

Články

**„SÍLA“ ŽÁNROU
JAKO FUNKCE VZDÁLENOSTI
MOŽNÉHO SVĚTA**

Vlastimil Zuska

I

Denně jsme svědky taxonomické „nekázně“ v recenzích, reklamách, informujících statích apod., kde se s žánry, resp. s žánrovou atribucí zachází volně, až k hranicím libovůle. Takže se snadno zaměňuje thriller s hororem, krimi s detektivkou, pohádka s fantasy atd. a atp. Navíc se v povědomí diváků a filmových fanoušků (existují ještě?) fixují ustálená spojení typu „Hitchcock = král hororu“, třebaže z jeho třiapadesáti filmů je hororem jen jediný. Pokusíme se proto o přidání jednoho z kritérií žánrové klasifikace v pravděpodobně marné snaze snížit množství výskytu žánrových konfuzí.

Motivem je tázání, proč kontaminace určitým prvkem (i syntaktickým) např. žánru fantasy mění sci-fi ve fantasy, proč prvek sci-fi mění detektivku ve sci-fi, proč metafora „zliterárňuje“ text (včetně filmového), tedy co je v pozadí relativní „síly“ žánru.

Čtenáři *Iluminace* měli možnost se seznámit s dvěma studiemi k tomuto problému: Altmanovým *Sémanticko-syntaktickým přístupem k žánru* a Carrollovou *Podstatou hororu*.¹⁾ Obě studie jsou v jistém ohledu komplementární, neboť Altman neuvažuje pragmatickou dimenzi a Carroll se zmiňuje, třebaže jen letmo a bez dalších analýz, o dvou třídách žánrových konceptů. Podle struktury (tuto třídu popisuje Altman) a podle působení (např. horor). Tato členění se často mísí bez rozlišení a bez nahlédnutí jejich pozadí, totiž implicitní koncepce, pojetí estetického objektu (v Beardsleyho členění objektové, intencionální [pozor, nikoli ve fenomenologickém smyslu], afektivní a postojové pojetí estetického objektu). Strukturální, tj. i strukturalistické pojetí odpovídá objektovému chápání estetického objektu, které abstrahuje od autora i recipienta a klade např. detektivku jako striktně určenou vnitřními vztahy a prvky. Afektivní pojetí stanoví jako určující kritérium žánrové příslušnosti působení na diváka (čtenáře). Námi sledované kritérium integruje oba přístupy a jeho pozadím je koncepce estetického objektu jako intencionální předmětnosti ve fenomenologickém smyslu (viz např. Ingarden). Dále využíváme konceptu možný svět (původně logického) a proto nejprve podáme krátký exkurz k tomuto pojmu vzhledem k žánru.

1) Rick Altman, *Sémanticko-syntaktický přístup filmovému žánru*. „*Iluminace*“ 1, 1989, č. 1, s. 17 – 29; Noël Carroll, *Podstata hororu*. „*Iluminace*“ 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63.

II

Využití „možných světů“ a přidružených pojmových nástrojů se v žánrových studiích objevuje kupodivu vzácně a nadto skoro výhradně v literární teorii. Dosud nejpracovanější pokus Marie-Laure Ryanové²⁾ pracuje vedle „možného světa“ s relací přístupnosti (accessibility) a v některých ohledech se blíží zde prezentovanému pojetí. Ryanová provádí jemné rozlišení na aktuální svět (realitu), aktuální svět textu (možný svět textu) a referenční svět textu. Přístupnost pak traktuje na základě vztahů aktuálního světa (reality) a aktuálního (možného) světa textu, identity nebo kompatibility vlastností, objektů, časových (historických) souřadnic, taxonomické, logické, lingvistické kompatibility. Výsledkem je síť relací či tabulka, do níž lze vepsat většinu literárních (fiktivních) žánrů podle snižujícího se počtu modalit přístupnosti. Zcela nepřístupný možný svět tedy není světem možným, je z reality nepřístupný. „Blokování přístupových cest“ s rostoucí vzdáleností (i v našem pojetí) tak (I) zabraňuje návratu do „nižšího žánru“, (II) vysvětluje relativní „sílu“ příslušných žánrů, kdy při vzrůstající „fantastičnosti“ za sebou přislušný, žánrově se vyvíjející text pálí mosty přístupností, charakteristické pro žánry nižší, realističtější. Podle Ryanové je vzdálenost mezi aktuálním světem a alternativním aktuálním světem textu měřena množstvím relací přístupnosti; čím je jich méně, tím je možný svět textem reprezentovaný vzdálenější (sci-fi, pohádka, nonsens až „Jabberwockyism“³⁾). Maně se nám vybaví klasická studie T. S. Eliota,⁴⁾ kde je tematizován mimo jiné problém originality. Absolutně originální dílo, možný svět textu bez jakýchkoli vazeb (přístupnosti) k životnímu, zkušenostnímu světu včetně zkušenosti s celkem umělecké kultury by byl nesrozumitelný, dílo jako dění smyslu by bylo nesmyslné a jako dílo by neexistovalo, neboť bychom neměli přístup k jeho možnému světu.

Členění na aktuální svět textu (the textual actual world) a referenční svět textu (the textual reference world) nachází podporu ve významné práci K. L. Waltona,⁵⁾ kde možný svět díla slouží jako pomůcka, nástroj, rekvizita (props) pro hru na předstírání (game of make-believe), pohyb a pobyt v modu „jakoby“, kdy teprve tato hra s aktivní účastí diváka, čtenáře, tvoří aktuální možný svět. Do světa díla (referenčního světa textu) recipient vstoupit nemůže.

Zdánlivě konzistentní a přesvědčivý výklad Ryanové s sebou nese řadu úskalí, mezi jiným posun logického pojetí možných světů a relace přístupnosti do oblasti literární

2) Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*. „Poetics Today“ 12, 1991, č. 3, s. 553 – 576.

