

VIII. FIKČNÍ SVĚTY A PRAŽSKÁ ŠKOLA

Bylo by nepřesné tvrdit, že se v rámci české strukturalistické doktríny setkáváme s proto-koncepcí fikčních světů, tak jak je známe z moderního naratologického zkoumání. Na druhou stranu je možné nahlížet český literárněvědný strukturalismus jako jeden z mnoha různých vlivů, které se na konečném tvaru teorie fikčních světů spíše přímo než nepřímo podílejí. Je nesporné, že o světech umění (tedy i literatury) se mluví dlouho před vznikem Pražské školy, a to jak v kontextu světovém, tak i domácím – jenom v rychlosti si připomeňme, že už Aristotelés ve své *Poetice* mluví o tom, že tragédie ukazuje, jaké děje a postavy jsou, nebo jaké by být mohly,¹²⁷ v modernějším myšlení pak například G. W. Leibniz odkazuje přímo k možným světům literatury;¹²⁸ o světech umění také přímo mluví H. Bodmer a J. J. Breitinger.¹²⁹ Ovšem jak upozorňuje Ondřej Sládek (2006), uvažování o světech literatury, byť nikoli v týchž intencích, jako to dělá věda moderní, je vlastní i jednomu ze zakladatelů české literární vědy, Josefu Jungmannovi – ten ve své *Slowesnosti* (druhé vydání 1845) nejenom že mluví o fiktivních světech produkovaných literárními díly, ale zároveň nabízí jejich typologii na základě jejich vztahu ke světu reálnému. Zastavíme-li se u prací českých strukturalistů, které jsou předmětem našich úvah, nalézáme některé návrhy a náznaky, které do jisté míry anticipují návrhy tzv. sémantiky fikčních světů.

Jan Mukařovský, jemuž jsme doposud věnovali nejvíce prostoru, se o entitu, kterou bychom pracovně mohli nazvat *svět díla*, detailněji nezajímá. Existuje jenom několik náznaků, které potvrzují, že s touto entitou jaksi počítá, aniž ji jakkoli blíže specifikuje či definuje. Ocitujme si pasáž o rozboru *Babičky* Boženy Němcové: „To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, *současně*, vypočítává Němcová postupně. Současnost rozložená v posloupnost, toť vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl být zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené detaily vytvářejí drobnými detaily zcela nenápadně v představivosti čtenářově děj v celé jeho mnohorozměrnosti a mnohotvárné měnivosti. Jednotlivé detaily

127 Aristotelova tragédie musí odkazovat ke skutečnosti do té míry, aby splňovala svůj základní účel a cíl: „Kdo napodobuje, napodobuje osoby jednající, a ty jsou ovšem buď řádné nebo špatné; neboť povaha se téměř vždy jeví jen u lidí takových (t.j. jednajících): všichni lidé se totiž liší od sebe špatností nebo výborností povahy. Proto napodobují básníci buď lidi lepší nebo horší než jsme my, nebo také takové, jako jsme my“ (ARISTOTELÉS 1993: 8)

128 „Nelze popřít, že mnohé příběhy, zvláště ty, které nazýváme romány, se mohou považovat za možné, i když se neodehrávají v tomto zvláštním řádu vesmíru, který Bůh zvolil – ledaže si někdo představuje, že v nekonečném času a prostoru jsou nějaké básnické oblasti, v nichž bychom mohli vidět kráčet po zemi krále Artuše z Velké Británie, Amadise Galského a Němci smyšleného Dietricha z Bernu“ (citováno podle DOLEŽEL 2000: 53).

129 Nejlepší a nejdetailnější přehled „života“ fikčních světů před vyhlášením samotné teorie fikčních světů poskytuje Lubomír Doležel – viz zvláště DOLEŽEL 2000: 54–63.

samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1925/: 240–241). To, co Mukařovský nazývá dějovým ovzduším, v některých svých charakteristikách do jisté míry anticipuje pojetí fikčních světů jakožto celistvých sémiotických entit, v nichž se střetává akt kreace s aktem recepce literárního díla. Pro nás je však důležité, že tentýž autor, ve své studii „Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty“ (1936), o níž jsme již zevrubněji mluvili, explicitně spojuje alternativní realitu produkovanou literárním dílem s pojmem „funkce jazykového projevu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 132). Navíc říká, že to, do jaké míry bude skutečnost přítomna ve fiktivním světě díla a jak do tohoto světa bude převedena, nejenom ovlivňuje celou sémantickou strukturu daného díla, ale též nemůže být považováno za distinktivní rys v žánrovém a časovém zařazení díla.

