opomíjení, resp. nedocení faktů, že fikční svět je ontologicky *fikční*. Vliv m. t. je patrný i ve formalismu a francouzském ⇒ strukturalismu (které soustředěním na „literárnost“ a vnitřní kvality → fikčního textu opomíjely sám status fikčnosti). Od antiky (zvláště do klasicismu) hrála m. t. v estetickém a literárněteoretickém uvažování ústřední roli, jakkoli někdy mělo umění odrážet „vnější svět“, jindy věčné ideje (blíže viz → *mimesis*), a stále více pak různé rysy „umělcova ducha“; s postupně silícím důrazem jí konkuruje teorie mnohých světů **G. W. Leibnize** (→ možný svět). Zatímco jeden svět se mohl jen napodobovat (tj. tvořit jeho nápodoby v **Platónově** smyslu), možné světy lze „tvořit“ (**J. J. Breitinger**); teorie možných světů zároveň radikálně přehodnocuje i vztah reality a fikce: umělecké dílo je vždy fikce, neboť zobrazuje ontologicky odlišný jev (tj. fikční svět), a nemůže tedy být pojímáno jako „lživé“ (vymyká se binárnímu epistemologickému hodnocení pravda – nepravda). Mnohost světů, ústřední myšlenka teorie fikčních světů, znamená odstranění jediného referenčního rámce (jímž je svět aktuální): „rámec jednoho světa je třeba nahradit rámcem mnoha světů“ (Doležel 2003 [1998], s. 27); přitom však, jak zdůrazňuje **T. Koblížek**, u Doležela „proti sobě [...] nestojí mimetická a nemimetická teorie, ale teorie mimeze uvažující vztah prostředkující reprezentace k jedinému světu a teorie mimeze operující s větším počtem světů, u nichž je rozlišována modalita skutečnosti a možnosti či kterým je (v případě **R. Ronen[ové]**) připisován vztah paralelismu k aktuálnímu světu“ (Koblížek 2009a, s. 45). – Zcela radikálně se k problému m. t. staví **K. Hamburgerová** (*Logik der Dichtung*, 1957), pro niž je *mimesis* vlastně → fikce, nikoli „imitace reality“ (srov. Sládek 2008). \*Lit.: Doležel 2000 [1990], Doležel 2003 [1998], Koblížek 2009a, Sládek 2008. \*\*-pš-

M

**mimetická touha**, pojem spjatý s dílem **R. Girarda**, podle něž se lidé jeden od druhého učí, po čem mají toužit; v tomto smyslu má touha „mimetickou povahu“ (→ *mimesis*). Lidské biologické potřeby jako hlad a žízeň mají přímočarou povahu, specifikovat objekty touhy je ale podle Girarda mnohem obtížnější, neboť jsou potenciálně neomezené a nekonečně proměnlivé. – Girardova teorie zpochybňuje a jako „romantickou lež“ zamítá představu autonomního a nezávislého toužícího → subjektu

(Kirwan 2008 [2004]). Podle Girarda může být jeho teorie o m. t. (či mimetická teorie) terénem vhodným ke sblížení různorodých metodologických přístupů a informačních zdrojů. Girard tvrdí, že doklady pro svoji teorii nachází napříč všemi vědními disciplínami: etologií, mytologií, literární vědou i religionistikou. Už → mýty podle něj popisují, jak se dvě oddělené skupiny lidí ustavičně pozorují, a jakmile jedna po něčem zatouží, druhá ji okamžitě napodobí; vznikají tak dvě tužby místo jedné, nutně spolu soupeřící, protože mají stejný předmět (Girard 2008 [2000]). Nápodoba je podle Girarda vždy impulzem pro rivalitu. To zákonitě vede k obousměrnému napodobování, k nastřádání konfliktní energie. Jako v přírodě dvě husy, které se k sobě přibližují s projevy nepřátelství, ve většině případů obrátí svoji agresivitu proti někomu třetímu, také lidé řeší tuto krizi mechanismem „obětního beránka“ (tamtéž, s. 112). Skupina, jejíž agrese se tímto způsobem vybije, poté zakouší prožitek transcendence a harmonie, která jako by přicházela „zvenčí“; nově nalezená harmonie je nakonec přičtena vyhnané či usmrcené oběti, která tak obdrží status „posvátného“. Oběť je přitom po své smrti považována za dobrou a zlou zároveň, neboť krizi vyvolala a zároveň vyřešila (Kirwan 2008 [2004], s. 46). Na toto pojetí oběti jako něčeho ambivalentního (→ ambivalence) měl vliv Derridův koncept → farmakonu jako „léku“ i „jedu“. Girard poukazuje na to, že lidské oběti byly dříve přinášeny velmi často a že zakládání všech lidských institucí (i staveb) s jejich obětováním neoddělitelně souviselo. Není náhodou, že založení Říma je spojeno s vraždou Réma; a stejně jako Romulus, také bratrovrah Kain je zakladatelem města i civilizace. Asi nejspornější bod jeho teorie je tvrzení, že křesťanství navždy demaskovalo zhoubný mechanismus obětního beránka. Důležité místo v Girardově myšlení zaujímá literatura, již podle něj lze dokonce považovat „za základ věd o člověku“ (Girard 2008 [2000], s. 169). Jeho *Lež romantismu a pravda románu* (1998 [1961]) by se dala popsat i jako útok na všechny novověké snahy udělat si z druhého člověka modlu, tedy dosadit ho na místo příslušející Bohu. Girard popisuje emoční zrcadlení, při němž hrdina nedisponuje vlastním emočním životem, nemá žádné vnitřní Já, protože si vypůjčuje emoce od někoho jiného a nechává si jím diktovat, po čem má sám toužit. Právě tuto lživost a falešnost podle Girarda demaskují moderní romány od Cervantesova *Dona Quijota* (1605), který pouze napodobuje rytířské romány, až

M



k Flaubertově *Paní Bovaryové* (1857), kterou k nevěře přivede hledání ideální lásky, existující ovšem jen ve světě románů, jejichž četbě se oddává (viz též → aktuální svět, → fikční svět, → mezikosmická identita). Girardovu knihu vysoce ocenil M. Kundera, který ji označil za „nejlepší knihu o umění románu, jakou kdy četl“ (Kundera 1996 [1992], s. 184). Zájem o jeho myšlenky projevovali i další autoři, jako Ch. Taylor a P. Ricoeur, Girardovy koncepty jsou u nás aplikovány na texty právě M. Kundery nebo J. Havlíčka. Viz též → touha. \*Lit.: Fulka – Novotný 2009, Girard 1998 [1961], Girard 2008 [2000], Kirwan 2008 [2004], Kundera 1996 [1992], Petříček 1997. \*\*-jl-

M

mimetické hry viz → hra

mimetický oběh → oběh mimetického kapitálu

mimetičnost viz → *mimesis*

**minimální hermeneutika**, u **P. Ricoeura** koncept vyjadřující fakt, že posvátno potřebuje být řečeno, aniž by mohlo být vysloveno: „manifestace posvátna [...] potřebuje vyjádření v řeči, ať už je to vyprávění mýtu, slovo doprovázející rituál nebo interpretace symbolu“ (Hušek 2003, s. 74); vyjevuje se tedy mimo-řečově, resp. předřečově (srov. → apofatie). Posvátno samo – jeho manifestace, tj. hierofanie – je předřečové, může se manifestovat i ve stromech, skalách atd. **Lit.:** Ricoeur 1975, Hušek 2003.

**minus-prostředek**, u **J. M. Lotmana** pojmenování pro → absenci určitého prostředku, která se sama – právě svou absencí v → textu – stává nositelkou významu. – Tato absence vyvolává moment zklamaného očekávání, jenž se stává součástí významové výstavby (typický příklad momentu zklamaného očekávání ve versologii je situace, kdy se náhle změní rytmus básně, který již → čtenář přijal za normu této básně, a tedy i svého vnímání), a má roli stylistickou a estetickou. Lotman (v knize *Die Struktur literarischer Texte*, 1972 [1970]) zdůrazňuje záměrnost m.-p., což se projevuje už v původním pojmenování *minus-prijom*, kde „prijom“ je přeložitelné jako „postup“ (srov. → intence; → syžet, → příběh). \*Lit.: Lotman 1972 [1970]. \*\*-pš-

## M

***mise en abyme*** (franc. „vloženo do propasti“), rétorická figura, kdy se v → textu postupují a zacyklují různé fikční (viz → fikce, → fikční svět) roviny a která dovoluje výraznou autoreferenci uměleckého díla (stov. → reference). – Typicky se *m. e. a.* objevuje ve → vyprávění, jež užívá rámcovou (rámcující) kompozici; pak je *m. e. a.* „paradoxní vyprávěcí situace, při které se vnitřní a rámcující vyprávění rozvíjejí prostoupena navzájem; předpokladem *mise en abyme* je narativní metalepse“ (Martinez – Scheffel 2003, s. 190; viz → metalepse, → vyprávěcí situace). Jemnější odstínění pojmu nabízí D. Hodrová: *m. e. a.* je situace, „kdy se text ‚propadá‘ do svých vlastních variací – textových, motivických aj. [...] kde text opakuje sám sebe“ (Hodrová 2001, s. 45), tj. kdy se setkáváme s textem nekonečným a zároveň kruhovým; Hodrová pak figuru dává do souvislosti s kompozicí kruhovou a zrcadlovou. Podstatnou složkou *m. e. a.* je tedy autoreference: dílo vypovídá samo o sobě, a to tak, že jedna z jeho rovin referuje o jiné (hierarchicky vyšší nebo nižší), např. známé divadlo na divadle v *Hamletovi* W. Shakespeara, 1604; jakožto prostředek autoreference je však *m. e. a.* typická pro → postmodernu. Objevuje se i ve výtvarném umění (např. práce M. C. Eschera) i ve filmu (*Počátek*, rež. Ch. Nolan, 2010, inscenuje sen ve snu ve snu, a to celé opět ve snu). Viz též → narativní roviny, → vložené vyprávění. \*Lit.: Hodrová 2001, Martinez – Scheffel 2003. \*\*-pš-

*misprision*, přetvářející špatné čtení, viz → úzkost z vlivu

***misreading*** (angl., „nesprávné chápání“), mylné vnímání toho, co se ve → vyprávění děje, ze strany → vypravěče; jeden z typů → nespolehlivosti (Phelan – Martin 1999). \*Lit.: Phelan – Martin 1999.

***misregarding*** (angl., „nesprávné hodnocení“), chybné, scestné hodnocení postav, faktů, událostí (→ událost<sup>2</sup>) → narativu ze strany → vypravěče; jeden z typů → nespolehlivosti (Phelan – Martin 1999). \*Lit.: Phelan – Martin 1999.

***misreporting*** (angl., „nesprávné referování“), nepravdivé, klamné informování o událostech (→ událost<sup>2</sup>) a faktech → narativu ze strany → vypravěče; jeden z typů → nespolehlivosti (Phelan – Martin 1999). \*Lit.: Phelan – Martin 1999.

**místa nedourčenosti** (něm. *Unbestimmtheitsstellen*), nevyřčená (nepopsaná) část literárního → textu, jeho → znázorněných předmětností (R. Ingarden; srov. též → schematické aspekty); pojem nedourčenosti však (u W. Isera, ⇒ kostnická škola) vyjadřuje i nedořečenost „celkového smyslu“ textu, která – jak jím čtoucí putuje (viz → putující hledisko) – vyzývá k tomu, aby jednotlivé dílčí perspektivy (postavy, zápletky, narativního způsobu i čtenářských pozic) průběžně sjednocoval a v posledku uchopil → čtenář sám. – U **R. Ingardena** (*Umělecké dílo literární*, 1989 [1931]) je m. n. jev v rovině zobrazené předmětnosti. M. n. lze během → konkretizace odstranit (tj. zaplnit), přičemž toto zaplnění se očekává a vyžaduje. Ingarden dále soudí, že existuje „správná“ konkretizace, tedy jeden způsob adekvátního zaplnění m. n. V dalším promyšlení pojmu m. n. dochází v těchto bodech ke korekci. Tak **W. Iser** soudí, že m. n. se nemají zaplnit, ježto právě jimi vyznačená neúplnost fikčního světa „tvoří východiska účinku [literárního textu]“ (Iser 2001 [1975], s. 46–47). Nedourčenost totiž umožňuje „adaptabilnost textu velmi individuálním čtenářským dispozicím“ (tamtéž, s. 44) a „aktivuje čtenářovy představy, aby spolurealizovaly intence vložené do textu“ (tamtéž, s. 59); každé → čtení je tak akt „připoutání oscilujícího textového útvaru na významy, jež jsou zpravidla vyprodukovány přímo v procesu čtení“ (tamtéž, s. 45). Čtenář během četby m. n. neustále doplňuje, čímž text spolurealizuje, avšak „vyslovené nesmí vyčerpat intenci textu“ (tamtéž, s. 52), tj. nesmí (a z nekonečné povahy → dění smyslu ani nemůže) dojít k naplnění (konkretizování) všech m. n., jak požadoval Ingarden. Právě nedourčenost představuje impuls k tvůrčímu dotváření textu: nedořečené působí nárazem, při němž je neznaková realita – zkušenost čtenáře – paradoxně hybnou silou dotvoření a prožití znakové reality díla. Text se tak jeví jako věčné pokušení či apel (odtud „apelovost“ či → apelová struktura textu): během → recepcce je čtenář neustále vyzýván k zaplnění m. n., avšak jakmile to učiní, shledá, že jeho zaplnění nebylo „správné“. Nedourčenost se u Isera stává zásadním znakem, který liší literární texty od textů ostatních (čtenář je „součástí textové struktury“, tamtéž, s. 59); viz → implikovaný čtenář; srov. → expozitivní text, → performativní text. – Nutnost a funkci m. n. zdůrazňuje i **H. R. Jauss**, pro nějž jsou recepční podmínkou textu. Pojetí m. n. jako distinktivního rysu s Ise-

## M

rem sdílí **T. G. Pavel**: považuje je za znak moderní a postmoderní fikce (srov. → postmoderna). **P. Ricoeur** podobně jako Iser rozumí m. n. nikoli pouze jako „místům“, která čtenářovo imaginující vědomí činí konkrétním, ale i jako mezerám, jež „vyplývají ze strategie frustrace, která je součástí textu samého, a to na jeho ve vlastním smyslu rétorické rovině“ (Ricoeur 2007 [1984], s. 243). Příkladem je Joyceův *Odysseus* (1922), jenž je na zklamávání očekávání založen a uvaluje břímě uchopení soudržnosti textu na čtenáře. Srov. též → horizont očekávání. – **L. Doležel** (*Heterocosmica*, 2003 [1998]) zdůrazňuje, že m. n. nelze zaplnit (viz → mezerá, tj. Doleželův analogon k m. n.; Doležel obecně marginalizuje úkol čtenáře dotvářet → extenzionální strukturu fikčního světa a oproti tomu zdůrazňuje nutnost zachovat svébytnost její dané ontologie). **U. Eco** upozorňuje, že proces doplňování mezer není přímý, ale zprostředkovaný tzv. → encyklopedií. Viz též → čtení, → putující hledisko, → lakuna, → recepce, → konfiguratívni význam, → virtuální dimenze textu, → intencionální větné koreláty, ⇒ recepční teorie. \***Lit.:** Doležel 2003 [1998], Eco 2004 [1976], Ingarden 1989 [1931], Iser 1994 [1976], Iser 2001 [1975], Ricoeur 2007 [1984]. \*\*-pš/-rm-

**mluvní akt**, řečový (mluvní) výkon pojatý jako mimojazyková činnost; viz → teorie mluvních aktů, též ⇒ teorie mluvních aktů.