3) „Jabberwockyism“ – termín M. L. Ryanové ze studie citované v poznámce č. 2 bychom mohli přeložit jako „žvahlavismus“ nebo „tlachapoudismus“ podle příslušného překladu Alenky v kraji divů... a za zrcadlem (Jaroslav Císař, resp. Aloys a Hana Skoumalovi). Jde o diskurs, reprezentovaný básní Jabberwocky Lewise Carrolla, projektující svět textu, kde z „přístupových cest“ mezi reálným světem a světem textu zbývá jen tzv. analytická kompatibilita (v básni zůstávají srozumitelné některé výrazy – drápy, meč aj.). Ještě vzdálenější je konkrétní poezie.

4) Thomas Stearns Eliot, *Tradice a individuální talent*. In: Týž, *O básnictví a básnících*. Praha 1991, s. 9 – 17.

5) Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., Harvard UP 1990. – Walton má ovšem v podstatě oprávněné výhrady k pojmu možný svět a upřednostňuje koncept fiktivního [fikčního podle L. Doležela] světa.

teorie, posun od abstraktního, metaforického smyslu k smyslu doslovnému. V logice slouží relace přístupnosti pro srovnávání komponovatelnosti možných světů, jejichž ontologický statut se neliší. V literární teorii i estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně. Ryanová tak patří⁶⁾ do tábora teoretiků fikce, kteří pohlížejí na aktuální svět jako na ontologicky stabilní, neproblematický svět, danou realitu, onu posvěcenou předkamero-vou realitu české filmové „teorie“. Toto stanovisko dokládá explicitně svým „principem minimální odchylky“: „Konstruuje fiktivní svět a kontrafaktuální výroky tak, aby byly co nejblíže k realitě, kterou známe. To znamená, že do světa výpovědi projektujeme vše, co známe o reálném světě a děláme pouze takové ústupky, kterým se nemůžeme vyhnout“.⁷⁾

Z citace i celé studie vyplývá privilegovaný statut reality a imperativ, řídící to, co by Ingarden nazval vyplňováním míst nedourčenosti. Determinace projekcí a ústupků však může být a je rovněž určována právě žánrovým rámcem, normami a konvencemi přísluš-ných žánrů s jejich průvodní vzdáleností, situovaností v žánrovém poli a domnívám se, že tato determinace může převážet nad „tlakem reality“ a princip minimální odchylky nebude minimální z hlediska vzdálenosti od reality (aktuálního světa), ale z hlediska odchylky aktuálního možného světa od žánrového referenčního světa.

Postmoderní fikce není adekvátně popsateľná z tohoto hlediska; některé důvody ukáže-me dále, zde jen zmíníme druhý tábor literární teorie, který odmítá „naivně realistickou koncepci reality“ (Eco).⁸⁾ Přístupnost se zde sice stále týká vztahu aktuálního, reálného světa a světa možného, fiktivního, ale sám aktuální svět je konstruktem, je rovněž mož-ným světem, variantně „verzí světa“ (Goodman).⁹⁾ Eco dovozuje, že přístupnost může platit pouze mezi dvěma soubory (výroků, diskursů, textů) téhož řádu. Mentální kon-strukt (možný svět) nelze tedy srovnávat z hlediska relace přístupnosti s nepodmíněnou, vůči vědomí vnější daností. Jako kulturní konstrukt musí být proto kladen i (pro Ryano-vou) ultimátní referenční svět – aktuální svět, realita. Tento náhled, ontologickou nejis-totu, tematizuje právě postmoderní fikce.

Není bez zajímavosti porovnat tento přístup s Ingardenovými analýzami kauzality, kde mimo jiné dovozuje, že: „...kauzální relace je vztahem uvnitř světa, který může nastat pouze mezi členy, existujícími v tomtéž modu a to jako cosi reálného...“, přičemž „svět“ v tomto rozboru chápe jako koncept formálně-ontologický.¹⁰⁾

Malý příklad: co se stane, když se prolne svět nonfikce, o jeden krok vzdálený od rea-lity, svět dokumentu a fikce, když např. Woody Allen vstoupí do všem divákům zná-mého dokumentárního záběru, který byl dosud součástí reality, historické danosti? Zdokumentární se tento průnik, fúze, nebo zfiktivní dokument, bude celek chápán jako fikce? Postmoderní fikce se snaží, domnívám se, ukázat právě na zpochybnitelnost

6) Podrobně viz Ruth R o n e n, *Possible Worlds Between the Disciplines*. „The British Journal of Aesthetics“ 33, 1993, č. 1, s. 29 – 40.

7) M.-L. Ryan, *Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure*. „Poetics“ 8, 1980, s. 406.

8) Umberto E c o, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana UP 1979.

9) Nelson G o o d m a n, *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett 1978.

10) Roman I n g a r d e n, *Time and Modes of Being*. Springfield, Ch. C. Thomas 1964, s. 76

a vícenásobnou interpretovatelnost danosti, reality, aktuálního světa, na předsudečnost přirozeného postoje a lze říci, že tak činí dvojím odcizením „domova“; primárním vykojením nástupem estetické distance, sekundárně pak oscilací v jejím rámci (až mimo něj) a zavedením ontologického dilematu aktivizuje vnímatele i třeba ve směru heideggerovského rozpomenutí se na bytí, ve vynesení na (hermeneutické) světlo dosud skryté předsudečnosti. Pateticky řečeno, v postmoderní fikci konverguje znovu krása, nahražená vznešenem s pravdou.