To, že Mukařovský mluví o světě literárního díla, a způsob, jakým o této entitě mluví, je jistě důležité pro samotné uvědomění si této entity, pro stanovení jejích podstatných vlastností a pro její další možnou analýzu. Co však dosud nebylo v souvislosti s fikčními světy dostatečně zdůrazněno, je jejich souvislost se znakovou podstatou uměleckého literárního díla, tolik zdůrazňovanou právě Janem Mukařovským. Tato souvislost spojuje fikční světy jak s ideou básnického jazyka, tak s funkční stylistikou a sémantikou. Jak víme, znaková podstata uměleckého literárního díla ve spojení s estetickou funkcí, podmíněnou automatizujícími a aktualizujícími stylistickými postupy, způsobuje čtenářovu zaměřenost na dílo samo, na to, jak je „uděláno“ jakožto složité strukturovaný znak: „Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsouc v jiných funkčních jazycích toliko jevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940a/: 18). Do větší či menší míry tak čtenář vnímá literární dílo jako entitu, která nejenom že odkazuje k nějaké realitě, ale která tuto realitu sama jedinečně strukturuje a odkazuje k ní jedinečným způsobem¹³⁰ – řešení otázky po vztahu této specifické literární reality a okolního světa pak vyplňuje podstatnou část zájmu pražské strukturální estetiky. Pro nás je důležité, že literární dílo jakožto znak, když odkazuje samo ke své vlastní strukturaci, tedy ke způsobu, kterým je uděláno, odkazuje ke své jazykové podstatě a jejím konkrétním charakteristikám. Je to právě Jan Mukařovský, který explicitně odděluje jazyk básnický od jazyka logického,¹³¹ a tvrdí, že pro účely zkoumání literárních děl je nutné sledovat systém specifické literární sémantiky, která, jak jinak, souvisí s dynamickou strukturální podstatou literárních děl. Literární dílo samo tedy poukazuje ze své znakové podstaty především na stylové prostředky

130 Připomeňme si na tomto místě ještě důležité Jakobsonovo tvrzení o tom, v čem spočívá básnickost literárního díla: „V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (JAKOBSON 1995 /1933–1934/: 28–31).

131 Vzpomeňme citaci: „Na rozdíl od toho v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu: projev ‚míní‘ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, univerzum jako celek nebo – přesněji – celou životní zkušenost autora, popřípadě vnímatele“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940/: 18–20).

a postupy, které jsou použity při jeho výstavbě, ovšem pro zkoumání specifík jazyka díla není, alespoň ne u Jana Mukařovského, přizvána žádná systémová strategie. Toto zkoumání se u něho na rovině teoretické celé odehrává v intencích pojmů *automatizace*, *aktualizace*, *ozvláštnění* a *dominanty*, na rovině konkrétních rozborů pak při interpretaci jednotlivých funkcí jednotlivých stylových elementů použitých v díle a jejich účinků: v tomto smyslu je tedy důležité nejenom, *co* je vytvořeno, ale i *jakými* prostředky je to vytvořeno. Jak uvidíme za chvíli, tzv. intensionální strukturace jazykových útvarů, která je jedním z pilířů moderní sémantiky fikčních světů, má mnoho společného s tím, co bychom v duchu genettovské parafráze mohli nazvat distinkcí mezi tím, *co se říká* (extensionální struktura fikčního světa) a *jak se to říká* (intensionální struktura fikčního světa) – zkoumání toho druhého, jak jsme viděli, esenciálně souvisí i s pražskou teorií.