**moc**, v pojetí **M. Foucaulta** necentrální, „zespodu“ působící a všudypřítomná síla formující podobu možných způsobů vypovídání (→ výpověď<sup>2</sup>) a myšlení, společenských interakcí, → identit a možností konstituování subjektivity, kterou na vlastních tělech vykonávají → subjekty. – M. jako pojem doznala ve Foucaultově chápání značné proměny: upozornil na limity pojmání novověkých forem m. coby nátlaku a donucení vykonávaného konkrétní centrální institucí a zkoumal m. v její decentralizované disperzi mezi jednotlivé subjekty, které jsou jí paradoxně podrobeny a zároveň ji performují (→ performativita), reprodukují a posilují. V tomto ohledu nespočívá centrum (→ centrum, periferie) m. v nějaké konkrétní instituci, odkud by m. byla distribuována; oproti centrální instituci Foucault m. zvažuje jako acentrální strukturu. Namísto tradičního pojetí m. jako viditelného nástroje represe a zbavování práv drženího privilegovanou skupinou subjektů

na základě jejich ekonomické či politické převahy tedy představuje Foucault m. jako všudypřítomnou, nekontrolovanou a nekontrolovatelnou → strukturu nezávislou na individuálním subjektu (ať už je vůči m. v pozici „agens“ či „patiens“), jejíž síla je distribuována nikoli shora, institucionalizovanou donucovací státní mocí, nýbrž zdola, prostřednictvím nejelementárnějších struktur, totiž struktur jazyka, diskurzu (→ diskurz<sup>1</sup>) a kultury, v nichž se pohybuje nejen naše myšlení, ale také uchopování vlastní → tělesnosti. Nelze existovat, aniž bychom každodenně vykonávali m. nad druhými, nad sebou samými i nad okolními věcmi a každým jejím dalším užitím nestvrzovali stávající stav a mocenské rozvržení společnosti a jejích poznávacích kategorií (Foucault 2000 [1975], 1999 [1976], 2003 [1982]). V tomto smyslu také u Foucaulta nestojí m. a svoboda, determinace a možnost rezistence subjektu ve vzájemném protikladu. M. se projevuje právě subjektivizací; vsazením → subjektu do mikrofyziky m. se ale zároveň otevírá prostor pro rezistenci a proměnu mocenského uspořádání. M. v sobě inherentně zahrnuje i odpor vůči sobě samé a rezistence je nevyhnutelnou součástí toho, jak m. funguje. Neexistuje žádný vnějšek mocenského soupeření: i minoritní, vůči dominantním modelům rezistentní diskurzy se pohybují v rámci ideologického a mocenského pole, jsou stejně mocensky založené jako dominantní modely, jež kritizuje (Foucault 2000 [1975], 1999 [1976], 2003 [1982]). Foucaultovo pojetí m. a diskurzu tak upozaduje v jeho myšlení souvztažný pojem → ideologie, jenž se pro něj stává příliš úzkým a výběrovým. Viz též → biomoc → subverze, → *containment*, ⇒ genderová studia, ⇒ kulturní studia, ⇒ postmarxismus, ⇒ nový historismus. \*Lit.: Butler 1993, Foucault 1994 [1971], Foucault 2000 [1975], Foucault 1999 [1976], Foucault 2003a [1984], Foucault 2003b [1984], Frank 2000 [1983], Howarth 2000, Kendal – Wickham 1999, Matonoha 2003, McHoul – Grace 1995, Mills 1997, Sawicki 1994. \*\*.-jm-

M

*mock reader* → simulovaný čtenář

**modální realismus** (též radikální r.), jeden ze tří základních názorů na platnost výpovědi o → možném světě (vedle → antirealismu a → umírněného realismu), který přiznává existenci všem světům. Podle m. r. jsou všechny „modální možnosti, které jsme s to specifiko-

vat [...] stejně realizovány v nějakém logickém prostoru“ (Ronenová 2006 [1994], s. 31); m. r. tak přitakává pojetí možných světů jakožto světů → paralelních, tj. všechny možné světy jsou stejně reálné časoprostorové entity (jež jsou však navzájem oddělené). Pojetí zastává **D. Lewis** (1986); podle něj každý možný svět existuje v jistém logickém prostoru, má vlastní autonomní zákony a každý z nich sám sebe hodnotí jako svět → aktuální (kategorie aktuálnosti tedy není imanentní, nýbrž daná pozicí pozorovatele). Pojem aktuální svět v m. r. ztrácí smysl: všechny možné světy jsou stejně „reálné a konkrétní“.  
 \*Lit.: Ronenová 2006 [1994], Lewis 1986. \*\*-pš-

M

**modelový autor** (ital. *autore modello*), v pojetí **U. Eka** subjekt strategie → textu, nositel jeho intence (→ *intentio operis*). – Eco rozlišuje mezi → subjektem ve výroku nebo sdělení s referenční funkcí (viz → reference) a subjektem u veřejného, cirkulujícího textu vydaného interpretační aktivítě (→ interpretace), například románu, filozofického eseje nebo návodu. U prvního typu gramatické já a ty referenčně odkazuje na empirického (reálného) mluvčího a adresáta (→ empirického autora a → empirického čtenáře), u typu druhého jsou mluvčí a adresát přítomni jako stylistické role: m. a. a → modelový čtenář. – M. a. je podle Eka manifestován jako: (1) styl (idiolekt historické epochy), (2) účastnická role (mluvící já), (3) ilokuční událost (angl. *occurrence*; například vyřčení slova „přisahám“, viz → performativ, → ilokuce) nebo „operátor perlokuční síly“ (→ perlokuce), která odhaluje moment výpovědi „neboli intervenci subjektu cizího komunikátu, tak či onak však přítomného v širší textové tkáni“ (Eco 2010 [1979], s. 78). M. a. je takto „textová strategie schopná ustavit sémantické korelace“ (tamtéž, s. 79), modelový čtenář „souhrnem textem daných *felicity conditions* (podmínek úspěšnosti), které musejí být splněny, má-li být text ve svém potenciálním obsahu plně aktualizován“ (tamtéž); viz → teorie mluvnických aktů. Ekův model (literárního) → textu je model, který se snaží striktně vydělit textové struktury vyzývající potenciálního adresáta ke spolupráci a odlišit je od empirických prvků, které při interpretaci přicházejí ke slovu. Od pojmu → implikovaného autora **W. C. Boothe** se Ekův m. a. vzdaluje dvěma momenty. Jednak se při → interpretaci stává hypotézou vytvořenou a vydedukovanou → čtenářem a jednak se čtenář ocitá, jak sám Eco

nahlíží, v „pokušení“ přizpůsobit se coby subjektu výpovědi autoru empirickému: „tato rizika a posuny činí občas z textové kooperace opravdové dobrodružství“ (tamtéž, s. 80). Hypotéza o → autorovi je přitom podle Eka „opodstatněnější“ než konstrukce modelového čtenáře; (reálný) čtenář rozeznává autora (hypotézu) jako řadu operací a realizovaných kooperačních propozic. Naopak modelový čtenář je postulátem empirického autora, který jej formou strategie anticipačně vkládá do stránek textu (srov. → virtuální čtenář). Viz též → autorský subjekt. \*Lit.: Eco 2009 [1976], Eco 2010 [1979], Eco 2005 [1990], Eco 1997 [1994], Eco 2000. \*\*-rm-

M

**modelový čtenář** (ital. *lettore modello*), v pojetí **U. Eka** čtenář, jehož kooperaci → text předpokládá, aby mohl být interpretován. – V Ekově pragmaticko-sémiotickém přístupu (→ pragmatika, → sémiotika) každý text stejně jako každý výraz postuluje adresáta, který bude ochoten a schopen podstoupit série mentálních akcí k jeho dešifrování, dopředstavení (viz též → konkretizace, → místa nedourčenosti) a → interpretaci. M. č. není ani → ideální čtenář, ani reálný, → empirický čtenář; je to čtenář jako postulát, který je textem vyzván domýšlet jeho obsahovou stránku, vytvářet hypotézy a vstřebávat jeho náznaky. (Texty, které chtějí čtenářova očekávání uspokojovat, nazývá Eco uzavřené, texty rády svádějící na scestí pak otevřené; ve své rané práci *Opera aperta*, 1962, mluvil Eco o uzavřeném a → otevřeném díle.) M. č. jako → čtenář vyvolaný textovou strategií je operátor, jehož úkolem je usouvztažňovat pravidla → encyklopedie a (sub)kódy se sériemi výrazů (viz též → inference). Encyklopedie je u Eka jakýsi virtuální rozsáhlý soubor možných tvrzení a vztahů, které mohou pocházet ze zkušenosti s → aktuálním světem, s kulturní tradicí, jíž jsme jako mluvčí jistého jazyka součástí, nebo ze světů, které byly stvořeny jinými → příběhy (u L. Doležela → fikční encyklopedie). M. č. může být podle Eka i explicitně vyvolán (viz → adresát vyprávění); například v úvodu románu W. Scotta *Waverley* (1814) explikuje → text pojmenováním hrdinů rytířských románů relevantní části encyklopedie. D. Hodrová (2001) tentýž jev ve své typologii začátků → vyprávění nazývá začátkem prezentujícího → vyprávěče, například „milé děti, teď vám povím...“ – Výzva k domýšlení se objevuje už na úrovni výrazu. Pomocí precizní sémioticko-

M

-lingvistické terminologie Eco ukazuje, jak už poměrně jednoduchá sdělení nebo konverzační výměny vybízejí k dopředstavení si a selekci nejen kontextu (→ kontext'), situace, → topiku (tj. hypotézy o tématu), → izotopie (tj. výběr tématu) nebo scénáře (možného průběhu typizované situace), ale i představ o tom, kým je daný svět obydlen (extenzionální operace vytvářející imaginární, → možné světy, u L. Doležela i T. G. Pavla → fikční svět; viz též → extenzionální struktura fikčního světa) a jakou v něm ona individua (skutečná nebo fikční) hrají roli (viz též → aktant, → funkce<sup>2</sup>, → existent). Přitom zvláště v případě komplexnějších sdělení, tj. textů, hrají klíčovou úlohu na jedné straně kompetence (gramatické, encyklopedické; viz též → literární kompetence), které vyžaduje text, na straně druhé kompetence empirického čtenáře. Protějškem m. č. je v textu → modelový autor; role obou modelových subjektů v textu se podle Eka týkají veřejných, cirkulujících textů, nikoli sdělení určeného specifickému jednotlivci, a spadají do jevů interpretační kooperace, nikoli „volného“ užití textu, například při → symptomatickém čtení (viz též → čtení). Čistotu interpretační kooperace „narušují“ však v reálných aktech čtení → presupozice, osobní kódy a ideologické sklony skutečného odesílatele i adresáta, výrazové a obsahové víceznačnosti (z produkčního hlediska) i náhodné → konotace a (z hlediska recepčního, → recepce) interpretační selhání (Eco 2009 [1976]). Čtení může být dokonce přímo závislé na jistých názorových, ideologických očekáváních (viz → ideologie), pak ovšem podle Eka přestává být interpretací; naivní čtenář (→ sémantický čtenář) se přitom s textem může míjet do stejné míry jako čtenář paranoidní (podinterpretace, nadinterpretace, viz → interpretace). Text vlakového jízdního řádu může čtenář například použít (nikoli interpretovat) tak, že v něm bude (jako M. Proust) „nacházet něžné a labyrintické ozvěny nervalovského hledání Sylvie“ (Eco 2010 [1979], s. 77). Pro svou interpretaci předvídá ale jízdní řád jediný typ m. č.: „karteziánského operátora, vybaveného bdělým smyslem pro nezvratnost časových následností“ (tamtéž). Pojmy m. č. a modelový autor jsou z velké části analogické pojmům → implikovaný čtenář a → implikovaný autor. Viz též ⇒ recepční teorie.