III

Jako vhodný nástroj pro explanaci „síly“ žánrů v souvislosti se stupněm fiktivnosti, s distancí možného světa díla od „reality“ a k nasvícení problému z mírně změněného úhlu může posloužit teatrologům i návštěvníkům divadel až notoricky známý pojem „zcizující efekt“, Brechtův *Verfremdungseffekt*. V rámci své teorie divadla zastával Brecht – v návaznosti na Diderotův Herecký paradox – názor, že herec i divák by si měli udržovat kritický odstup od hry a její inscenace. V průběhu hry je třeba (příklad normativní estetiky mimochodem – není v pozadí jistý světonázor?) oběma připomínat, že jde „jen“ o hru, o reprezentaci a faktorem, přímo začleněným, vtěleným do struktury uměleckého díla tak zajišťovat udržení (estetické) distance, zabránit úplnému vcítění, tedy identifikaci s postavou, postavami, situací, dějem a tím ztrátě estetické distance (s Bulloughem pod-distancování). Lze doložit, co toto stručné shrnutí naznačuje, že zcizující efekt můžeme podřadit obecnějšímu pojmu estetické distance¹¹⁾ a rozšířit tak prostor pro jeho uplatnění i na další umělecké druhy.

K zcizujícímu efektu dochází vždy, když dílo samo poukazuje vně sebe, když v procesu svého rozvíjení poukazuje (prozrazuje) na médium, v němž je vytvořeno. V literatuře text (vypravěč) přímo oslovuje čtenáře, Magritův obraz *Toto není dýmka* upozorňuje, že jde „jen“ o obraz dýmky, jazzový dirigent vykřikuje příslovečné „once more, please!“. Příkladů z divadla a filmu by se našla řada, můžeme proto přejít přímo k subtilnějším projevům zcizujícího efektu v tzv. divadle na divadle či filmu ve filmu (*Francouzova milénka*, *Americká noc* aj.). Zcizování zde může probíhat a často probíhá stupňovitě, hra ve hře, film ve filmu, ale i vložená povídka, novela v románu jsou zcizovány tak, že se přechází do rámuujícího útvaru a zase zpět, vně dílo a zpět do hry ve hře atp. Dochází tak k záměrné, vyvolané oscilaci estetické distance a tato oscilace vytváří konstitutivní a recepčně velmi účinnou složku příslušného uměleckého díla.

Brechtův zcizující efekt ovšem předpokládá v zásadě jednosměrné či spíše jednocestné „plynutí“, směřování zcizování, od divadelní hry k realitě životního světa a zpět (v tomto ohledu je závěrečná opona či „děkovačka“ u divadel bez opony posledním zcizením

11) Souvislost estetické distance s obecnějším konceptem distance jako základního životního pohybu (Patočka, Buber, Levinas aj.), příp. s Husserlovým pojetím neutrální modifikace vědomí viz Vlastimil Z u s k a, *Estetická distance – dialog sebereflexe*. „Estetika“ 32, 1995, č. 1. V tomtéž čísle (s. 10 – 30) vychází poprvé český překlad zásadní studie Edwarda B u l l o u g h a z roku 1912 „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip.

od hry k realitě, kdy „zpět“ už nenastává). V pozadí můžeme zahlédnout (metafyzický) předpoklad stabilní, statutárně neměnné a „vrcholové“, případně „objektivní“ reality (srov. „paramount reality“ W. Jamese a A. Schutze, marxismus a Brecht), předpoklad, z něhož vychází i zmiňované žánrové členění na bázi přístupnosti možného světa díla u M.-L. Ryanové.

Neexistuje ovšem žádný logický důvod, proč by zcizující efekt, rozkyv estetické distance, nemohl fungovat, působit v opačném směru dále, tedy nejen od reality životního světa do reality světa hry, díla, kdy se přechodem do možného světa díla divák vlastně odcizuje světu, životní svět je „zcizen“, divák sartrovsky neguje realitu, ingardenovsky zapomíná na (životní) svět, ale ještě dále stejným směrem. Např. naturalistické dílo je zcizeno ve prospěch magického realismu, detektivka ve prospěch sci-fi, sci-fi ve prospěch fantasy atp. Jako zcizující prostředky zde pak působí, v souladu s názorem Ricka Altmana, sémantické i syntaktické faktory a narušování jedné či více kategorií kompatibility dle výměru Ryanové. Ve filmu fungují na syntaktické úrovni jako jemné zcizující prostředky např. retrospektivní a prospektivní záběry (flashback, flashforward), které ovlivňují změnou amplitudy oscilace estetické distance (změnou časovosti) výsledný estetický objekt.

Modifikace reprezentovaného, „dramatického“ času flashbackem tak např. může posunout, zcizit, do té doby naturalisticky chápaný snímek na obecnější rovinu symbolicky chápané situace, zcizí rovinu empirie a nabývá povahy symbolického zobecnění. Pregnantnějším příkladem jsou pak úvodní filmové titulky a z hlediska dějin filmu proměňující se konvence jejich používání. V posledních desetiletích se značně rozšířil zvyk dlouhých titulků, superponovaných přes již probíhající děj filmu, přes krátkou retrospektivu vlastního děje filmového příběhu nebo nastupujících až po poměrně dlouhé dějové sekvenci; titulků přestávajících, aby se po odvinutí fragmentu příběhu znovu začaly objevovat atp. Jedná se o úvodní rozkmitání distance, rytmické zcizování a práci s diváckou anticipací.

Ve hře je faktor, jehož výklad by si zasloužil samostatnou studii, do značné míry psychologicky orientovanou. Jen krátce můžeme naznačit, že je třeba vzít v úvahu motivaci, princip ekonomie myšlení a percepce, závislost zvýznamňování na rytmu. Lidově a zjednodušeně: divákovi se něco bere, něco, co získal za cenu jistého úsilí, co naplňuje očekáváním, které se dosud nevyplnilo a kdy možnost tohoto vyplnění je mu „násilím“, zcizením odpírána. Usiluje proto o znovuzískání podmínek příslibu (významu), snaží se zcizené dostat zpátky a námaha, spjatá s navozením estetické distance, kterou si zprvu dílo samo zvnějšku vynucuje, se mění ve vlastní divákovu chtění, ve vnitřní popud. Po dlouhých titulcích, narušujících narativní rytmus, tak divák důrazně trvá na estetické distanci a protipohybem ke zcizení, intencí identifikace s textem tak pevně zakotvuje v mantinelech estetické distance a ochotně podléhá rytmu jejích oscilací.