Ovšem soustředění na znak sám a jeho strukturaci není jedinou podobností mezi Mukařovského teoretickými návrhy a moderní sémantikou fikčních světů; na jednom místě svých úvah týkajících se polysémantičnosti literárních uměleckých děl a skutečností, které tato díla zobrazují, při srovnání Máchových a Čapkových děl uvádí: „U Máchy spočívá důraz na *mezerách* mezi významovými jednotkami, jejich vyplnění je ponecháváno čtenářově schopnosti asociací, kdežto u Čapka je zdůrazněna *spojitost* významových jednotek, jejich sřetězení v kontext. U Máchy má výstavba ráz zlomkovitosti, u Čapka však povahu řady souvislé, směřující k neohraničenosti“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 463).¹³² Vidíme, že zde autor používá pojem *mezer*, které hrají důležitou roli v aktu literární estetické komunikace a jsou jedním z klíčových pojmů fikčně světové sémantiky, a nejenom jí – s mezerami se setkáváme i v moderním naratologickém zkoumání zaměřeném především na recepční stránku literárně komunikačního procesu (které se, podobně jako Jan Mukařovský, odvolává na vliv Ingardenovy koncepce uměleckého díla literárního). Mezery či místa nedourčenosti sdílejí s Mukařovským jak některé recepčně estetické koncepce (nejznámější je Iserova), tak i teorie fikčních světů (Eco, Doležel), ovšem často se liší v pohledu na jejich funkci a na způsob, kterým jsou zaplňována, případně nezaplňována. Jak jsme již poznamenali, Ingarden mluví o místech nedourčenosti v souvislosti s klíčovým pojmem *konkretizace* – podle něho čtenář při výkonu aktu čtení vyplňuje některé z mezer ve dvou nejvyšších vrstvách literárního díla, ve vrstvě schematických aspektů a ve vrstvě předmětné. Tímto individuálním vyplňováním vznikají jednotlivé konkretizace, které se jak shodují (díky tomu, že existuje pevná, neschematická část literárního díla), tak liší (právě díky individuálním výplním mezer v části schematické). Ingardenův pojem míst nedourčenosti jakožto nedílných součástí literárních děl je posléze pěstován především na území Kostnické školy recepční estetiky, jejíž pos-

¹³² Co se týče fenoménu polysémantičnosti literárních děl, je dobré zdůraznit, že Mukařovský na samém konci svých *Máchovských studií* vyjadřuje přesvědčení, že Mácha rozvolněním významové výstavby *Máje* nechává velký prostor čtenáři a jeho interpretaci; takto potenciálně založená polysémantičnost Máchova díla je pak dle Mukařovského důvodem toho, že je přístupné vždy novým a novým generacím čtenářů, a spočívá v ní jeho estetická hodnota (viz zvl. MUKAŘOVSKÝ 1948: 309–310).

tuláty do velké míry právě navazují na ingardenovské kategorie (či jeho následníků). Tak především Wolfgang Iser považuje místa nedourčenosti za „základní podmínku účinku“ literárních textů (ISER 2001 /1975/: 41). Iserův čtenář, na rozdíl od čtenáře Ingardenova, který díla *konkretizuje*, díla *normalizuje* – tato operace normalizace probíhá buď v souvislosti s reálným světem (jako jeho zrcadlo), či v souvislosti s individuální zkušeností čtenářovou: „Stane-li se to, pak nedourčenost zmizí, neboť její funkce spočívá v tom umožnit adaptabilnost textu velmi individuálním čtenářským dispozicím. Z toho vyplývá svéráznost literárního textu“ (44). Jak jsme naznačili, pojem mezer je zásadní i pro sémantiku fikčních světů: „Musíme však dodat, že textura fikčního textu zachází z neúplností velmi různě a pěstuje ji v různém stupni, a tak určuje nasycení světa“ (DOLEŽEL 2003:171).¹³³ Zásadním rozdílem je, že v Doleželově systému plní mezery specifickou funkci, která stejně jako u předchozích rozhodujícím způsobem ovlivňuje význam literárního díla, ovšem tentokrát mezery striktně nejsou zaplňovány – právě jakožto mezery jsou zdrojem estetického účinku. Ovšem i na území fikčních světů se objevují některé koncepce týkající se mezer a jejich zaplňování, které jsou minimálně ideově spřízněné s přístupem recepčně estetickým – mám zde na mysli především tzv. *princip minimální odchylky* Marie-Laury Ryan (ové); říká, že jako čtenáři do fikčních „světů budeme projektovat vše, co víme o realitě, a uděláme pouze ty úpravy, které nám diktuje text“ (RYAN 1991: 51). O tom, co děláme jako čtenáři při vyplňování těch částí fikčních světů, v nichž naše vědění o realitě selhává, ovšem tento konkrétní mimetizující návrh mlčí.