\*Lit.: Eco 1962, Eco 2009 [1976], Eco 2010 [1979], Eco 2005 [1990], Eco 1997 [1994], Eco 2000, Hodrová 2001. \*\*-rm-



modus (též způsob) viz → typologický kruh

monomotiv viz → motiv

**monomýtus**, pojem **J. Campbella** (*Tisíc tváří hrdiny*, 2000 [1949]), jednotící → mýtus, jež lze vysledovat za konkrétními mýty dochovanými v lidské kultuře. – Podle schématu popsaného v knize se hrdina vydává z každodenního světa do říše nadpřirozených jevů (→ klasifikující hranice a princip jejího překročení jakožto významové jádro → vyprávění), setkává se tam s úžas budícími silami a dosahuje přesvědčivých vítězství. Ze svých tajuplných a dobrodružných cest se vrací se schopností prokazovat dobrodiní svým bližním. Campbell vychází z pojmu → archetyp<sup>1</sup> **C. G. Junga**, ale také z konceptu přechodových rituálů **A. van Gennepa**, v základní struktuře se jeho schéma shoduje se schématem kouzelné pohádky **V. J. Proppa**. M. představuje jeden jednotící mýtus, který existuje za různorodými a fragmentárními mýty dochovanými v umění, folkloru a náboženských obřadech. Campbellova koncepce si získala vliv spíše mezi umělci (hlavně filmovými) než mezi vědci. – Nezávisle na Campbellovi používali pojem m. filozofové **K. Jaspers** a **O. Marquard**, pro které m. představoval univerzalistický a vše rozhodující princip, mimo nějž nelze akceptovat nic jiného. Z odmítnutí tohoto m. vychází Marquardova „chvála polyteismu“, která brání lidskou svobodu a individualitu oproti „žulovému sarkofágu jednoty, který rozdrtí a v sobě pohřbí každou jednotu“ (Horyna 1998, s. 162). \***Lit.:** Campbell 2000 [1949], Horyna 1998. \*\*-j]-

**motiv** (z lat. *motus*, „pohyb“), v → naratologii nejmenší, dále nerozložitelná dějová jednotka epické struktury a jednotka výstavby syžetu; základní prvek → fabule, resp. → dění<sup>1</sup>, totožný se slovem, větou či větším textovým úsekem. – **A. N. Veselovskij** definuje motiv jako formuli, „která v prvních dobách odpovídala lidskému společenství na otázky, přírodou všude kladené člověku, nebo která v sobě obsahovala zvláště výrazné, jevící se jako důležité nebo opakující se dojmy ze skutečnosti. Příznakem motivu je jeho obrazné jednočlenné schéma; takový charakter mají dále nerozložitelné prvky nižší mytologie a pohádky: slunce kdosi krade (zatmění), blesk-oheň odnáší z nebe pták“ (cit. dle Hodrová 1997, s. 6). Veselovského antropologicko-psychologickou

M

definici přejímá i **V. B. Šklovskij**, který m. popisuje v souvislosti se životem (motiv odpovídá na otázku, jež život klade; psychologické založení pojmu m. je původní, objevuje se už u Tomáše Akvinského; srov. pojem motivace v psychologii). Tuto antropologickou rovinu opouští **B. V. Tomaševskij**. U Šklovského je m. definován jako „nejjednodušší výpravná jednotka“ (2003 [1925], s. 28) stejně jako historií se táhnoucí vzorec chování („muž na návštěvě své ženy“, s. 61) i „rozvíjení jazykového materiálu“, čímž se blíží kalambúru (tamtéž). Otevřenou v případě m. zůstává otázka roviny abstrakce a rozsahu, jež pojem m. pojímá ve vztahu k celku děje. Tak u Tomaševského (*Teorie literatury*, 1970 [1925]) je m. elementární jednotka → jednání<sup>1</sup> narativního textu, a to explicitní věta textu, stejně jako interpretova parafráze a také malé i širší části vyprávěného děje. Tomaševskij též liší motiv → dynamický a → statický. Na toto dělení navazují v kontextu → gramatiky vyprávění **V. J. Propp** a **T. Todorov**. S pojetím m. jako nejmenší dějové jednotky souzní i definice **J. M. Lotmana**, který – v návaznosti na své pojetí → syžetu (resp. → klasifikující hranice) – chápe m. jako „přemístění jedné postavy přes hranici sémantického pole“ (Lotman 1972 [1970], s. 332). Tomuto pojetí do jisté míry odpovídá i termín zápletky T. Todorova: „nejmenší úplná zápletky spočívá v přechodu z jednoho rovnovážného stavu do druhého“ (Todorov 2000 [1978], s. 145). Propp pojem m. (ve smyslu A. N. Veselovského) nahrazuje pojmem → funkce<sup>2</sup>, a mění tím celý přístup ke zkoumání textu (funkce jsou abstraktní pojmy realizované proměnnými jevy). – Pojetí analogické formalistům nacházíme ještě u **J. Mukařovského**, u něž je m. nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při „postupném rozkládání tématu („obsahu“) díla“ (Mukařovský 1948 [1928], s. 151), „významová jednotka bezprostředně vyšší než slovo a syntagma“ (tamtéž). V rámci Pražské školy (viz ⇒ strukturalismus) však získává na důležitosti na úkor termínu m. pojem → kontext<sup>2</sup> **F. Vodičky**. Podrobněji pojem m. rozpracovává **L. Doležel** (2003 [1998]). Označuje jím stavební složky fikčního textu (→ fikce); m. definuje na třech rovinách: (1) logická struktura daná propoziční formou, tj. spojením predikátu a argumentu (→ funkce<sup>2</sup>), motiv je zde popsán jako vztah argumentu (tedy extenze vystupující na místě subjektu propozice), např. předmětu, přírodní síly či osoby, a predikátu (tamtéž, s. 47), tj. vlastností, vztahů, → událostí<sup>2</sup> a akcí; (2) parafráze

jakožto extenzionální struktura m. (tj. zaměření na motivicko-tematickou stránku, „náplň“ → fikčního světa; viz též → extenzionální struktura fikčního světa); (3) → textura. Stejně jako Tomaševskij dělí Doležel m. na statické a dynamické, podle toho, zda se jedná o popis stavu či události v širším slova smyslu. Flexibilně a se zřetelem k významové výstavbě textu definuje m. **D. Hodrová** jako „zvláštní užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v textu, někdy i grafickým zobrazením apod.“ (Hodrová 2001, s. 721) a dovozuje, že m. je „de facto každý slovní prvek díla“ (tamtéž, s. 723). Syntézu uvedených pojetí představuje pojetí m. u **M. Martinez** a **M. Scheffela** (2003): m. je zde jeden ze čtyř elementů pojmu → jednání<sup>1</sup> (spolu s → děním<sup>1</sup>, → příběhem a → *Handlungsschema*). K vyprávění se m. má jako věta k textu, sestává z podmětu a přísudku (kde podmětem jsou „předměty nebo osoby, přísudkem děje, konání/jednání<sup>1</sup>, vlastnosti, stavy“; tamtéž, s. 108). Martinez a Scheffel rozlišují vedle dynamických a statických m. též motivy → vázané a → volné. – Oproti zprvu uvedeným pojetím (v jejichž základě je ruský formalismus) stojí pojetí románského a německého světa, kde se objevuje tendence vnímat m. spíše ve smyslu → syžetu či určitého dějového → archetypu<sup>1</sup>. Tak **A. Jolles** (1982 [1930]) nahrazuje pojem m. pojmem „jazykové gesto“, jemuž přiznává extenzi archetypálního, minimálního syžetu. Pro **W. Kaysera** je m. „opakující se, typická, a tedy lidsky významná situace“ (Kayser 1948, s. 60). **G. Poulet** a francouzská tematická kritika (**R. Barthes**, **J.-P. Richard**, **J. Starobinski**, **G. Genette**) chápe téma – tedy vyšší jednotku než m. – jako „určité filozofické koncepty, které se promítají do určitých charakteristických archetypálních obrazů“ (Hodrová 1997, s. 9). Motivické zdroje přitom tematická kritika hledala ve vnitřní (psychické) zkušenosti básníka a zároveň ve zkušenosti naindividuální. Důraz na psychický svět ji na jedné straně přibližuje ke Šklovskému, na druhé straně např. k pojetí **C. Guilléna**, jenž jako „nejtrvalejší motivy“ označuje „přírodní jevy, které se jednoho dne staly součástí kultury“ (Guillén 2008 [1985], s. 233), přičemž pojem m. neodlišuje od pojmu → topos, který do literárněvědného diskurzu přinesl **E. R. Curtius** (1998 [1948]) a který mnohdy s m. splývá. I motiv ve vymezení **E. Frenzel(ové)** (1999) („bůh na návštěvě země“,

M

## M

„svedená nevinnost“, „dvojník“ apod.), se blíží spíše topoi, resp. syžetu. – Ačkoli obecně se chápe m. jako konkrétní ve srovnání s tématem, nalézáme i jeho významové rozšíření: tak **L. Spitzer** (1928) pod pojem m. zahrnuje fabuli, postavy i autorův světonázor. **N. Frye** si pojem m. vypůjčuje z hudby; je to „symbol chápaný jako jednotka v literárním uměleckém díle“ (Frye 2003 [1957], s. 412), „jako součást verbální struktury“ (tamtéž, s. 91). – Vzhledem k dlouhé tradici a široké extenzi pojmu m. se objevuje snaha o přesnější klasifikaci; tak se vedle motivu → dynamického, → statického, → vázaného a → volného objevuje i pojem leitmotiv, tj. m. v díle se neustále navracující (byť variované), monomotiv, tj. motiv vyskytující se jen jednou, m. klíčový (často se objevuje v názvu; „kondenzuje se v něm význam“, Hodrová 2001, s. 723; je tomu tak např. v *Krakatitu* K. Čapka, 1924), m. signální (předjímá pozdější události) apod. V německé terminologii splývá s pojmem → událost. Srov. → dynamický, → klíčový, → leitmotiv, → statický, → vázaný, → volný motiv. Viz též → vypravěč. \***Lit.:** Curtius 1998 [1948], Doležel 2003 [1998], Frenzel 1999, Frye 2003 [1957], Guillén 2008 [1985], Hodrová 1997, Hodrová 2001, Jolles 1982 [1930], Kayser 1948, Lotman 1972 [1970], Martinez – Scheffel 2003, Mukařovský 1948 [1928], Spitzer 1928, Šklovskij 2003 [1925], Todorov 2000 [1978], Tomaševskij 1970 [1925]. \*\*-pš-

**možnost**, u **C. Bremonda** jedna ze tří základních → funkcí, které dohromady tvoří → sekvenci. M. je z první z této triády, otevírá „možnost“ → procesu, „ať už v podobě chování, jež je třeba dodržet, nebo události, kterou je nutno předvídat“ (Bremond 2002 [1966], s. 119). Viz též → výsledek. \***Lit.:** Bremond 2002 [1966].

možný nemožný svět viz → nemožný svět

**možný svět**, „způsob toho, jak by svět mohl být“ (**A. Plantinga**); realizace možností odchylná od realizace, jaká nastala v → aktuálním světě. – Pojem převzatý z filozofie, kde slouží k popisu světa jako „komplexní modální struktury složené ze subsystémů světů o různých stupních možnosti (přístupnosti) vzhledem k světu, který je aktuálně platný“ (Ronenová 2006 [1994], s. 35); vychází tedy z představy, že „jsou i jiné způsoby, jak by věci mohly být, existují i jiné možné stavy věcí,“ kte-

ré „tvoří koherentní systémy“ (tamtéž), „soubor myslitelných faktů“ (tj. nikoli „věcí“; **P. Materna** 1998, s. 25). M. s. tak můžeme pojmut jako rámce, v nichž lze porozumět neaktualizovaným možnostem světa (a tím i reálné, tj. aktualizované historii; → protifaktová imaginace, → protifaktový svět). – Pojem m. s. ve filozofii etabloval **G. W. Leibniz** (chápe jej jako metafyzickou entitu, která ozřejmuje kategorii možnosti; existuje nekonečný počet možných světů, z nichž náš svět je nejlepší); ten m. s. chápe jako metaforický pojem, jenž nabývá různých významů; pojem přejímá i **I. Kant** (m. s. definuje jako druhou přírodu); do moderního uvažování jej pak vnáší **S. Kripke** jako nástroj modální logiky (koncept m. s. zde dovoluje vyřešit paradoxy extenzionální logiky). V modální logice sedmdesátých let 20. století se v důsledku uvolnění chápání pravdy a vztahu svět – jazyk (analytická filozofie; → pragmatická teorie pravdy) popisují „nutnost“ a „možnost“ právě jako m. s.; v tomto smyslu představuje pojem m. s. možnost, jak zabránit marginalizování a vylučování fikce z filozofické diskuse. – V kontextu uvažování o literatuře představuje koncept m. s. první zásadní polemiku s (v klasicismu zdůrazněnou) myšlenkou mimeze (→ *mimesis*, → mimetická teorie), tj. dovoluje stanovit způsob → reference uměleckého textu (→ fikce) a dodává rámec pro rozpracování teorie reference a → fikčnosti: teprve s pojmem m. s. je možno, resp. nutno se zabývat fikcí ve všech jejích (tj. nejen literárních) ohledech. Zásadním produktem teorie m. s. je pojem → fikčního světa (viz dále), který se v rámci m. s. jeví jako jedna z „kategorií kulturních produktů“ (Ronenová 2006 [1994], s. 30), jež reprezentují neaktuální stavy věcí (stejně jako např. jazykový kondicionál apod.). – Do literárněvědného uvažování uvádějí Leibnizovu myšlenku m. s. v 18. století **A. G. Baumgarten**, **H. Bodmer** a **J. J. Breitinger**; ten sice zdánlivě přejímá koncept nápodoby (mimeze), avšak rozšiřuje představu přírody k univerzu skládajícímu se z mnoha m. s. (ve smyslu Leibnizově); jejich nápodoba se tak stává nikoli tradiční mimezí (tj. nápodobou → aktuálního světa; srov. → mimetická teorie), nýbrž tvořením (paralelou přírody, nápodobou jednoho z nekonečného počtu možných světů), tj. převodem možného do fikční existence (→ fikčnost). Breitinger tak vlastně rozšiřuje platónskou *mimesis* o **Aristotelovu** *poiésis*, která zdůrazňuje překročení hranic daných napodobovaným (aktuálním) světem (→ paralelní svět). Srov. → *poiésis*, *aisthésis*, *katharsis*. – Obecná definice