Sílu žánru tedy můžeme popsat i podle podílu zcizujících efektů a jejich směru, přičemž výskyt příslušných zcizení, žánrotvorných a žánr intendujících již nelze z výsledného odvíjení uměleckého díla, estetického objektu vymazat. Příslušného výkyvu estetické distance bylo dosaženo a tvoří inherentní součást konstituujícího se estetického objektu, tak jako zahlédnutou červenou skvrnu na obraze již nelze dále „nevidět“, třebaže se z ní stane např. „zdravíčko“ na tváři portréту ženy. Po zcizení směrem k „silnějšímu“

žánru už nevede cesta zpátky, přístupnost možného světa slabšího žánru byla zrušena. Je ovšem třeba si uvědomit, že jde o konvenci, estetickou normu, která je „odsouzena“ k porušování a v dějinách umění neexistuje norma, která by se neporušovala, tzn. nevyužila ve prospěch tvorby.

Jak je tomu se vzdáleností možných světů? Explicitní „práci“ se vzdálenostmi možných světů jako žánrovým kritériem najdeme kupodivu zřídka, o to je pak její projev výraznější. (Mám zde na mysli „čistou“ podobu, za využití vzdáleností můžeme považovat rovněž intertextualitu, odkazy, citace, aluze k jiným textům jiných žánrů.) Návrat k žánru „nižší“ síly může být použit záměrně pro tvorbu (formální) struktury, rezonující se smyslem syžetu. Tak např. ve fantasy románu R. Silverberga *Kingdoms of the Wall* zklamání a doslova zhroucení projektovaného světa, *Weltanschauungu* protagonistů příběhu koresponduje se „zhroucením“ světa žánru fantasy do „nižšího“, slabšího žánru sci-fi. Na konci cesty-hledání Božstva není jen prázdno, nepřítomnost Boha, ale ještě něco horšího, odhalení transcendentální iluze (Kant), která tímto odhalením padá. Místo bohů nacházejí hledači degenerované potomky jinoplaneťanů, které původní obyvatelstvo po staletí považovalo za bohy, včetně záměny vyspělé techniky za magii. Rozpad referenčního světa textu rezonuje s kolapsem světa žánru fantasy do žánru sci-fi, se zkrácením vzdálenosti možného světa. Z hlediska syžetové výstavby románu jde o antiklimax a část kritiky také závěr románu hodnotila negativně jako nepodařený. Domnívám se naopak, že šlo o záměr a mistrovské využití žánrových norem.

V takto zjednodušeně a doufejme názorně podaném schématu se zjevně vynořuje problém amplitudy distancí, prostor pohybu zcizování, který, jak bylo naznačeno již poukazem k flashbacku, souvisí neoddelitelně s časovým vědomím vnímatele a komplementárně s časovou strukturací díla i reprezentovanými časovými charakteristikami. Pohled tímto směrem může odhalit sílu, kterou aplikace konceptu přístupnosti možného světa pomíjí. Vedle negativního, eliminačního tlaku snižujících se přístupností k možnému světu působí i tah druhé hranice prostoru zcizování.

Na straně diváka, vnímatele, čtenáře, spatřujeme prostor vymezený na jedné straně lineárním plynutím naivního (v Husserlově smyslu) já, ega životního světa předreflexivní fáze. Rostoucí rozrušování této linearit v rostoucí komplexnosti žánrového pole vede – kam? K chaosu, blábolu, nonsensu? Domnívám se, že druhou stranou, druhým limitem zcizování, úběžníkem, který „táhne“ žánrové zasazení, je mýtus či mýtopoetické jádro s příslušnou specifickou časovostí, s příslušnými problémy opakování, re-presentatione, mimésis a identity (Ricoeur, Lévi-Strauss, Eliade, Fink aj.) Aluzí na tento limit lze nalézt řadu v každém uměleckém druhu, pro ilustraci stačí snad připomenout konce (příznačně!) filmů *Cid* a *Butch Cassidy a Sundance Kid*, příběh je zrušen, hrdinové přecházejí do „bezčasu“, kruhového času mýtu.

Žánrový prostor, v němž se uskutečňují oscilace zcizování, kmitání estetické distance, je ovšem komplexní, multidimenzionálně významový a popis na linii realita – mýtus (ať už za realitu dosadíme cokoli, pochopitelně vyjma mýtu) je jen jednou z možných Ariadniných nití. Zdá-li se platit pro rostoucí „fantastičnost“ žánrů (thriller – horor – sci-fi – fantasy), neznamená to, že neexistují jiné linie, směry. Tzvetan Todorov¹²⁾

12) Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca 1975

citlivě poukazuje na možnost odmítnutí, nepřistoupení na žánrová pravidla fantaskních žánrů, a to bez zrušení estetické distance, tedy bez opuštění oblasti, v níž vnímáme text jako estetický objekt. Vnímatel, bránící se divák pak interpretuje žánrové klíče, kódující signály jako poetizace či alegorie (bajka). Psychologicky se vlastně jedná o formu egoobrany a fanatické lpění některých recipientů na čistotě žánru či odmítání některých žánrů jako celku lze vysvětlit i takto.