Patrně posledním Mukařovského termínem, u něhož můžeme spatřovat jistý vliv na fikčně světovou sémantiku, je zde již několikrát zmiňovaný pojem *sémantického gesta*. Pokud odhlédneme od toho, že v Mukařovského díle můžeme prakticky najít dvě různé definice sémantického gesta, to, v čem se obě definice překrývají, je důležité z pozice fikčních světů: sémantické gesto můžeme charakterizovat jakožto jakýsi v subjektu autora založený jednotící princip, který nám zaručuje sémantickou jednotu celé významové výstavby tohoto díla. Také fikční světy, jakožto čistě sémiotické entity, jsou založeny na principu sémantické homogenity¹³⁴ – aniž sémantika fikčních světů prozkoumává vztah autorského subjektu a jednotné významové výstavby literárního díla, přiznává fikčním světům tutéž významovou jednotu, kterou zaručuje sémantické gesto literárním dílům.

V podkapitole o teorii vyprávění Felixe Vodičky jsme zdůraznili, že tento uvádí kategorii vnějšího světa jako jeden z klíčových plánů narativu. Je zřejmé, že i Vodič-

133 Thomas Pavel v této souvislosti dokonce považuje specifické mezery a jejich vlastnosti za signifikantní znak (post)moderní literatury: „Radikální mezera je ale jedním z mnoha prostředků, které moderní a postmoderní texty vykazují ve své horlivosti obnažit vlastnosti fikce“ (PAVEL 1986: 107).

134 Doležel explicitně stanovuje nutnou existenci této homogenity: „Jako neaktualizované možnosti jsou fikční entity téže ontologické povahy [...] Princip ontologické stejnorodosti je nezbytnou podmínkou pro spoluexistenci, interakci a komunikaci fikčních osob. Tento princip je nejvyšším projevem suverenity fikčních světů“ (DOLEŽEL 2003: 32).

kův „vnější svět“ souvisí s fikčními světy jen okrajově, metaforicky,¹³⁵ ovšem je třeba zdůraznit, že ve chvíli, kdy je pojem světa vnesen do naratologických zkoumání (což činí právě Vodička), může tento pojem být vystaven důkladné analýze, která prověří jeho rozsah a validitu pro danou disciplínu. Vodičkům vnější svět je suplementární nadřazenému fikčnímu světu díla, který je chápán jako nejzazší významový rámeček celého díla; svět díla je termín analytický, fikční svět sémiotický. Felix Vodička nejenom implicitně přejímá všechny důležité předpoklady a termíny, které jsme popsali už v souvislosti s Janem Mukařovským a které nějakým způsobem anticipují fikční světy (nejdůležitějším předpokladem zůstává znaková podstata literárního díla),¹³⁶ ale navíc i další koncepty, které se zúročí v konečném tvaru sémantiky fikčních světů. Vodička se v této souvislosti podstatně více než Mukařovský zabývá teoretickým uchopením tematické stránky literárního díla, a to, opět plně v intencích strukturalistické doktríny, převážně v souvislostech s jednotlivými vrstvami a úrovněmi literárního díla – jak shrnuje Doležel: „Důležitým zdrojem estetizace tematické struktury je její generické podmínění jazykovým (textovým) výrazem. Tematické jednotky a struktury jsou nutně vyjádřeny jazykovými prostředky a textovými postupy, jsou neodlučitelné od individuálního textu (textury), a jsou tedy vždy dány jako esteticky zformovaný obsah. Podmíněnost jazykovým (textovým) výrazem vnáší do tematické struktury neustálý pohyb, obnovuje její estetickou působivost“ (DOLEŽEL 2000a: 29). Vodička tedy aplikuje na praktické zkoumání tematiky konkrétních literárních děl podobné analytické postupy, které najdeme například v Mukařovského rozbořech vztahů mezi jednotlivými složkami významové a kompoziční výstavby Máchova *Máje*. Ovšem s touto skutečností, jak jsme ostatně viděli právě u Jana Mukařovského, souvisí důkladný průzkum jednotlivých vyprávěcích konstelací (situací, modů) – právě z této oblasti se nám u obou autorů dostává nejneprodnějších rozborů stylové a významové stránky literárního díla, zkoumání vývojových a komparatistických. Pojmy související s funkční lingvistikou Pražské školy jsou v těchto úvahách použity k popisu specifických charakteristik literárních děl a jejich interpretaci. Vodička tak na mnoha místech ukazuje souvislosti mezi promluvovými typy a jejich strukturací a narativními elementy, jako jsou vypravěč, postavy či děj; ale například v místě, kde mluví o vývoji české preromantické prózy, tato pozorování rozvíjí směrem k tomu, co bychom dnes spolu s Lubomírem Doleželem nazvali analýzou *intensionální funkce ověření* (která stylové aspekty narativního textu převádí do strukturačního světa, který tento text zakládá): „Právě na postavě šilence je možno si ověřit, jak výběr motivů a postav není dán jen tematikou nebo zálibou v určitém typu postav (v našem pří-