## M

m. s. podle **R. Ronen(ové)** zní: „obecné označení souboru modálních a referenčních termínů ustavených v logice a zapůjčovaných jiným disciplínám“ (Ronenová 2006 [1994], s. 13); fikční svět se tak jeví jen jako jedna z aplikací konkrétní vědy. M. s. není vzdálený prostor (tj. svět v topografickém smyslu), ale je vymezen deskriptivními podmínkami: pro S. Kripkeho je význam výroku dán tím, ve kterém světě platí; jinými slovy m. s. není „objevován“ (jako něco již existujícího), ale je teprve „stanovován“ jazykem (srov. → performativ, → teorie mluvních aktů). Ačkoli je m. s. obtížně definovatelný („co to je“), lze stanovit elementární rysy („jaké to je“): m. s. je logicky konzistentní (nemůže obsahovat rozpor; viz dále vztah m. s. a → fikčního světa); je logicky úplný (logická sémantika považuje m. s. za úplné entity, a tedy všechny výroky o nich jsou rozhodnutelné); má platnost logického vyplývání (tj. obsahuje vše, co implikuje). V původním prostředí logické sémantiky se nekladla zásadní otázka ontologického statusu m. s.; během přijetí do formální logiky a literární vědy se však zdůrazňuje, že m. s. není monolitický (zná různé stupně reálnosti alternativní ontologie), a tato otázka se pak nastoluje jako zásadní (→ aktualismus, → posibilismus), stejně jako otázka platnosti výpovědi o m. s., která připouští různé koncepce možných modů existence (viz → modální realismus, → umírněný realismus a → antirealismus). – Zásadním bodem, kde se dnes literární teorie s teorií m. s. setkává, je pojem fikčního světa; při řešení tohoto pojmu přitom literární věda odráží obecnou situaci ve filozofii a logice. Důležité je zdůraznit (jak to činí Ronen[ová], 2006 [1994]), že fikční svět není totožný s m. s., ačkoli koncept fikčního světa z m. s. vychází a ačkoli oba pojmy mají několik styčných bodů (naopak **L. Doležel** chápe fikční svět jako specifický typ m. s. existující v médiu → fikčního textu). Tak fikční svět i m. s. obsahuje množinu entit (objektů, osob v m. s., postav ve fikčním světě), jež jsou specificky organizovány a propojeny (prostřednictvím událostí, situací a časoprostoru). Oba typy světů jsou autonomní v tom smyslu, že je lze odlišit od oblastí s jinými entitami a vztahy (od jiných světů: v obou případech lze stanovit hranice světů); počet obou typů světů je nekonečný. – Odlišná povaha obou světů je dána těmito rozdíly: zatímco fikční svět má vlastní specifickou ontologickou pozici (představuje „soběstačný systém struktur a relací“), m. s. tuto ontologickou autonomii nesdílí. Fikční svět „je *nějaký svět* v plném slova smyslu“

(Ronenová 2006 [1994], s. 69, kurziva R. R.), tj. může existovat i nemožný fikční svět, protože fikční svět jako takový je vždy v „ontické sféře fikční existence“ (tamtéž) a je to ontologicky samostatná entita; ale m. s. nemůže být nemožný (Leibniz zdůrazňuje, že m. s. nesmějí obsahovat vnitřní rozpory), tj. je v něm možné jen možné a nemožné je nemožné. S tím, že fikční svět je ontologicky samostatný, souvisí, že je v něm možné i nemožné (Golem, který se v písni Voskovce a Wericha „Balada strašlivá o Golemovi“ ve vodě nejdříve utopí, a až pak se do ní namočí; vypravěč Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků* [1964], mluvící a vnímající i po smrti; titul Faulknerova románu *Když jsem umírala* [1930]; → nemožný svět). Analogický rozdíl říká, že fikční svět zakládá nezávislou modální strukturu, zatímco m. s. nikoli. M. s. obsahuje to, co se mohlo nebo nemohlo objevit v aktuálnosti (tj. ve skutečnosti), tj. obsahuje věci neaktuální, ale možné (hra s možnostmi, jež v aktuálním světě nejsou aktualizovány), zatímco fikční svět obsahuje nikoli to, co by se mohlo objevit v aktuálnosti, ale co se opravdu objevilo nebo se mohlo objevit ve fikci. M. s. je úplný, tj. vše (rozuměj cokoliv) v něm buď platí, nebo neplatí (jakkoli způsob této platnosti není nutně shodný se světem aktuálním), fikční svět není úplný (→ malý svět); m. s. obsahuje nekonečný počet entit, fikční svět konečný počet. Status existence m. s. je logický, fikčního světa fikční. – Zcela jiný je vztah obou typů světů k realitě. M. s. popisuje vztah světa „jako komplexní modální struktury složené ze subsystémů světů o různých stupních možnosti (přístupnosti)“ ke „světu, který je aktuálně platný“ (Ronenová 2006 [1994], s. 35); fikční svět se ocitá mimo tento vztah (protože není odvoditelný z této komplexní modální struktury a ani není její součástí). – M. s. je založen na logice → větvení, fikční svět na logice → paralelismu. Srov. též → čas vyprávění. \*Lit.: Doležel 2000 [1990], Doležel 2003 [1998], Fořt 2005, Fořt 2007, Kripke 1980, Materna 1998, Peregrin 1998, Ronenová 2006 [1994], Ryan 1991. \*\*-př-

M

multimedialita → intermediálnost

**mutace**, jeden ze tří způsobů → postmoderních přepisů; m. „konstruuje podstatně odlišnou verzi původního světa [...] vytváří *polemické protisvěty*, které podlamují nebo popírají legitimitu původního kanonického světa“ (Doležel 2003, s. 203; kurziva L. D.).

## M

**mytém**, velká konstitutivní jednotka, jež tvoří mýtus a jež je analogická k lingvistickým pojmům foném, morfém či sémantém, je však součástí vyššího a komplexnějšího řádu a na rozdíl od jiných jazykových jednotek je sítí vztahů, nikoli vztahem jednoduchým. – M. definuje **C. Lévi-Strauss** (*Strukturální antropologie*, 2006 [1958]) jako jednotku, která odlišuje → mýtus od jiného → textu a jejíž vnímání dovoluje nahlédnout *langue* (abstraktní systém) mýtu, vyabstrahovaný od jeho *parole* (konkrétní, narativní význam, → syžet mýtu), čímž umožňuje pochopit mýtus a jeho roli v lidském životě. – Mýtus dle Lévi-Strausse tvoří síť mytémů uspořádaných na dvou osách, vertikální a horizontální (tyto osy lze uspořádat do přehledného schématu, jak ukazuje Lévi-Strauss 2006 [1958], s. 189), na nichž simultánně navazují vzájemné vztahy. Horizontální osa (diachronní, historická, v saussurovském pojetí *parole*) odpovídá syntagmatickému rozvíjení děje a je nezbytná pro čtení mýtu (čtení po této ose znamená vnímání příběhu, narativní linky), vertikální osa (synchronní, paradigmatická; odpovídá saussurovskému pojmu *langue*) slouží jako nástroj k objasnění protikladů lidského života: čteme-li mýtus po této ose (analytické), ukazují se binární opozice formulující lidskou kulturu; mytémy na této ose vytvářejí soubory jednotek, jež mají týž funkční rys. (Osy lze také přirovnat – a mýtus rozložený na mytémy popsat – metaforicko/metonymickou dichotomií Jakobsonovou; viz → metafora, → metonymie.) ⇒ Strukturalismus soudí, že mytické myšlení vychází právě z reflexe protikladů, binárních opozic (→ binární protiklady), a směřuje k postupnému zprostředkování mezi nimi (toto zprostředkování se nazývá *mediace*). Tento myšlenkový vzor má mýtus skrývat a zároveň má poskytovat logický model k vyřešení protikladů lidského života, tj. k *mediaci*. Teorie mytémů tak ukazuje mýtus jako zásadní nástroj lidského uvažování a strukturace světa, a jako taková se ohrazuje proti jiným pojetím mýtu, např. mýtus jakožto personifikace (→ euhémérismus, → naturmytologická škola). – Rozložení mýtu na binárně opoziční dvojice kritizuje **J. Derrida**. Dokládá, jak se zpochybňuje sám základní protiklad příroda/kultura, na němž filozofie staví od dob sofistiky, když Lévi-Strauss opakovaně naráží na jev, který se této opozici vzpírá a do níž nemůže být včleněn, a tím je zákaz incestu. Zákaz incestu je něčím, co je zároveň univerzální (a náleží tedy přírodě) i závislé na systému norem (a náleží kultuře); tímto systémově slepým místem se



narušuje sám tento systémový protiklad. „Možná bychom tedy mohli říci, že všechny filozofické pojmy systematicky spjaté s protikladem příroda/kultura jsou vytvořeny tak, aby jimi nebylo možno myslet to, co je umožňuje, tj. původ zákazu incestu“ (Derrida 1993 [1967], s. 184). Derridova kritika vychází z myšlenky, že struktury kulturních systémů značení jsou v neustálém pohybu, kterým se zároveň potvrzují i narušují (viz → *diferance* a → centrum, periferie). \*Lit.: Budil 2003, Derrida 1993 [1967], Hawkes 1999 [1977], Lévi-Strauss 2006 [1958]. \*\*-pš-/jl-

M

*mythoi* viz → sdělování, → *mythos*, → *mimesis*, → *mimesis* I–III

**mythos** (řec. *mýthos*, „řeč, myšlení, příběh“), u **Aristotela** uspořádání pojednáváných → událostí<sup>2</sup> ve vyprávění, „skládání dějových zápletek“ (Ricoeur 2000 [1983], s. 134); *m.* tvoří pojmovou dvojici s → *logem*. – V obdobném významu termín *m.* (jakožto *mythoi*) přejímá **N. Frye**: „vyprávění literárního díla chápané jako gramatika nebo řád slov“ (Frye 2003 [1957], s. 412). **P. Ricoeur** překládá termín → *mimesis* jako „mimetické působení“ a částečně jej ztotožňuje s *m.*, který chápe jako konstruování zápletky. Takto uvažovaný *m.* pak považuje za nedílnou součást zkušenosti temporality (srov. → *narativizace*, → čas vyprávění). – Vrátime-li se k Aristotelovi, pak lze *m.* v jeho pojetí ztotožnit se → *syžetem* u V. B. Šklovského. Viz též → *mimesis*, → *mimesis* I–III, → *diskurz*<sup>2</sup>, ⇒ *naratologie*. \*Lit.: Compagnon 2009 [1998], Frye 2003 [1957], Ricoeur 2000 [1983]. \*\*-pš-

mytoklasmus viz → *mytologie*

mytologická kritika viz → *archetypální kritika*

**mytologický fikční svět**, u **L. Doležela** (*Heterocosmica*, 2003 [1998]) → fikční svět rozdělený na dvě oblasti s „protikladnými modálními podmínkami“ (Doležel 2003 [1998], s. 134). – M. f. s. je tak „modálně heterogenní, dvojdomý svět“ (tamtéž); jeho základní podobou je „mytologický svět [viz → *mýtus*], vznikající kombinací přirozené a nadpřirozené oblasti“ (tamtéž). Vzniká tak dvojdomá struktura, jejíž „dvě oblasti [...] jsou nejen jasně odlišeny v aletickém [tj. určujícím, co je možné a co nemožné] ohledu, ale také přísně odděleny“ (tam-

M

těž). Tyto dvě oblasti – nadpřirozená a přirozená – implikují existenci vzájemné hranice (ve smyslu **J. M. Lotmana**, viz → klasifikující hranice), jejíž existence se jeví jako výrazný zdroj → vyprávění, resp. → příběhu, což sám Doležel zdůrazňuje: „Dvojdome světy jsou plodnými zdroji příběhů díky svému vnitřnímu sémantickému napětí [...] Obyvatelé nadpřirozené oblasti mají přístup do přirozené oblasti, ale pro lidské bytosti je nadpřirozená oblast mimo dosah [...] V důsledku své fyzické nedosažitelnosti je nadpřirozená oblast nedostupná lidskému poznání; jeví se jako tajemná, skrytá, transcendentní [...] Mytologická kosmologie je přísně hierarchický systém“ (tamtéž). Sepětí Doleželovy a Lotmanovy koncepce vyniká tehdy, když Doležel konstatuje možnost překračování hranic mytologického světa jako syžetotvorný základ (viz → syžet). M. f. s. ovšem není omezen jen na žánrově čistý mýtus, ale na jakékoli vyprávění operující s dvěma oblastmi se zmíněnými „protikladnými modálními podmínkami“, jak se s nimi setkáváme např. v legendách či v jakémkoli zázračném momentu (magický realismus, fantastika obecně aj.). \*Lit.: Doležel 2003 [1998], Lotman 1972 [1970]. \*\*-pš-

mytologický princip viz → rámeček, → mýtus

mytologický text viz → text

**mytologie** (též mytologizace), ideologizující proces → značení, „řeč“ masové kultury, jejíž funkcí je podle **R. Barthesa** podprahová modelace světa podle obrazu dominantních (u něj: buržoazních) norem a hodnot. (Termín je přitom záměrně, ironicky utvořen na základě klasického významu m. jako souboru mýtů, bájesloví.) – Barthes publikoval v letech 1954–1956 v levicovém časopise *Les lettres nouvelles* esejistické články, které se zabývaly projevy soudobé masové kultury (wrestling, ornamentální kuchyně v *Elle*, víno a mléko, astrologie, reklamy na prací prášky, tvář Grety Garbo, striptýz atd.). Tyto články, později vydané společně se závěrečnou teoretickou analýzou jako *Mytologie* (2004 [1957]), zkoumají novodobý → mýtus jako způsob → signifikace (viz též → sémiotika). Jádrem Barthesova přístupu je demystifikace mytologického (tj. konotovaného, viz → konotace) znakového systému (odpovídá též pojmu → sekundární modelující systém), založe-