IV

V souvislosti s mýtem a hranicemi mýtus-fikce-realita se vynořuje řada otázek, relevantních z hlediska žánrových diferencí. Jedním z charakteristických rysů soudobého umění (včetně „masovějších“ produktů) je snaha o narušení, zpochybnění či zrušení fiktivnosti, často ovšem končící pouze v naznačené větší amplitudě estetické distance (zcizení). V zásadě můžeme vymezit tři způsoby tohoto zpochybňování: (I) více či méně explicitní referenci k realitě životního světa – ať už užíváním co největší zátěže reáliemi (historické osobnosti resp. jejich reprezentace, konkrétní, obecně známá místa atp.) nebo pseudodokumentárních až dokumentárních fragmentů ve filmu a dalších druzích umění, až po vnětéxové poukazy typu: „založeno na skutečném příběhu“, „podle skutečné události“ atp. (II) reference k mýtu, legendě, proces mýtizace (srov. T. G. Pavel),¹³⁾ jak jsme poukázali na dvou příkladech výše. Rušení fiktivnosti poukazem, přesunem za hranici fikce-mýtus přirozeně implikuje, v navrženém meziprostoru fikce, že mýtus není fikcí. Rozborů tohoto náhledu je zástup, připomeneme jen zlomek.

Ernst Cassirer určuje rozdíl mezi uměním (fikcí) a mýtem na ontologické bázi (srov. dále s postmoderním pojetím fantastického žánru u McHala) s odvolávkou na Kantův výměr (z Kritiky soudnosti), že „estetická kontemplace nedbá na existenci či neexistenci svého objektu.“ Cassirer dovozuje: „mýtické obrazotvornosti je tato lhostejnost cizí, vždy zahrnuje akt víry v realitu předmětu.“¹⁴⁾ Dále charakterizuje svět mýtu jako dramatický svět, svět akce, sil, bojujících mocností, nikoli věcí, statických objektů a v (textu) mýtu tak nejde o logické zřetězení propozic, sémantických kotev k realitě nemýtického světa. Koherence mýtu je (podle Cassirera) založena na jednotě cítění (gestalt), nikoli na logických pravidlech. Z této teze vyplývá, že mýtus nemá stabilizovaná pravidla strukturní výstavby, tedy kodifikovanou, signifikantní syntax a není tedy, ve smyslu Altmanova vymezení, definovaným a definovatelným žánrem. A pokud ano, pak právě rušením syntaxe, destrukcí žánrových hranic ho lze situovat na horizont žánrových úběžníků, jako oblast mimožánrovou, k níž každá fikce, každý žánr fikce, snažící se zrušit vlastní fiktivnost, směřuje.

O mýtu v souvislosti se syntaxí uvádí Claude Lévi-Strauss: „Mýtus musíme vnímat jako celek a přijít na to, že základní význam mýtu nezprostředkovává souvislá řada událostí, ale – lze-li to tak říci – trsy událostí, i když se tyto události vyskytují v příběhu na různých místech.“¹⁵⁾ Trsy událostí ovšem vyžadují pro nabytí významu zcelující, synteti-

13) T. G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. Harvard UP 1986.

14) Ernst Cassirer, *Esej o člověku*. Bratislava 1977.

15) Claude Lévi-Strauss, *Mýtus a význam*. Bratislava 1993, s. 47.

zující akty recipienta mýtu, mýtus musí tvořit celek, avšak celek „ve stavu zrodu“, pravda mýtu nastává. Pravdivost mýtu můžeme situovat na opačný pól škály pravdivosti podle kriteria časovosti. Na jedné straně máme fixovanou, statickou pravdu analytických vět, na čase nezávislou (pomineme-li z důvodů argumentace historickou proměnlivost analytičnosti – viz např. Quine) a v rámci vládnoucích paradigmat fixovanou pravdivost vědeckých tvrzení, výpovědí o faktech (korespondenční teorie pravdy), na straně druhé pravdu ve stavu zrodu, dynamický gestalt bez syntaxe,¹⁶⁾ pravdu symbolickou, metaforickou, mýtickou. (Koherenční teorie pravdy, kdy součástí koherence je víceznačná, symbolická oscilace na hraně zrušení syntaktické koherence ve prospěch koherence dynamického gestaltu.)

S rostoucí vzdáleností možného světa, s rostoucí roztržkou s empirickou realitou a tím se zvyšující se „symboličností“, klesá přitažlivost reality a roste přitažlivost mýtu, symbolická struktura si žádá více a více doplňování (Fink), reference se odpoutává od životního světa a její vektor směřuje k mýtu, mění se typ pravdy, z pragmatické, faktové na metaforickou, mýtickou.

Mýtus, chápaný jako dynamický gestalt,¹⁷⁾ jako nastávání komplexního významu¹⁸⁾ nachází ze všech médií film jako pravděpodobně nejvhodnější pro svou artikulaci. Dynamika v souvislosti se zaujetím pozornosti, kdy film ovládá přesuny pozornostního ohniska a rytmus těchto přesunů, tedy i časové vědomí snad ze všech uměleckých druhů nejvíce, vede k nejtěsnější příbuznosti se strukturou mýtu. Ne náhodou pak film doprovází průvodní projevy mýtopoetického jádra celého produktu – kult a rituál. Kult jako artikulace mýtu,¹⁹⁾ odění mýtopoetického jádra (Ricoeur) provází film a celou kulturu v celých jejích dějinách. Připomeňme kult filmových hvězd (vlastně mýtických hrdinů), kultovní filmy,²⁰⁾ kultovní režiséry – mýtotvorce i třeba rituál vyhlášení Oskarů či Zlatých lvů.

16) „Pak ale celá teleologie smyslu, konstruuující filosofický pojem metafory, přiřazuje tento pojem manifestaci pravdy, k jejímu vycházení jako nezahalené přítomnosti, ke znovuosvojování plné řeči bez syntaxe, k povolání čisté nominace: bez diferenční syntaktičnosti ...“ Jacques Derrida, *Bílá mytologie*. In: Týž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 259.