135 Příkladním se zde ke Sládkovu názoru na vztah vnějších světů Vodičkových a fikčních světů Doleželových, že: „Prvním, naprosto evidentním zjištěním, které vyvstává ze srovnání přístupu obou teoretiků, je, že rozhodně nelze ztotožňovat Vodičkův pojem *vnější svět* s termínem *fikční svět*“ (SLÁDEK 2004: 101).

136 Zdůraznění znakové podstaty literárního díla a důsledků, které tento fakt má pro estetické vnímání literárního díla jakožto estetického objektu, vidíme například zde: „Není potřeba opakovat, že se tímto způsobem rozrušuje jednoznačný vztah k pojmenovávané skutečnosti ve prospěch pozornosti, zaostřené k jazykovému projevu“ (VODIČKA 1948: 270).

padě záliba v postavách psychicky vyšinutých), ale je určován i celkovým slovesným záměrem. Mluví-li šílenec, jenž stojí mimo vztah k reálné situaci dějové, je tím do sledu motivů vnesen prvek porušující logiku motivace vypravování, takže slova šílence přijímají zvláštní významové zabarvení, iracionální náznakovost, fantastickou mnohznačnost, jaká dobře hověla celkové výstavbě díla, v němž se motivy vymaňují v přímé logické souvislosti, fungující spíše ve volně se sdružujících vztazích než k jednoznačné kausální zákonitosti“ (VODIČKA 1948: 312). Jinými slovy, Vodička konkrétně popisuje obecnou funkci, která řídí ověřovací sílu a pravomoci jednotlivých subjektů vyprávění, v podobných souvislostech jako později Lubomír Doležel. Pro úplnost dodejme, že tato funkce je různě popisována i mimo rámec sémantiky fikčních světů, například tam, kde mluvíme o míře spolehlivosti vypravěče(ů).¹³⁷

Vzhledem k tomu, že k tzv. sémantice fikčních světů dnes existuje již velké množství dostupné literatury, omezím se v této části pouze na stručný přehled tohoto moderního přístupu. Jak jsem v průběhu dosavadního textu několikrát naznačil, to, co v teorii fikčních světů nacházíme z dědictví Pražské školy, do této teorie vchází především skrze doleželovský „kanál“. Nechci tvrdit, že fikční světy jsou dalším vývojovým stadiem pražského strukturalistického myšlení, ale chci říci, že je v nich tato tradice „implicitně“ obsažena. Setkáme se s tím již v samotném počátku Doleželových úvah, když mluví o extensionální a intensionální struktuře fikčních světů, tedy o tom, *co* je řečeno a *jak* je to řečeno. Fikční světy jakožto sémiotické entity jsou samozřejmě koncipovány skrze jazyk – to znamená, že jak *extensionální*, tak i *intensionální struktury* fikčních světů jsou závislé na jazykovém sdělení, ovšem zatímco intensionální struktura je přímo odvislá od jedinečné formy tohoto sdělení (a je tedy jedinečná), struktura extensionální je parafrázovatelná. Extensionální struktura poukazuje na svět díla, v němž se něco odehrává, struktura intensionální odkazuje ke kódu, kterým je tento svět vytvořen. Tím se oklikou dostáváme k pojmům, jako jsou svět díla, na jedné straně, a jako je vlastnost básnického jazyka poutat pozornost sama k sobě; samozřejmě nemůžeme však tvrdit, že Doleželova intensionální funkce má stejný základ jako poetická funkce básnického jazyka zkoumaná formalisty a strukturalisty – intensionální funkce především není funkcí jazyka ani díla, intensionální funkce je funkcí z textury do fikčního světa, a podílí se tedy rozhodující měrou na strukturaaci tohoto světa.¹³⁸ Doležel neřeší pragmatický aspekt estetického působení literatury na estetické platformě, ale obecně tvrdí, že intensionální funkce je vlastní všem jazykovým projevům – v těch narativních pak specificky strukturuje jimi vytvářené

137 Termín nespolehlivého vypravěče rozpracoval Wayne C. Booth ve své knize *Rhetoric of Fiction* (1961); tento pojem je v literárněvědných diskusích dodnes skloňován, a to především tam, kde je teoreticky prověřován vztah stylistiky a pragmatiky v souvislosti s narativními strukturami.