ného na univerzalizaci a naturalizaci znakového systému primárního, tedy proces, při němž obraz (promluva) působí tak, jako by přirozeně, samozřejmě, nevyhnutelně postihoval koncept. Příkladem může být mytologizující zpracování francouzské národní → identity prostřednictvím fotografie, která znázorňuje černocho ve francouzské uniformě. V prvním systému je → označujícím voják černé pleti ve francouzské uniformě zdravící francouzskou vlajku, → označovaným je obsah „francouzský černošský voják zdraví tříbarevný prapor“: první systém je „nevinný“. V rámci druhého systému se první systém stává označujícím plánu obsahu, který by již byl ideologicky (→ ideologie) naturalizován, zprůhledněn a neutralizován („navzdory štváčům, kteří osočují Francii z kolonialismu, je francouzské impérium všemi svými syny upřímně milováno“). Typickým rysem mytologizace je „zprůhlednění“ formy; tuto formu sekundárního znakového systému nazývá Barthes též rukopisem (franc. *écriture*) (viz → nulový stupeň rukopisu, → psaní). Podobně i celostránkové barevné fotografie zdobných pokrmů v *Elle* představují → znaky, jejichž denotační vrstva se ztenčuje pod výzvou vrstvy konotační: jedná se méně o recepty a více o mytická fantazmata. Protože *Elle* čtou téměř výhradně lidové vrstvy, jak naznačuje Barthes, na základě konotace je jim sugerováno jisté privilegované označované, jehož zdrojem (a cílem) je svět buržoazie: „bohatství“, „úpravnost“, „nedostupnost“. Mytický znak tedy má (ideologickou) společenskotvornou funkci v generování a artikulaci snů chudších vrstev, jejich touhy po buržoazních produktech. – Později se Barthes podobně jako **J. Kristeva** posouvá od mytoklasmu (⇒ dekonstrukce „sekundárních mýtů“) k semioklasmu (k dekonstrukci značení vůbec), k „nové mytologii“ (Barthes 1977b [1971]), jejíž úlohou není postavit znak z hlavy na nohy (konotaci nad → denotaci), nýbrž oťást samotným znakem (Barthes se tak blíží pojetí například P. de Mana; viz též → čitelný, psatelný text, → rozkoš z textu, → alegorie). – Barthes svým pojetím m. pootáčí zkoumání mýtů „primitivních národů“ u **C. Lévi-Strausse**. Jiný, jak píše J. Copans, už není „exotický primitiv ani náš venkovský předek, nýbrž je naším spoluobčanem a souborem ‚jiných‘, produkovaných naší vlastní společností“ (Copans 2001 [1996], s. 46); viz → jinakost. Novodobé mytologizace, fungování diskurzu (→ diskurz<sup>1</sup>) komerční kultury zkoumají i někteří představitelé frankfurtské školy (⇒ postmarxismus) – **W. Benjamin**, **T. W. Adorno**,

M

## M

**S. Kracauer** –, dále **U. Eco** (*Skeptikové a těšitelé*, 2006 [1964]), **M. McLuhan** (*Rozumět médiím*, 1991 [1964]), **M. Foucault** (*Slova a věci*, 2007 [1966]) nebo **J. Baudrillard** (1981) se svým pojmem → simulakra. M. byly inspirací i pro oblasti kulturologie, teorie kultur, politologie nebo ⇒ genderových studií; v roce 1984 například „dekonstruoval“ diskurz britské televizní kultury soubor studií *Television Mythologies* (Masterman 2002 [1984]). V českém prostředí se blížily semio/mytologickému záběru studie **V. Macury** o mytologické emblematické české národní identity v dobách národního obrození (*Znamení zrodu*, 1983, rozšířené vyd. 1995b, *Český sen*, 1999) i budování socialismu (*Šťastný věk*, 1992). \*Lit.: Barthes 2004 [1957], Barthes 1977b [1971], Baudrillard 1981, Copans 2001 [1996], Eco 2006 [1964], Foucault 2007 [1966], Macura 1991, Macura 1995b, Macura 1999, Masterman 2002 [1984], McLuhan 1991 [1964]. \*\*-rm-

mytologizace → mytologie

mytopoetická kritika viz → archetypální kritika

**mýtus** (z řec. *mýthos*, „slovo, řeč, vyprávění“), v archaických společenských kolektivních → vyprávění, které odpovídalo na základní otázky povahy uspořádání světa a lidského pobytu v něm. – Z hlediska žánrových variant můžeme odlišit m. (1) kosmogonický, jenž vypráví o vzniku kosmu/světa; (2) teogonický, popisující zrození či původ bohů; (3) etiologický, jenž vykládá příčiny, původ a podstatu různých předmětů, zvyků a jevů, a m. (4) heroický, jenž popisuje původ a založení dané kultury. – Zatímco podle některých autorů je m. přirozenou, bezprostřední zkušeností světa (**Z. Neubauer**), jiní autoři zdůrazňují jeho legitimizační funkci (viz → ideologie) ve vztahu k mocenskému řádu i to, že nutností ztotožnění s mytickými → archetypy<sup>1</sup> m. potlačoval individuální rysy konkrétních osob (**I. T. Budil**). Analogicky k tomu už v antice existovaly alegorické výklady m. (srov. → alegorie) i racionalistická kritika m. (např. → euhémérismus). Už ve starověku se rozlišovalo mezi „bohy básníků“ a „bohy občanů“, k čemuž bývali přidáváni „bohové filozofů“ (ti byli stejní, avšak interpretováni jako symboly). Vůči bohům mohly tedy existovat tři postoje a nic nebránilo tomu přijmout postupně podle situace všechny tři. Původní et-

nicko-náboženský m. byl chápán jako zcela závazný a nadaný vyšší pravdou, než kterou disponuje předmětný svět, byl neoddělitelný od náboženských rituálů (jakožto vyprávění o počátku věcí měl roli obnovování běhu světa, tzv. „nastolující příběh“, P. Ricoeur) a jediná forma jeho prezentace byla orální. Proto **C. Lévi-Strauss** klade m. a literaturu do protikladu, další chápou m. jako prazákladní literární druh (N. Frye), jako jednu z → jednoduchých forem (A. Jolles); podle protikladné koncepce je m. naopak na způsobu vyjádření nezávislý (M. I. Steblin-Kamenskij). Podle **J. M. Meletinského** byly dějiny kultury v celém svém průběhu nějakým způsobem spjaty s mytologickým odkazem pravěku a starověku, vývoj se ale ubíral cestou postupné demytologizace. Naopak ve 20. století přichází „remytologizace“, která co do rozměrů předčí i romantické zaujetí pro m. na začátku 19. století a výrazně se projevuje množstvím literárních děl, která na různých rovinách → intertextuality<sup>1</sup> odkazují hlavně k antickému (*Odysseus* J. Joyce, 1922) nebo biblickému m. (*Josef a bratři jeho* T. Manna, 1933–1943). M. se zkoumá v nejrůznějších kontextech; byl hlavním zdrojem, díky jehož studiu **C. G. Jung** nově definoval pojem archetyp<sup>1</sup>, ze kterého vycházela → archetypální kritika; příbuzný je pojem → monomýtus. Dialektické zprostředkování protikladů analyzoval na materiálu m. C. Lévi-Strauss, jenž také nabízí jeho strukturální analýzu (viz → mytém). – Zmíněná demytologizace znamenala postupnou ztrátu závaznosti etnicko-náboženského m., který se proměňuje v m. literární, chápáný jako genologická kategorie. Souběžně s tím vznikají novodobé m.: literární (autorské) a politické, které v některých případech začínají plnit stejnou ideologickou funkci jako původní m. archaický; umění samo se stává nástupcem, obdobou či náhražkou náboženského m. Již A. A. Potebňa studoval genezi básnické obraznosti v souvislosti s metaforičností jazyka a m., R. Wellek a A. Warren (1996 [1949]) o této souvislosti později napsali, že náboženský m. je autorizací básnické → metafory ve velkém, a Ch. Mauron zkoumal proces vzniku osobního m. z obsedantní metafory (viz také → naturmytologická škola). Novodobé levicové i pravicové politické m. popsal **R. Barthes** jako specifický sekundární jazyk (blízký konceptu → sekundárního modelujícího systému), jehož cílem je prezentovat historické nahodilosti jako něco přirozeného či věčně daného (viz → mytologizace). Mýty komunistického „šťastného věku“

M

analyzoval **V. Macura** (*Šťastný věk*, 1992), který popsal také význam literárního m. v národním obrození (*Znamení zrodu*, 1995); zde se ovšem politický a literární m. prostupují. Ostatně i studium etnicko-náboženského m. může vést k zaujetí pro novodobý politický m.: podle **S. Schamy** počet těch, kteří v nedávné době zasvětili život vypravování a dešifrování archaického m. a přitom se jím nenechali uhranout a nepropadli nostalgii po „onom čase“, kdy lidé měli bezprostředně prožívat posvátno (**M. Eliade**), je překvapivě malý. Není neobvyklé studovat m. etnicko-náboženský a literární společně a s vědomím odlišností hledat to, co mají společného (typický příklad představuje **P. Sellier** in Sellier 2002 [1984]). Podle **P. Ricoeura** má m. stejně jako → symbol strukturu → dvojí intencionalitu, ale m. představuje strukturu složitější (symbolika druhého stupně); jeho hlavním rysem je narativní struktura příběhu obsahující postavy, mytické místo a mytický čas, tj. čas „kdysi“, v „onom čase“, „in illo tempore“, tedy čas striktně nehistorický (Ricoeur 1993 [1963]; mytickému času se věnuje M. Eliade; viz též → čas vyprávění); na rozdíl od symbolu je m. časovým pojmem (vyprávěním). Narativní pohled odhaluje, že pro m. je typický → synkretismus (faustovská látka, okruh příběhů o Sv. Grálu, o Donu Juanovi aj.) a → dvojníkový princip. Dalším významným rys m. uvádí Z. Mathauser: „Dokonál[ým] splynutí[m] znaku a referentu [...] bývá charakterizován m.“, Mathauser 1999, 124; viz → referent, → znak. \*Lit.: Barthes 2004 [1957], Budil 2003, Eliade 1998 [1957], Hušek 2003, Macura 1992, Mathauser 1999, Meletinskij 1989 [1976], Ricoeur 1993 [1963], Sellier 2002 [1984], Steblin-Kameniskij 1984 [1976], Veyne 1999 [1983], Wellek – Warren 1996 [1949].

\*\* -j/-pš-

nadinterpretace viz → *intentio operis*, → interpretace, → empirický čtenář

**nadpřirozený svět**, → fikční nebo → možný svět, v němž platí jiné fyzikální zákony než ve světě → aktuálním, který obývají fyzikálně nemožné bytosti či kde jsou personifikovány neživé objekty (mluvící zvířata v bajkách; svět pohádek); tyto zákony jsou však v rámci tohoto světa chápány jako normální. U **L. Doležela** (2003 [1998]) pojem

totožný se světem fyzikálně nemožným. Viz → svět logicky možný.

**Lit.:** Doležel 2003 [1998]. \*\*-pš-

nadstavba viz → ideologie, ideologický státní aparát

nadtextový fikční svět viz → sdílený fikční svět

**naivní čtenář**, empatický, vžívající se čtenář, upadající do tenat narativního → textu v postoji, při němž se diskurzivita (→ diskurz<sup>2</sup>, srov. → diskurz<sup>1</sup>), diegetičnost (→ *diegesis*), narativita (→ narativ), udělanost, zkusmost, → textovost a textualita textu zastírá a šálivě zprůhledňuje (viz též → *showing, telling*, → záměrnost, nezáměrnost, → fikčnost, → efekt reálného). – I naivní četba může být podle **U. Eka** (2010 [1979], 2004 [1990]) součástí strategie textu (viz → modelový čtenář, → *intentio operis*). Viz též → sémantický čtenář, → sémiotický čtenář, → pasivní syntéza, → čtení. \***Lit.:** Eco 2010 [1979], Eco 2004 [1990], Kubínová 2009. \*\*-rm-

naivní čtení viz → sémantický čtenář, → naivní čtenář

narace → vyprávění

**narativ** (z angl. *narrative*, a to z lat. *narrare*, „[obšírně] vyprávět, líčit, vysvětlit“), obecně chápané vyprávění; pojem n. přitom zahrnuje jak to, o čem se vypráví, tak i způsob, jakým se o tom vypráví, někdy též vlastní akt vyprávění (jakožto komunikační akt; → literární komunikace). – N. se tak jeví jako komplexní pojem, v jehož rámci se rozlišuje různý počet rovin (viz → genorovina, → fenorovina): dvě (→ fabule, syžet, → příběh, diskurz<sup>2</sup>), tři (→ příběh – vyprávění – narace, → příběh – text – vyprávění, → text – vyprávění – příběh, → dění – příběh – text vyprávění) nebo čtyři (→ dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění). N. je širší pojem než čistě literárněvědně chápaný pojem → vyprávění, protože zahrnuje i nejazykové případy (film, drama, balet aj.), a zároveň je širší než oblast → fikce. V rámci historického, tj. k reálným → událostem<sup>2</sup> referujícího n., se též uvažuje o více rovinách: vedle příběhu a → diskurzu<sup>2</sup> zde **D. Cohn(ová)** (2008 [1999]) zavádí ještě rovinu referenční (→ reference). Stejně jako

N

**S. Rimmon-Kenan(ová)** i **J. Culler** (2005 [1980]) zdůrazňuje, že narativ nutně obsahuje příběh; je to → reprezentace sledu → událostí<sup>2</sup> (nejsou-li v textu prezentovány události, nejedná se o n.); tyto události musí být pojímány jako mimotextové, resp. diskurzu<sup>2</sup> předcházející. Působení n. podle Cullera spoléhá na dvě logiky. Jedna „klade důraz na kauzální účinnost [událostí]“ (tamtéž, s. 40) a druhá tuto kauzální účinnost popírá; to je „kontrární logika“, kdy „událost není příčinou, ale účinkem tématu“ (tamtéž, s. 37), resp. jsou to dvě logiky, z nichž „podle jedné jsou prvotní události, druhá bere události pouze jako produkty významů“ (tamtéž, s. 40); zmíněná druhá logika je narativní logika, vlastní logika n. jakožto n., nikoli → příběhu (fabule) a jeho → událostí<sup>2</sup>. U n. je jedno, zda je důraz kladen na událost nebo význam; i kauzalita sama se v rámci n. jeví jako dvojnásobná: existuje totiž kauzalita ve směru od příčiny k následku i kauzalita opačná, od následku k příčině; jako dovozuje **P. Brooks**, „vztah mezi fabulí a syžetem, mezi událostmi a jejich signifikantním přepsáním, je vztah plný nejistot a dohadů“ a poskytne spíše „rámce narativních možností než jasně určitelný děj“ (cit. dle Culler 2005 [1980], s. 45–46). Z tohoto hlediska uvádí Culler jako naratologicky relevantní psychoanalýzu **S. Freuda** a úvahu **F. Nietzscheho**, podle níž se kauzalita, tj. primát příčiny před důsledkem, vyjevuje jako → tropus, → metonymie, resp. jako „tropologická operace“. Tato kauzalita je „produktem → diskurzivních sil“ (tamtéž, s. 48), tj. výsledkem naší snahy z diskurzu abstrahovat příběh a naopak, postihnout příběh v diskurzu. – „Analýza narativu závisí na rozlišení mezi příběhem a diskurzem, a toto rozlišení s sebou vždy nese vztah vzájemné závislosti: buďto je diskurz nahlížen jako reprezentace událostí, které musí být vnímány jako nezávislé na této konkrétní reprezentaci, anebo jsou tzv. události nazírány jako postuláty či produkty diskurzu. Jelikož však rozlišení mezi příběhem a diskurzem může fungovat pouze tehdy, je-li jedno determinováno druhým, analytik se vždy musí rozhodnout, co bude považovat za danost a co za produkt“ (tamtéž, s. 52). Viz též → vypravěč, → vyprávěcí situace, ⇒ naratologie. \*Lit.: Cohnová 2008 [1999], Culler 2005 [1980], Rimmon-Kenanová 2001 [1983]. \*\*-pš-