17) „Ryzí mýtus je „dynamický“, musí se zjevovat tím, že cosi tvoří: tvar (Gestalt). Tvar je tvořivý element světa, protože se sám zrodil bezprostředně z původního.“ Walter F. Otto, *Mýtus a slovo*. In: *Mýtus, epos a logos*. Praha, POMFIL 1991.

18) „Entita, která existuje vždy jen tak, že je něčím jiným, je temporální v radikálním smyslu: její bytí je v nastávání.“ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, s. 223. Chápeme-li s Ricoeurem mýtus jako nadstavbu symbolické funkce a tím i konsekvence s tím spojené (problém reference, znakovou, zástupnou povahu symbolu, časovost estetického znaku), vykazuje se mýtus jako nastávání významu.

19) Fink chápe kult jako „pokus o obnovení původního světla světa, osvětlujícího všechny individualizované, konečné věci... fenomén lidského vztahu k sobě.“ Ernst Fink, *Hra jako symbol světa*. Praha, Mladá fronta 1993.

20) Např. kultovní film *Easy Rider* artikuloval mýtopoetické jádro, dynamickou strukturu vztahů příslušné společnosti, která přesahuje reflektované a uvědomované souvislosti příslušné kultury a umožnil pohled na společnost, filmem tematizovanou, z odstupu, v „původním světle“. Proto se stal kultem. Nostalgie po tomto původním světle, po možnosti uchopení dynamického gestaltu nás samých žije v nás (nejen v Čechách) stále, výrazně v podobě kultu filmové tvorby 60. let, zejména při absenci současných děl, schopných přinést nahlédnutí, artikulaci **současné** situace. Tuto funkci již tvorba let šedesátých pochopitelně plnit nemůže.

V

Třetím postupem výše uvedeného rušení fiktivnosti, řekněme postupem postmoderním, je rušení reference, zpochybnění vazby realita – fikce a to paradoxně právě používáním referenčních textů. Postup poněkud upomíná na Epimenidův paradox lháře. Prohlásím-li, že vždy lžu, že to, co vypravuji, předvádím je čirá fikce, vnáším ho hry (doslova), vynáším na světlo relaci pravdivosti, referenci výroku ke skutečnosti, realitě. Postmoderní fikce zcizuje (zviditelňuje, referuje k) fiktivnost předváděním fuzzy hranice realita – fikce.²¹⁾

Postmoderní fikce rozšiřuje prostor fiktivního diskursu jednak směrem k mýtu, procesem mýtizace, jednak narušováním „první“ hranice mezi realitou a fikcí. Merleau-Pontyho „mezisvět“²²⁾ se rozšiřuje z původní oblasti, zahrnující symbolické aktivity, syntézy, tj. zjednodušeně fikci + mýtus i o průsak do doposud stabilní, neproblémové a neproblematizované reality každodenního světa, kladeného generální tezí přirozeného postoje (Husserl).

Přesun od epistemologického pojetí fikce k ontologickému, proklamovaný teoretiky postmoderní fikce (McHalle), můžeme vyložit jako posun od strukturalistického pojetí fikce – protrahovaného váhání mezi záhadným a zázračným (Todorov), kdy po závěrečném „kolapsu vlnové funkce“, řečeno se Schrödingerem, po rozhodnutí, zpětném osmyslení, zůstává vnímatel i v responzi na půdě fikce, resp. v terénu, kde hranice realita-fikce není zpochybňována, ani tematizována, k ontologicky zaměřenému váhání a volbě mezi možnými světy, jejichž součástí, jedním mezi mnohými je i aktuální svět, kdy se problematizuje status reality, kdy je otřesen ontologický závazek, kdy volba nezůstává na ontologicky pevné půdě generální teze přirozeného postoje, bezproblémové danosti amodálního rámce přirozeného světa. Nejde tedy o volbu z plurality estetických možných světů (Eco), kterou vnímatel provádí v každém momentu větvení, při každé víceznačnosti a nedourčenosti, ale o zahrnutí původně referenčně stabilního reálného světa do této plurality.

„... svět se stává bajkou, svět, jaký je, není nic než bajka: bajka znamená cosi, co se vypravuje a co existuje pouze ve vyprávění: svět je cosi, co se vypravuje, vypravovaná událost, tedy interpretace. náboženství, umění, dějiny, to vše jsou spíše různé interpretace světa nebo spíše varianty báje.

Konec dějin teď znamená, že lidstvo se hotoví opustit dějinný čas a vstoupit znovu do ‚času mýtu‘. Právě v tom však záleží věčný návrat. vystoupení z dějin, tj. aktivní zapomenutí minulosti: to je předpoklad tvoření nových bohů (anebo, chcete-li, nových ‚historií‘, nových legend).“²³⁾

21) „...v kontextu postmodernismu bylo fantastické kooptováno jako jedna z mnoha strategií ontologické poetiky, která pluralizuje „reálné“ a tedy problematizuje reprezentaci. Na postmoderní fantastiku můžeme pohlížet jako na jistý druh jiu-jitsu, které používá samotnou reprezentaci k tomu, aby reprezentaci podtrhlo nohy“. Brian M c H a l l e, *Postmodernist fiction*. London 1987, s. 74.

22) „Jde o to, zda – jak říká Sartre – neexistují než lidé a věci, anebo rovněž tento mezisvět, který nazýváme dějinami, symbolismus, pravda, kterou třeba učinit“. Maurice M e r l e a u - P o n t y, *Les aventures de la dialectique*. Paris 1955; cit. dle Vincent D e s c o m b e s, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 76.

23) P. K l o s s o w s k i, *Un si foneste désire*. Paris 1963; cit. dle V. Descombes, c. d., s. 176.