**narativizace**, uvádění amorfních a z podstaty nesouvislých jevů do souvislosti, která má příběhovou strukturu, a je tak pro člověka vníma-



telná a srozumitelná. – Pojem n. lze vysledovat ve filozofii jazyka, která zdůrazňuje, že svět sám o sobě má amorfní povahu, do níž smysl a řád vnáší teprve jazyk. (J. G. Herder popisuje svět jako „oceán počitků“; tím, že jednotlivé z nich vnímáním vyčleňujeme a reflektujeme, vzniká jazyk: „Tento první příznak uvědomění [tj. vyčleněním *jednoho* počitku z oceánu ostatních] byl slovem duše [...] tím byl nalezen lidský jazyk.“ *Über den Ursprung der Sprache*, 1772, cit. dle Cassirer, 1996 [1923], s. 103.) Podobně např. L. Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* (1993 [1953]) soudí, že základem slov není mimojazykový předmět, ale že naopak právě úzus slova soustřeďuje z hlediska vnímání disparátní zkušenost, a předmět tak teprve vytváří (srov. též → znak, → struktura, → *diferance*, → diskurz<sup>1</sup>, → *epistémé*, → velká vyprávění). Teorie n. tuto představu posouvá z roviny jazyka na rovinu vyšší, příběhovou (→ příběh, viz též → vyprávění): teprve příběhová struktura zajišťuje nejen komponovanost (ve smyslu obdařenost začátkem a koncem, srov. → *aevum* a → fikce, pojetí **F. Kermoda**), ale též naplnění smyslem a ustrojení obsažených faktů tak, abychom je my lidé byli schopni vnímat a vřazovat je do zkušenosti vlastní i celého lidstva (srov. též → text, jehož definice je s pojmem n. do značné míry propojená; ke vztahu jednotlivých narativních segmentů a celého příběhu viz též → fabule, syžet a → motiv). Proces n. postihuje zásadním způsobem **H. White** pomocí pojmu → metahistorie (kdy teprve n. umožňuje vidět smysl v historii); v kontextu n. můžeme vidět i typologii žánrů **N. Frye** (*Anatomie kritiky*, 2003 [1957]); viz též → sdějování. White chápe n. jako transformaci historického materiálu do tvaru příběhu, kdy historikograf na svůj materiál aplikuje kulturně dané (preexistující) příběhy se „zřetelným začátkem, středem a koncem“ (White 1987 [1980], s. 2), čímž historiografický materiál získává koherenci. White dokonce soudí, že proces n. zahrnuje i určitý moralistní moment (příběhy získávají moralizující vyústění). Obdobné chápání pojmu n. lze nalézt u **P. Ricoeura**, v jehož konceptu → mimesis I–III neexistuje apriorní realita zcela mimo rámec → narativu, ale ukazuje se právě až v procesu n.: i realita má u Ricoeura „rysy řádu odpovídajícího narativním způsobům; jakákoli ‚před-narativní‘ zkušenost je už zkušeností v podobě narace, vyprávění, neboť jakákoli lidská činnost je vyjadřována za pomoci znaků, pravidel a norem“ (Bílek 2003, s. 193). Stejnou váhu

N

## N

na příběh a příběhovou povahu světa i lidského chování a bytí klade v souvislosti s → mýtem i **Z. Neubauer** (1991): teprve díky n. podle něj povstává svět (srov. → *envoi*). – Na rozdíl od Whiteova metahistorického přístupu k pojmu n., který lze chápat jako pól geneze příběhu a charakterizuje jej koncept sdějování, vystupuje **M. Fludernik(ová)** (1996) s opačným přístupem: n. jako akt recepční (→ recepcce), kdy pojem n. popisuje strategii → čtení, která „naturalizuje texty narativními schémata“ (Alber 2008, s. 387). N. je podle Fludernik(ové) akt čtení textů jakožto narativů, tj. manifestací lidské zkušenosti; čtenář pak aktivně texty souvztažňuje se zkušenostními kognitivními parametry (viz → recepcce). N. funguje automaticky při četbě konvenčních realistických textů, při četbě ostatních typů textů se čtenář musí snažit, aby v nich uchopil narativ (n. naopak usnadňuje, ukáže-li se, že příběh má nespolehlivého vypravěče; viz → nespolehlivost; srov. → fokalizace). – Dalším zásadním rozdílem mezi pojetím Whiteovým a Fludernik(ové) je vztah historie a fikce. White soudí, že proces n. (jakožto konstruování příběhu) ovlivňuje historiografický diskurz (→ diskurz<sup>1</sup>, viz též → metahistorie) stejně jako literární narativ (a oba typy diskurzů<sup>1</sup>, fikční i historiografický, mu tedy do jisté míry splývají: narativizace nefikce vede k fikci; viz → fikční svět), Fludernik(ová) se snaží odlišovat mezi historiografií a fikčním narativem na základě zkušenosti, když říká, že „prototypický historiografický záznam, který v zásadě sumarizuje sekvence akcí nebo událostí, a proto ztrácí důležité rysy zkušenosti (motivace, emoce, vnímání), se blíží nulovému stupni narativity“ (Alber 2008, s. 387); „nulový stupeň narativity“ ovšem není totožný s → nulovým stupněm rukopisu. Viz též → čas vyprávění. \*Lit.: Alber 2008, Bílek 2003, Cassirer 1996 [1923], Fludernik 1996, Frye 2003 [1957], Kermode 2007 [1965], Neubauer 1991, Ricoeur 2000 [1983], White 1987 [1980], Wittgenstein 1993 [1953]. \*\*-pš-

narativizovaná řeč viz → polopřímá řeč

narativní gramatika → gramatika vyprávění

narativní logika → diskurzivní síly

narativní maska viz → vypravěč, → persona

**narativní publikum** (angl. *narrative audience*), podle **P. J. Rabinowitze** a **J. Phelana** (2005) pozorovatelská role v rámci → fikčního světa, světa → příběhu, kterou přijímá → reálný čtenář tou částí svého vědomí, která pojímá fikční události (→ událost<sup>2</sup>, srov. též → fikční fakt) jako skutečné. N. p. se stejně jako role explicitního adresáta (→ adresáta vyprávění) subsumuje pod → autorské čtenářstvo; společně s autorským čtenářstvem vytváří kategorii → implikovaného čtenáře. Viz též → estetická identifikace. \***Lit.:** Phelan – Rabinowitz 2005. \*\*-rm-

**narativní roviny**, různé roviny → fikce v → narativu, fikce vložené a hierarchicky uspořádané v rámci fikci (srov. → rámeček), přičemž i ta je sama jednou z n. r. – U G. Genetta se odlišuje rovina → extradiegetická, (intra)diegetická a metadiegetická. Extradiegetická rovina je přímo nadřazena prvotnímu narativu, roviny diegetické, „kterou rovina extradiegetická vypráví“ (Rimmon-Kenanová 2001 [1983], s. 98), a je to rovina, na níž vypravěč (za užití → metalepse) představuje → fabuli, resp. postavy (jako např. → vypravěč Chaucerových *Canterburských povídek*, 1390–1400). Extradiegetická rovina je tedy rámcem všech ostatních rovin; **D. Hodrová** (Hodrová 2001) mluví v této souvislosti o rámci kompozici (kompozice typu dekameron či nalezený rukopis). (Intra)diegetická rovina je pak ta, která obsahuje události (→ událost<sup>2</sup>), resp. → dění<sup>1</sup> samotné. Rovinu, která je vložena do roviny diegetické, označuje Genette jako metadiegetickou (→ *metadiegesis*); protože je to však termín poněkud nevhodně volený (může implikovat vyšší, nikoli nižší roviny), ujalo se spíše označení **S. Rimmon-Kenan(ové)** a **M. Bal(ové)** roviny hypodiegetická. – Jak Genette zdůrazňuje, narativní rovina v přechodu z jedné diegeze (časoprostorového univerza v němž se děje akce, tj. událost<sup>2</sup>) do druhé vyznačuje zřetelný přerýv či „práh“ (Genette 1988 [1983], s. 84), čímž se liší od staršího pojmu → *embedding*, jenž takovýto práh nutně neimplikuje (Coste – Pier 2010). Viz též → vypravěč, → metalepse, → *mise en abyme*, → metafikce, → zobrazující odbočka, → vyprávění, ⇒ naratologie. **Viz též** obr. č. 3, s. 558. \***Lit.:** Bal 1977, Coste – Pier 2010, Genette 1988 [1983], Hodrová 2001, Rimmon-Kenanová 2001 [1983]. \*\*-pš-

**narativní transformace**, proces vytvářející z amorfního souhrnu všech jevů → fikčního světa (včetně → míst nedourčenosti), tj. z → dění<sup>1</sup>,

## N

hotový, esteticky účinný a umělecky komponovaný → text. – Podle **W. Schmid** je n. t. generativní model, tj. „model rozlišující narativní operace, které výchozí materiál obsažený v díle transformují v narativní text přístupný našemu zkoumání“ (Schmid 2004 [2003], s. 3). Smyslem takového modelu je popsat operace, které podmiňují přechod z jedné roviny → narativu do druhé (ve svém pojetí rozlišuje Schmid čtyři narativní roviny, viz → dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění; existují též dvojrovinné a trojrovinné modely, viz např. → fabule, syžet; viz též → fenorovina a → genorovina). Generativní model nepopisuje ani skutečný vznik díla (je vědomě a zásadně atemporální), ani jeho → recepci: roviny, které popisuje, existují jak v díle, tak během recepcce současně. Jeho smyslem je právě vydělení těchto rovin a naznačení logických vztahů, které mezi nimi panují. – Model n. t. tedy vylučuje koncept → reálného autora a → reálného čtenáře a činí je čtenáři a autory → abstraktními, → modelovými, případně → implikovanými (byť Schmid sám se o jejich roli v rámci n. t. nezmiňuje). Viz též → vyprávění. \***Lit.:** Schmid 2004 [2003]. \*\*pš-

*narrated monologue* → polopřímá řeč; viz též → *psycho-narration*, → *quoted monologue*, → přímá řeč, → nepřímá řeč, → neznačená přímá řeč

*narratee* → adresát vyprávění

*narration* → vyprávění

*narrative audience* → narativní publikum

*narratorhood* viz → vypravěč

nasycení → funkce nasycení

**naturmytologická škola**, badatelský směr interpretující → mýty; n. š. v nich spatřovala zastřené poetické → metafory přírodních živlů. – Základní směřování je dvojitá, „solární“ (na pozici → referentu dosahuje Slunce; zastáncem byl v českém prostředí např. K. J. Erben) a „lunární“ (Měsíc). Vznik mýtu n. š. chápe jako (z jazykovědného hlediska) degenerativní proces, v němž se stírá rozdíl mezi přímým

vyjádřením a metaforou, a jednoduché personifikace („vítr fouká“) se tak počínají chápat jako mýtus. Tento pohyb má být umožněn „mytopoetickým potenciálem“ slova a ukazuje mýtus jako „chorobu jazyka“. Přitom, jak uvádí I. T. Budil, byl „každý archaický výraz [...] v jistém smyslu ‚zárodečným mýtem‘“ (Budil 2003, s. 410). – N. š. byla – stejně jako např. → euhémérismus – zavržena s příchodem sociologie náboženství, kritice ji podrobil G. Dumézil. Další vývoj interpretace mýtů viz např. → mytém. \*Lit.: Budil 2003. \*\*-pš-

N

návrat autora viz → autor

nedourčenost viz → místa nedourčenosti

**nedůvěryhodný vypravěč** (angl. *untrustworthy narrator*), takový → vypravěč, který nedůvěryhodně, nekonzistentně nebo oportunisticky referuje o datech vyprávěného (tedy → fikčního) světa. → Čtenář je vyzýván, aby chápal nedůvěryhodnost vypravěče jako dispoziční. – Nespolehlivost n. v. je podle **G. Olson(ové)** (2003) normativní a/nebo faktická, proti hodnotovému a výkladovému plánu vypravěče stojí nekompatibilní implicitní hodnotový a výkladový plán autora (→ implikovaný autor); čtenář je vyzýván k aktivování kolektivně sdílených etických, psychologických a dalších norem. Příkladem může být Helena v románu *Žert* M. Kundery (1967), byť její nedůvěryhodnost zde vyplývá z implicitní konfrontace s ostatními vypravěči tohoto multiperspektivního → narativu. U Olson(ové), která vychází z neterminologických poznámek W. C. Boothe (1983 [1961]), je n. v. jedním ze dvou základních typů nespolehlivého vypravěče (druhým je → chybný vypravěč), u **S. Lanser(ové)** je n. v. samostatná kategorie. Viz též → nespolehlivost. \*Lit.: Booth 1983 [1961], Lanser 1981, Olson 2003. \*\*-rm-