Klossowski poukazuje na nefiktivní povahu mýtu v užším smyslu, resp. na fiktivnost (v širším smyslu) verzí světa v nichž žijeme, na potřebu „vystoupení z dějin“, což z hlediska individuální, personální historie může být a je kontakt s fiktivním textem, vystoupení z dějin participací třeba na koncertu skupiny Beatles v šedesátých letech, kdy si teenageři na pokraji hysterie (excitace je zde příznačná) vytvářeli nové idoly – bohy. „Eric is God“ znělo sály při sólech Erica Claptona s první „superskupinou“ Cream.

Opuštění logické, referenční pravdivosti, implicitně korespondenční teorie pravdy ve prospěch koherenční pravdivosti vysvětluje i paradox (z hlediska principu sporu a klasické logiky či osvícenské racionality), nad nímž se pozastavil Lévi-Strauss: „Člověk by si myslel, že není možné, aby dva popisy událostí, které nejsou stejné, byly současně pravdivé, ale v některých případech je lidé zřejmě považují za pravdivé a jediný rozdíl mezi nimi vidí v tom, že jeden popis považují za lepší či přesnější než druhý.“⁽²⁴⁾

Z citace zjevně vyplývá opuštění korespondenční teorie (pojetí, chápání) pravdy ve prospěch strukturních, vztahových hodnot textu, do značné míry hodnot estetických, jak ostatně naznačuje ve filosofii vědy i T. S. Kuhn při diskusi volby mezi konkurenčními paradigmaty, kdy reference neposkytují jednoznačné kritérium volby.

Rozrušování kauzality, reprezentace, snaha vytvořit gestalt z významových trsů, cítění, opakování a stvořit tak symbolickou, metaforickou (srov. Derrida výše), mýtickou pravdu, je zjevnou snahou postmoderní fikce, která je proto nucena narušovat zavedené syntaktické řady (žánry), včetně „ultražánru“ – statutu reality. Toto narušování ovšem může probíhat omezeno na rámec fikce (tedy moderně), narušováním hranic mezi projektovanými možnými světy, aniž by se zpochybňovala vazba realita – fikce. Postmoderní strategii můžeme chápat jako extenzi tohoto postupu.

Podle yaleské školy dekonstrukce funguje jazyk pomocí tropů a figurativní řeči, žádný jazyk není doslovný. Jelikož jsou tropy (metafory) esenciálně nezakotvené, pouhé substituce jednoho souboru znaků za druhý, má jazyk sklon prozrazovat svou fiktivní a arbitrární povahu právě a přesně tehdy, když nabízí nejintenzivnější přesvědčivost. Literatura je oblast, v níž je tato víceznačnost nejviditelnější – čtenář se potácí mezi „doslovným“ a figurativním významem, neschopen zvolit si jeden z nich...“⁽²⁵⁾

Postmoderní fikce tedy prozrazuje fiktivnost jazyka svým přesvědčivým prozrazováním vlastní fiktivnosti a tím nabývá současně povahy non-fiktivního, pravdivého tvrzení, obdobně jako výrok „vše je relativní“, vztažen sám na sebe relativizuje svou vlastní platnost. Tvrzení (jakkoli implicitní) „vše je fiktivní“ zfiktivňuje vlastní smysl a implikuje non-fiktivní (referenční, korespondenční, reprezentativní) pól jazyka či jiných znakových (symbolických) systémů.

Filmový text funguje analogicky – stačí si povšimnout rostoucí propracovanosti trikových (referenčních) scén a prostředí; čím vzdálenější možný svět, tím větší péče je věnována přesvědčivosti obrazu (*Jurský park*, *Hvězdné války*, *Trávníkář* apod.), tím více čtenáři sci-fi a fantasy vyžadují veristické ilustrace.

Strukturalistické (epistemologické) váhání v průběhu recepce mezi záhadným a zázračným se tak transformovalo v ontologické váhání mezi fikcí a non-fikcí, mezi realitou

24) C. Lévi-Strauss, c. d., s. 45.

25) Viz Terry Eagleton, *Literary Theory*. London 1983.

(včetně fikce) a mýtem a řeší se nikoli volbou jedné z možností, ale simultánním přistoupením na pluralitu, na mýtickou stejnou pravdivost odlišných popisů (srov. Lévi-Strauss výše). Postmoderní divák, čtenář je rozkročen, vznáš se mezi dvěma vrcholky (mezi *Twin Peaks*), mezi *Dichtung* a *Wahrheit*, mezi Básníkem a Filosofem, mezi zfiktivněnou realitou a zrealněnou fikcí a ví o tom.

Průběh a zakončení tohoto (ontologického) váhání se liší žánr od žánru, text od textu a nesmíme zapomínat, že sám koncept žánru je historický. Syntaktické a sémantické faktory nevyčerpávají možnou deskripci žánru ani z hlediska možného světa a jeho vzdálenosti. Přejít ke koherenčnímu chápání pravdy (ve fikci a mýtu) implikuje závažnost kategorie koherence, propojenosti diskursu (srov. výše v zásadě estetickou přesvědčivost mýtické koherence u Lévi-Strausse).

„Koherence, propojenost, souvislost a tedy interpretovatelnost autentického diskursu v přirozeném jazyce není záležitostí toliko syntaxe. Naopak koherence a souvislost závisí na naší schopnosti specifikovat světy, které text evokuje a které ho obklopují.“²⁶⁾

Možné světy, které text, diskurs vyvolává, jsou tvarovány a chápány v rámci příslušného žánru, svět textu odkazuje k referenčnímu světu, který je možným světem (verzí) v žánrovém rámci. Proces tvorby a paralelní recepce zabydlování možného světa je zásadně procesem estetickým, tedy probíhající syntézou rozporů, kontrastů, voleb z implikovaných možných světů, nikoli zjednodušeně chápanou idylickou cestou k harmonii pouhou eliminací „nehodícího se“, ale rostoucí integrací, budováním koherentního celku, který nemusí být (a v postmoderní fikci není) celkem uzavřeným.