**nekonečná semióza**, v → sémiotice **Ch. S. Peirce** (1931–1958) označení pro potenciálně neukončitelný proces produkce → znaků, vyplývající z toho, že každý → interpretant znaku je sám zároveň znakem. – Podmínkou každé → semiózy je to, že znak interpretuje jiný znak, který se tak stává „tranzitorní metasémiotickou konstrukcí“ (Eco 2010 [1979], s. 53). Jednoduše si lze tento princip představit na základě analogie s hledáním definice určitého slova ve slovníku: explicitní vymezení

N

daného slova je samo tvořeno slovy, jejichž definice by pro „správné“, „úplné“ pochopení bylo třeba též vyhledat. Je zřejmé, že v univerzu toho, co je logicky možné, je takový proces nekonečný (srov. → možný svět). Diskurz ve smyslu znakové praxe (srov. → diskurz<sup>1</sup>) vytváří ale limit procesu semiózy tím, že u interpretantu znaku ustavuje jistou pravidelnost, návyk (angl. *habit*) nebo operativní regule, jež umožňují nabýt s → objektem perceptivní zkušenost. V pragmatickém smyslu (→ pragmatika) tak vzniká → finální intepretant. N. s. se jinými slovy týká systému, nikoli procesů (například aktuálního → čtení). Jak ale připomíná U. Eco, Peircovo myšlení je dialektické, a proto „zopakovaná akce odpovídající danému znaku se tak sama stává novým znakem [...] a počátkem nového a nekonečného procesu interpretace“ (tamtéž, s. 61; srov. → interpretace). Znaky, krátce řečeno, umožňují působit na svět a proměňovat zkušenost, každá taková akce se ale (aspoň potenciálně) stává novou semiózou (srov. též → *diferance*). Koncept n. s. rezonuje s radikálními pojetími → intertextuality<sup>1</sup> i dekonstruktivní praxe (⇒ dekonstrukce) čtení → textů (a v nejširším slova smyslu i kultury jako textu; srov. → sémiotika, → translingvistika) jako seberefrenčních (→ reference) entit. **Viz též** obr. č. 4, s. 570. \*Lit.: Eco 2009 [1976], Eco 2010 [1979], Peirce 1931–1958. \*\*-rm-

nekooperativní hry viz → teorie her

**nemožný svět** (též logicky nemožný s.), svět → možný nebo → fikční, který obsahuje fyzikálně nebo logicky nemožné jevy, kontradikce; který sestává z protimluvů. – Lze myslet nemožný fikční svět i nemožný možný svět. Nemožný fikční svět je totiž možný, protože fikční svět je vždy „nějaký svět“, existuje v „ontické sféře fikční existence“ (Ronenová 2006 [1994], s. 69), která zahrnuje možnost i nemožnost. V nemožném fikčním světě je popřena časová souslednost nebo místní identita (děj se odehrává v X, ale zároveň ne v X), např. v románu A. Robbe-Grilleta *Dům milostných schůzek* (1965; text náleží k vlně „nového románu“); v Čechách např. „Černý hřib“ K. Miloty (in *Ďáblův dům*, 1994); navzájem se vylučující jevy jsou platně ověřeny (→ ověřovací síla; → stupňovité ověření; → dyadické ověření), ale „nemohou fikčně existovat“ (Doležel 2003 [1998], s. 166). – Možný n. s. obsahuje kontradikční entity (kulatý čtverec apod.); takový svět lze myslet,

avšak podle U. Eka (2004 [1990]) čtenář vzápětí nutně dojde k názoru, že představit si něco takového je nemožné (L. Doležel proto mluví o světech sebevyprazdňujících a sebeodhalujících). Ve výtvarném umění jsou příkladem nemožného světa např. interiéry v obrazech M. C. Eschera. Srov. též → metalepse. \*Lit.: Doležel 2003 [1998], Eco 2004 [1990], Martinez – Scheffel 2003, Ronenová 2006 [1994]. \*\*-pš-

nepřímá řeč, řeč → vypravěče (proti řeči postavy, viz → existent), podrobněji viz → polopřímá řeč. Viz též → *mimesis*, → *diegesis*, → *showing*, *telling*, → přímá řeč, → neznačená přímá řeč.

N

**nespolehlivost**, jedna z kategorií → vyprávění, která podstatně ovlivňuje výstavbu → narativu, když apriorně (tradičně) spolehlivý status → vypravěče je narušen implicitními textovými signály značícími odlišný významový (hodnotový, událostní, percepční) plán než ten, který podává osoba vyprávějícího. – Pojem uvedl do narativní teorie (viz → narativ, ⇒ naratologie) a → rétoriky W. C. Booth v úzké spojitosti s konceptem → implikovaného autora a – historicky – se zrodem moderního narativu. (B. Zerweck, 2009, pak n. jako význačný literární fenomén dává do souvislosti s nárůstem epistemologického skepticismu při přechodu z pozdně viktoriánské literatury k modernistické.) N. nepřestává být předmětem živé debaty, která se soustředí kolem otázek nespolehlivých vypravěčů, procedur jejich určení a generování (textových a/nebo mimotextových) a rámců, v nichž n. vzniká: sémantického, kognitivního, rétorického, historického a/nebo recepčního. M. Červenka naznačuje, že n. jako strukturní distance vůči → subjektu díla může vznikat i u explicitního mluvčího v lyrice (tj. u lyrického subjektu). – Booth definuje n. takto: „nazývám vypravěče spolehlivým, když mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a nespolehlivým, když tak nečiní“ (Booth 2007, s. 47). Booth pracuje s antropomorfním komunikačním modelem, v němž – v případě nespolehlivého vyprávění – implikovaný autor (celková strategie textu) tiše, „za zády vypravěče“ (Booth 1983 [1961], s. 300) oslovuje čtenáře (→ simulovaný čtenář, srov. též → modelový čtenář, → implikovaný čtenář) a nabízí odlišné hodnocení, chápání a/nebo verzi vyprávěných událostí. Vzniká paralelní významová rovina: implicitní, nevyslovená stránka ko-

## N

munikační situace podrývá, obrací nebo ironizuje smysl té explicitní. Booth není zcela konzistentní v pojetí zdroje „norem a hodnot“, které dílo jako celek implikuje a jež představují podklad, vůči němuž se n. vypravěče posuzuje (viz též Nünning 1999 níže). Jednou se zdají být zakódovány „autorem“ v textu, podruhé jsou nejširší řadou sdílených kódů i modelů běžné zkušenosti, potřetí se zdají být normami kritika samotného (Müller 2010). Zmíněné soubory norem definují v každém případě oblasti, jako jsou intelekt, fyzis, morálka, emoční a psychologické vzorce apod. Příkladem morální distance mezi implicitním a explicitním subjektem může být „Fielding“ versus vypravěč v *Jonathanu Wildovi* (1743) H. Fieldinga, příkladem intelektuální „Richardson“ a Clarissa (ve stejnojmenném epistolárním románu S. Richardsona, 1748). Podstatnou částí Boothova výkladu je varování před „zmatením distance“ – etickou ambivalencí rétorického účinku narativních → textů. – Shodně s Boothem pojímají n. například: **S. Chatman** (1978, 1990), který u n. zdůrazňuje schopnost číst mezi řádky a souznění (implikovaných subjektů) autora a čtenáře v opozici k vypravěči; **S. Rimmon-Kenanová** (2001 [1983]), která za hlavní zdroje n. označuje omezené vědomosti vypravěče, jeho osobní angažovanost a problematické hodnotové schéma; **G. Prince**, podle něž je nespolehlivý vypravěč takový, „jehož hodnoty (vkus, názory, etický cit) se odchyľují od těch, které zastává implikovaný autor“ (Prince 1987, s. 101); **S. Lanser(ová)** upozorňuje na odlišné účinky narativů, v nichž je vypravěč důvěryhodným podavatelem událostí, ale je neschopen je interpretovat (Lanser 1981, s. 171). V jejich intencích navrhuje **G. Olson(ová)**, abychom rozlišovali n. faktickou a normativní, které ustavují dva základní typy nespolehlivého vypravěče: → chybuujícího vypravěče (angl. *fallible narrator*) a → nedůvěryhodného vypravěče (angl. *untrustworthy narrator*) (Olson 2003). Ten první podává zavádějící informace, ten druhý vyslovuje soudy a komentáře, které nekorespondují s konvenčními normami zdravého úsudku. **W. Riggan** (1981) chápe n. jako rys (personifikovaného) vypravěče; z toho vyplývá i jeho typologie nespolehlivých vypravěčů: blázen, hlupák, pokrytec, lhář, pikaro, perverzní nebo morálně pokleslý typ, klaun, podvodník. U **T. Yacobi(ové)** a především **A. Nünninga** dochází k posunu: v jejich interpretačním a kognitivním přístupu se přesouvá ohnisko vzniku n. do interakce mezi textem a → čtenářem;



n. je textový mechanismus, který se spouští a formuje v mysli (a myslí) čtenáře. Podle Yacobi(ové) (Yacobi 1981, 2001) je n. jedním z pěti → integračních mechanismů, jimiž čtenář vysvětluje textové rozpor a nesoulady (jsou jimi: → genetický princip, → generický princip, → existenční princip, → funkční princip a → perspektivní princip). N. je tedy perspektivní integrační mechanismus, jímž čtenář připisuje původ nesrovnalostí osobě, která pozoruje, vykládá, zažívá a hodnotí reprezentovaný svět. Yacobi(ová) přejímá Boothovo komunikační schéma, v němž kromě historického mluvčího (→ reálného autora) a recipienta (→ reálného čtenáře) figurují implicitní a explicitní vnitřnětextové subjekty (reálný autor – implikovaný autor – vypravěč – → postava – implikovaný čtenář – reálný čtenář; viz → rétorika). Pro popis komunikace „za zády“ vypravěče používá pak rozlišení mezi informací (jako jednocestným přenosem, neintencionálním vysláním signálů) a komunikací (přenosem volným, vědomým a cíleným – dvoucestným přenosem od někoho k někomu). „Ve chvíli, kdy vyvstane hypotéza, která má sloužit k sladění tenzí vzniklých z nevědomého sebeodhalení fikčního mluvčího, narativní diskurz získává dvojitou dimenzi: to, co představuje informaci vzhledem k internímu kontextu, funguje zároveň jako komunikace v implicitním rámci, který jej obklopuje.“ (Yacobi, s. 126.) Je-li ovšem (implikovaný) autor komunikantem (účastníkem komunikace), logicky by se otevírala i možnost jeho n.; proto **P. O’Neill** na rozdíl od Yacobi(ové) připouští pojem → nespolehlivého implikovaného autora. **J. Phelan** a **M. P. Martin(ová)** (Phelan – Martin 1999) rozlišují tři osy, na nichž n. vzniká: události (fakta), vnímání a hodnocení; na každé z nich se může vypravěč odchýlit ve dvojitým smyslu: klamu, anebo redukce. Vzniká tak šest druhů n.: nepravdivé informování (→ *misreporting*), mylné vnímání (→ *misreading*), chybné hodnocení (→ *misregarding*), nedostatečné informování (→ *underreporting*), omezené vnímání (→ *underreading*) a neúplné hodnocení (→ *underregarding*). **A. Nünning** (1999, 2005b) vehementně vyvrací kategorii implikovaného autora a soustředí se na zdroje rozporů v narativu a na kategorizaci podkladů, na jejichž základě čtenář n. registruje. Kontradikce mohou vznikat jak uvnitř textu, tak mezi fikčním modelem světa a čtenářským empirickým modelem světa. Mezi textové ukazatele n. mohou patřit nekonzistence mezi událostmi, činy a/nebo slovy vypravěče a/nebo postav, mul-

N

## N

tiperspektivní inscenace téže události (→ událost<sup>2</sup>), verbální zvláštnosti, kognitivní omezenost atd. Mezi mimotextové referenční rámce patří podle Nünninga obecná znalost (kognitivní model) → aktuálního světa, historické modely světa nebo kulturní kódy, normy mentální koherence a personální (např. psychologické) normality, společenské, morální a lingvistické normy relevantní v období vzniku a vydání textu (nebo povědomí o nich) i individuální perspektiva čtenáře – jeho → encyklopedie, psychologické dispozice a systémy norem a hodnot.

**T. Kubíček** namítá, že Nünning svým výčtem vnitřnětextových známek zahrnuje do n. veškeré osobní, subjektivizované vyprávění a podceňuje textové instrukce. Kubíček (2007) proto definuje n. jako intencionálně konstruovaný → znak, který je imanentní textu, a chce rozsah pojmu zúžit tak, aby označoval vyprávění (heterodiegetické nebo homodiegetické; srov. → heterodiegetický vypravěč, → homodiegetický vypravěč), v nichž vypravěč čtenáři vědomě omezuje přísun informací (příkladem je i „Týden v tichém domě“ J. Nerudy, 1878), nebo je záměrně zkresluje. **B. Zerweck** (2009) má právě opačný názor: podmínkou n. je nezáměrné sebeusvědčení vypravěče v „odhalujícím schématu“ (**M. Fludernik[ová]**, 1999), které musí řídit účinek vyprávění, má-li je čtenář naturalizovat jako nespolehlivé. Například Humbert Humbert v Nabokovově *Lolitě* (1955) se podle Zerwecka snaží čtenáře přesvědčit, že jeho náklonnost k nymfičkám není perverzní ani trestná, nezáměrně ale „odhaluje, že sám zničil *Lolitu* život“ (Zerweck 2009, s. 45). Žádný z jmenovaných teoretiků nezohledňuje, jak se zdá, ve své koncepci úlohu konce, který může ironizovaný svět vypravěče navrátit „autorskému“ plánu, když vypravěčovo prozření přiklání příběh k tradici *Bildungsromanu*, iniciačního románu apod. (Frank z *Vosí továrny* I. A. Bankse, 1984, nebo Jan Dítě z *Obsluhoval jsem anglického krále* B. Hrabala, 1980, oproti doposledka nevědomému holiči v povídce „Sestřih“ R. W. Lardnera, 1925, nebo vypravěči ze „Sester Vaneových“ V. Nabokova, 1966; Müller 2010). **V. Nünning(ová)** (2004) pak na příkladu románu *Farář wakefieldský* (1766) O. Goldsmitha ukazuje historickou proměnlivost norem implikovaných textem, které tak podle ní nenáleží „autorovi“, ale historickému/aktuálnímu (tedy reálnému) čtenáři. **K. Wall(ová)** si všimá toho, že důraz na normy a hodnoty uložené v textu u Boothe, Chatmana a Prince etabluje implikovaného autora jako jakéhosi sociálního, morálního nebo estetického

arbitra a prozrazuje „liberálně humanistický pohled na literaturu“ (Wall 1994, s. 20). Účinkem n. je podle ní to, že přesměrovává pozornost čtenáře z roviny → příběhu k mluvčímu a jeho mentálním procesům, přičemž se může rozmlžit i hranice mezi tím, zda je nám podáván → fikční fakt, nebo zda pouze zachycujeme stopy deformujícího vědomí. V rámci postmoderní estetiky (srov. → postmoderna) může podle Wall(ové) koncept nespolehlivého vypravěče narážet na své meze tam, kde → autor čtenáři nejen silně znesnadňuje formulovat racionální rekonstrukci vysoce podezřelé „pravdy o příběhu“, ale kde i naší schopnosti podstoupit takové hermeneutické hledání (viz ⇒ hermeneutika) uzavírá cestu (jako části románu *Konec dní* K. Ishigura, 1989). Viz též → nedůvěryhodný vypravěč, → chybný vypravěč, → disonantní vyprávění, → nespolehlivý implikovaný autor, → integrační mechanismus. **Viz též** obr. č. 3, s. 558. **\*Lit.:** Booth 1983 [1961], Booth 2007 [1961], Červenka 2005 [2003], Fludernik 1999, Chatman 1978, Chatman 1990, Chatman 2008, Kubíček 2007, Lanser 1981, Olson 2003, Prince 1987, Riggan 1981, Rimmon-Kenanová 2001 [1983], Müller 2010, A. Nünning 1999, A. Nünning 2005b, V. Nünning 2004, Phelan – Martin 1999, Wall 1994, Yacobi 1981, Zerweck 2009. **\*\***-rm-

N

**nespolehlivý implikovaný autor**, rámcová textová strategie (→ implikovaný autor), která zpochybňuje účelnost, strukturovanost a intencionalnost (→ intencionalita) sebe samé; struktura → vyprávění zde podřívá jakékoli pojetí autority. Zatímco většina naratologů kategorií n. i. a. odmítá, podle **P. O’Neilla** (1994) ji logicky nelze nepřipustit, přičemž lze → nespolehlivost implikovaného autora chápat jako typický rys postmoderního → narativu (viz též → postmoderna). V souvislosti s nespolehlivostí podobně uvažuje i K. Wall(ová) (1994). **\*Lit.:** O’Neill 1994, Wall 1994. **\*\***-rm-

**neúplnost**, vlastnost → fikčního světa, jeden z rozdílů odlišujících jej od světa → možného, který je chápán jako úplná entita (tj. všechny výroky o něm jsou rozhodnutelné), zatímco fikční svět je neúplný (tj. ne všechna tvrzení o něm vypovídající lze rozhodnout). N. je pro umělecké zobrazení jednak typická (v rámci umělecké literatury je n. bezpříznaková), jednak nutná (podle **L. Doležela** je n. „obecná extensionální vlastnost struktury fikčního světa“, Doležel 2003

## N

[1998], s. 171, viz → extenzionální struktura fikčního světa), a dovoluje, resp. vynucuje aktivní účast vnímatele. Neúplnost, v rovině → textury reprezentovanou → místy nedourčenosti a → lakunou, vykládal **R. Ingarden** jako jev, který musí být doplněn (zaplněn, → konkretizace). Naopak **W. Iser** a **H. R. Jauss** – symptomaticky v rámci recepční estetiky (viz → kostnická škola), tj. estetiky zohledňující roli → čtenáře – zdůrazňují, že tato místa nedourčenosti musí být zachována. Na základě n. se o fikčních světech mluví jako o světech → malých. Stejně jako od světů možných odlišuje n. fikční světy i od světů historických (→ aktuální svět); zatímco mezery ve fikčním světě jsou ontické, mezery ve světě historickém jsou epistemické, a mohou tedy být doplněny („správně“, bez tvůrčího, tj. performativního [→ performativ, → fikční fakt] gesta čtenáře). – Pojem n. je do jisté míry totožný s pojmem → nedourčenost; rozdíl mezi nimi je spíše kontextový a metodologický, o n. se mluví v souvislosti s teorií fikčních světů, nedourčenost je pojem fenomenologicko-recepční. Viz → princip minimální odchylky, → mezera, → expresivní implikatura. \*Lit.: Doležel 2003 [1998], Ingarden 1989 [1931], Iser 2001 [1975]. \*\*-pš-

*new censorship* viz → cenzura

nezáměrnost viz → záměrnost, nezáměrnost

neznačená přímá řeč, přímá řeč postavy (viz → existent) neoddělená signálem uvozovek, podrobněji viz → polopřímá řeč, → přímá řeč, → nepřímá řeč.

**nomádismus** (z řec. *nomas*, „pastevec“), původně pojem označující kočovnický způsob života, hodnotící zpravidla nízkou civilizační úroveň určitého kmene či národa. – Rozsah pojmu pak rozšířil a přehodnotil filozof **G. Deleuze**, který nechápe n. „jako prvotní stav, ale jako bloudivění, které se zmocní usedlých skupin, tedy cosi jako výzvu zvlněšku“ (Deleuze 2010 [1973], s. 291). Podle sociologa **M. Maffesoliho** se dnes n. pojímá jako něco, co je „vepsáno do samotné struktury lidské přirozenosti“ (Maffesoli 2002 [1997], s. 45). Podle něj se při jakékoli institucionalizaci rychle zapomíná na dobrodružnou stránku vzniku dané instituce, a n. právě stále připomíná toto počáteční dobrodruž-

ství. Jak napsal **M. Petříček** (2006), n. je otevírání se nebezpečným silám vnějšku (chaos, non-organizace), a v tomto smyslu se v každém usedlíkovi může zrodit nomád a každý nomád má v sobě rovněž možnosti usedlíka. – N. je popisováno jako konstanta evropských dějin, která ovšem mění podoby a je také odlišně hodnocena: někdy jako předmět úzkosti (nomádské kmeny ohrožující mírumilovné městské obyvatele), jindy jako příslib nové volnosti; Maffesoli mluví přímo o „pudu bloudění“, který coby jakýsi „mystický materialismus upomíná na nestálost všech věcí“ (Maffesoli 2002 [1997], s. 19). Určující postavou n. je biblický Abrahám, jehož příběh začíná v okamžiku, kdy se vydá na cestu, aniž ví, kam jde, aniž má před očima nějaké místo, k němuž směřuje; jak napsal **S. Kierkegaard**, „odešel z otcovské země, nechal tam pozemský rozum, s sebou vzal víru“ (Kierkegaard 1993 [1843], s. 16). Podle Petříčka si Abrahám buduje vlastní místa cestou, a proto „o něm nikdy nelze říci, zda se vzdaluje, nebo přibližuje“ (Petříček 2006, s. 49). Jako další formy n. jsou uváděni bludný vizionář, bohém či flanér (franc. *flâneur*, „darmošlap“); srov. → archetyp<sup>1</sup>, → topos. N. fascinuje podle Petříčka také postmoderní svět jako „jiný způsob obývání prostoru a jiný vztah k místu“ (Petříček 2006, s. 49; srov. → postmoderna). – Pro **G. Deleuze** byl prototypem nomáda v moderním světě Kafka, který reflektuje situaci, kdy se moderní stává archaickým a archaické moderním, např. v povídce „Při stavbě čínské zdi“ (1917), která implikuje otázku, „jak se stalo, že primitivní segmentární společnosti uvolnily místo jiným útvarům suverenity“ (Deleuze 2010 [1973], s. 291). Podle Maffesoliho objevujeme n. v trvalejší podobě v próze či poezii oslavující transgresivní lásku či zpodobňující anomické situace, které zavedená morálka v rámci každodenního života zatracuje. N. je konstitutivní i pro celé skupiny, např. pro prokleté básníky v nejširším slova smyslu. Dodnes aktuální je rovněž → mýtus potulného rytíře či hledání Svatého grálu, v nichž se projevuje soudobý n. jako stále „plodný sen“, jehož základ je podle Maffesoliho „v podstatě náboženský“ (Maffesoli 2002 [1997], s. 45), a v tomto smyslu můžeme mluvit o jistém o archetypálním jevu (viz též → archetyp<sup>1</sup>, → archetypální kritika). N. v Deleuzově pojetí nalezlo i silný ohlas v myšlení ⇒ feminismu (např. u R. Braidotti(ové), E. Grosz(ové), C. Colebrook(ové) ad.). \*Lit.: Deleuze 2010 [1973], Kierkegaard 1993 [1843], Maffesoli 2002 [1997], Petříček 2006. \*\*-jl-

nositel znaku → *representamen*

nová cenzura viz → cenzura

**nulová fokalizace**, u **G. Genetta** jeden ze tří způsobů zprostředkování narativních informací (→ narativ), kdy jsou události (→ událost<sup>2</sup>) vyprávěny ze zcela neomezeného nebo vševědoucího úhlu pohledu; viz → fokalizace. **Viz též** obr. č. 3, s. 558.

## N

**nulový stupeň rukopisu** (franc. *le degré zéro de l'écriture*), neutrální, historicky a ideologicky (→ ideologie) nepoznamenaný způsob řeči, jehož podle **R. Barthesa** není možné docílit; pojem zavedený Barthesem ve stejnojmenné knize (1997 [1953]), přeložitelný také jako nulový stupeň → psaní či nulový stupeň literární stylizace. – Každé psaní či literární stylizace je vázána na ideologii doby, která se zmocňuje zdánlivě nevinné literární formy a jejích konvencí; v tom smyslu Barthes mluví například o buržoazním rukopisu, podprahově sugerujícím kvality autority, řádu, hierarchie atp. N. s. r. má pak být typem jakéhosi neutrálního, bezbarvého, elementárního, dobové ideologie a konvencí literární stylizace zbaveného, depersonalizovaného psaní, které je zbaveno všech rysů stylu, obvyklých postupů literárního jazyka i vazeb na → subjekt. Barthes tak věnuje pozornost (např. u S. Mallarméa, M. Prousta, A. Camuse) těm druhům rukopisů, které se snaží z tohoto nátlaku literární stylizace, konvence a ideologického nároku vysmeknout. To je však, jak konstatuje, postup, který je v naprosté důslednosti nemožný; nulového stupně literární stylizace nelze dosáhnout, → text vždy ponese stopy své estetické a ideologické utvářenosti (srov. též → subverze, → *containment*). Ve svém pozdějším díle (2004 [1957]) vysvětluje Barthes tuto nemožnost tak, že literatura je sekundárním sémiologickým systémem a rukopis – tedy v primárním sémiologickém systému přirozený, komunikaci sloužící jazyk – se stává plánem výrazu, jeho formou. Barthes si takto všímá procesu → konotace, kdy se → označujícím vyšší roviny stává jednota označujícího a → označovaného roviny nižší (celý → znak); srov. též → metajazyk. – Žávažnost sémantizace strukturních a stylových kvalit, neredukovatelných na prosté a jednoduše analyzovatelné a interpretovatelné obsahové významy, zdůraznil v souvislosti s literárním

textem již **J. Mukařovský**, jehož pojetí → sémantického gesta lze číst ve vybraných rysech jako anticipaci uvažování Barthesova (Müller 2006, Kačer 1968). Oběma pojmům, sémantickému gestu a rukopisu, je společná představa sepnutí nižších a vyšších vrstev systému → označování ve významotvorném gestu, které je vždy již samo sobě odcizeno (u Mukařovského viz → záměrnost, nezáměrnost). \*Lit.: Barthes 1997 [1953], Kačer 1968, Marcelli 2001, Müller 2006. \*\*-jm-/-rm-

N/O

**oběh mimetického kapitálu** (též mimetický oběh či mimetická cirkulace), směnný kruhový pohyb zobrazení, → reprezentací a zobrazujících soustav, který se odehrává uvnitř společnosti a je vázán na systém výrobních vztahů; sama → *mimesis* je přitom „společenským vztahem výroby“ (Greenblatt 2004 [1991], s. 17). – V historickém kontextu dobývání Amerik – v knize *Podivuhodná vlastnictví: Zázraky Nového světa* (2004 [1991]) – ukazuje autor pojmu **S. Greenblatt**, jak je o. m. k. spjat s asimilací Jiného (→ jinakost). Příkladem mohou být osudy Eskymáka z Baffinova ostrova, který se v polovině 18. století (při výpravě průzkumníka M. Frobishera) dostal do anglického zajetí. Eskymák se po přepravení do Evropy stal senzací a jeho tatarské rysy chápali Evropané jako důkaz o objevení neprobádané cesty na Východ. Vystavili jej v tzv. kabinetu kuriozit a popisy jeho vzhledu a chování kolovaly po celé Evropě. Když zemřel, angličtí vězňové mu odlili posmrtnou masku, nabalzamovali ho a nechali vytvořit cyklus jeho portrétů. Tato dočasně živoucí ukázka jiného je tak v o. m. k. doslova zachycena, nenávratně lapena a podrobena nekonečné reprodukci. – Pro evropské způsoby → reprezentace je podle Greenblatta obecně důležitý rozdíl mezi oběhem vnitřním a vnějším. Západní náboženství (křesťanství, judaismus, islám) se podle něj vyznačují zanícením pro vnější oběh („vývoz“ mimetického kapitálu) a agresivním nepřátelstvím vůči oběhu vnitřnímu (vyloučení alternativních symbolických systémů uvnitř ustavených sfér vlivu); u judaismu a islámu je mimetická cirkulace komplikována jejich záporným vztahem k výtvarným reprezentacím a u rabínského judaismu také odporem k obracení na víru. Neohraničenost mimetické cirkulace by ovšem vedla ke zhroucení kulturní → identity. Greenblatt nazývá pravidla eliminace jis-