„Koherence tedy není prostou záležitostí uzavření, dosažení stabilní rovnováhy, produkci finálně sjednocené pozice, hlediska. Stejně tak je záležitostí procesu, který k tomuto uzavření vede, procesu vyrovnávání pohybu umisťování, který rovnováha sama zahrnuje ... Narativní přerýv např. neznamená narušení pozice, hlediska subjektu jako takového, ale narušení souboru pozic, tvorbu, vznik rozfázování ve vztazích mezi pluralitou pozic, vepsaných v pluralitě diskursů. Koherence nosného vyprávění se odvozuje hlavně od způsobu, jímž se toto rozfázování skládá ze série oscilací, které nepřesahují hranice „dramatického konfliktu“ (tedy nepřekračují hranice možnosti řešení) a ze způsobu, jakým je takový konflikt vždy nakonec artikulován z jednoho, privilegovaného hlediska či pozice.“²⁷⁾

Neale zde upozorňuje na závažný faktor rozfázování, nezbytnou součást procesu estetické distance (recepce) a sebereflexe subjektu v estetickém postoji, o němž jsem v souvislosti s Levinasovým chápáním subjektivity pojednal obšírněji jinde.²⁸⁾ Nealovy „série oscilací“ můžeme přiřadit výše uvedeným oscilacím estetické distance, včetně jejich limitace na rámec dramatického konfliktu, který v principu znamená rámec žánrového možného světa. Výhrady lze mít k požadavku finální artikulace z jediného, privilegovaného hlediska. Částečně zde zní ozvěna privilegované pozice reality vůči fikci (Ryanová), částečně pak doznívající chápání uměleckého díla jako uzavřeného celku.

26) Nils Erik Enkvist, *Connexity, Interpretability, Universes of Discourse, and Text Worlds*. In: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Ed.: S. Allen. Berlin 1989, s. 162 – 186, s. 162.

27) S. Neale, *Genre*. London, 1980, s. 25.

28) V. Zusk, c. d.

Mohlo by se např. zdát, že vhodným protipříkladem je tzv. otevřený konec. Ten však splňuje požadavek artikulace z jednoho privilegovaného hlediska – právě pro tento finálně sjednocený subjekt je konec otevřený, ale principiálně není plurální, pouze nedořešený a nedořečený. Postmoderní fikce nekončí dilematem jediného, sjednoceného recipujícího subjektu, ale artikulovanou pluralitou několika subjektů, kdy „řešením“, interpretovatelností a smyslem naplňujícím aktem je právě přijetí této plurality.

„Každý text je ve skutečnosti sítí prolínajících se a překrývajících výroků: citací, referencí, derivací, inverzí atd. Text, jakýkoli text sestává ze svazku diskursů, každý diskurs pak zavádí svůj subjekt artikulace. To rovněž znamená, že je mylné a zavádějící popisovat text jako označující řetězec, tj. jednu diskursivní operaci, odpovídající produkci jednoho subjektu. Jelikož texty jsou překrývajícími se diskursy, nutně musí vytvářet série subjektivních pozic. Ale tyto subjekty mohou být (a jsou) projektovány na sebe navzájem a přiváděny tak na jedno místo, převáděny na jedno hledisko“.²⁹⁾

„Místo“ v uvedeném citátu není bodovým subjektem, ale vertikálně rozšířenou pozicí seberefektujícího subjektu, seberefektujícího pluralitu reflektovaných subjektů, „produktů“ diskursivních svazků, obyvatel estetických možných světů, v nichž probíhá (řečeno s Waltonem) hra na „jakoby“.

Pokusili jsme se upozornit na jedno z využitelných žánrových kritérií, na nástroj, umožňující jemnější členění fantastických žánrů a na „předsudečnost“ některých současných názorů na žánr. Vzdálenost možného světa rozhodně není kritériem univerzálním, všeobecně aplikovatelným a jistě se najdou protipříklady její aplikace, přesto může obohatit arsenál filmových teoretiků a snad i kritiků. Záměr studie byl spíše inspirativní a její smysl je snad ve směru, kterým ukazuje, nežli v přísné konzistenci, tedy spíše v trsech významů, nežli v lineární výstavbě.

Citované filmy:

Americká noc (La nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Butch Cassidy a Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid; George Roy Hill, 1969), *Cid* (El Cid; Anthony Mann, 1961), *Francouzova milenka* (The French Lieutenant's Woman; Karel Reisz, 1981), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Trávníkář* (The Lawnmower Man; Brett Leonard, 1992).

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993) a *Čas v možných světech obrazu* (1995).

(Adresa: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

29) Paul Willemsen, *Notes on Subjectivity*. „Screen“ 19, 1978, č. 1, s. 58 – 59.

SUMMARY

THE POWER OF THE GENRE AS A FUNCTION
OF THE DISTANCE OF ITS POSSIBLE WORLD

Vlastimil Zuska

As an attempt to answer a question: e. g. why is fantasy more powerful than science-fiction, the study exploits the concept of the possible world in the logical sense, as well as in the sense of literary criticism. It tries to establish another criterion for genre specification (literary and film genres) and especially to explain the „power“ of a genre according its degree of fictionality, its dependence on the distance of artwork's possible world from the reality (the actual world). The author discusses M.-L. Ryan's conception of the principle of the minimal departure and the accessibility relation, Walton's theory of mimesis as make-believe and he adds another factor – pulling or attraction of the myth, of the mytho-poetic nucleus as a vector, vanishing point of every fiction. Along the example of postmodern fiction and its attempt to shake off well-established distinction between the reality and fiction the author proves prejudices of the traditional approach to fiction and fantastic genres, the shift from epistemological to ontological appreciation of fiction and the role of myth in that shift. He also employs an extended conceptions of the alienation effect and of the aesthetic distance. The goal of the whole article is to provide a new implement for more precise analysis of ever changing the field of genre study.

Translated by Vlastimil Zuska