138 Doležel ve své knize *Heterocosmica* rozvádí dvě z intensionálních funkcí působících z textury do fikčního světa – jsou to *funkce nasycení*, která řídí distribuci fikčních faktů a mezer, a *funkce ověření*, která řídí validitu jednotlivých fikčních promluv. Obě tyto funkce, respektive jejich příznaky, jsou popsateľné na lingvisticky logické rovině a podílejí se zásadním způsobem na strukturaaci fikčních světů, která je popsateľná na rovině sémantické. Funkce extensionální, jejichž jazykové založení je zásadně nestrukturuje, jsou pak bezprostředně spjatý s rovinou obecně naratologickou.

narativní světy, v narativech fikčních pak zakládá světy fikční. Na druhou stranu je ovšem nutné zdůraznit, že Doleželovo zkoumání intensionálních funkcí je do té míry spjato s analýzou stylových aspektů narativních strategií, konvencí a jejich vývoje, že se v jistém ohledu dotýká klasické strukturalistické myšlenky procesů automatizace a aktualizace operujících v básnických textech. Přinutila-li idea automatizace a aktualizace strukturalisty k detailním průzkumům stylových kvalit jednotlivých narativů a jejich segmentů (synchronně i diachronně), jsou Doleželovy intensionální funkce sofistikovaným důsledkem tohoto procesu.

Ovšem i Vodičkova klíčová kategorie *vnějšího světa* hraje jistou roli v Doleželově návrhu fikčně světové sémantiky. Připomeňme si, že Felix Vodička označil vnější svět díla za základní narativní element, a tím přitáhl k tomuto elementu teoretickou pozornost – Vodička teoreticky řeší především souvislosti vnějších světů s ostatními narativními elementy, kterými jsou děj a postavy. To samozřejmě ukazuje na fakt, že sám Vodička ještě nechápe fikční světy tak komplexně jako Doležel, který je považuje za konečné významové platformy narativních děl, ovšem už tento Vodičkův návrh poukazuje k vnějším světům jakožto ke strukturovaným entitám, v jejich prostředí se odehrávají děje vykonávané narativními postavami. Doležel však činí zásadní krok v posílení autonomie fikčních světů a explicitně je považuje za platformy pro narativní dění, jehož se účastní jednotlivé postavy a jiné narativní subjekty, objekty a síly.

Mluví-li se dnes o inspiračních zdrojích teorie fikčních světů, bývá jich obvykle zdůrazňováno hned několik (jak se ostatně na podobně eklektickou teorii sluší a patří) – v rovině iniciační jistě nemůžeme přehlížet možné světy logické sémantiky, v dalších plánech pak například termíny a postupy klasicky naratologické, ale najdeme i zřetelné souvislosti s teorií akce, obecnou sémiotikou a sémantikou či s kognitivně orientovanými přístupy. Vliv strukturálně založených teorií obvykle nebývá příliš zdůrazňován – domnívám se, že kromě jakési povšechné inspirace obecnými strukturalistickými předpoklady, která se odráží v obecném tvaru fikčních světů jakožto strukturovaných a na jazyku a jeho sémiotických možnostech založených entit, je třeba brát v úvahu, že v nejsystematičtějším návrhu, který se v oblasti teorie fikčních světů objevuje a jímž je ten Doleželův, jsou fikční světy spojeny jak s pražskou stylistikou (intensionální funkce), tak s pražskou naratologií (svět jako naratologická entita).

Chtělo by se říci, že fikční světy souvisí s tradicí českého strukturalismu ještě na jedné rovině, i když vzdáleněji. Mám na mysli podobnosti, které plynou obecně ze skutečnosti, že někteří strukturalisté věnují svou pozornost světům literatury jakožto produktům uměleckého zobrazení. V tomto případě můžeme tvrdit, že prakticky jakýkoli směr literárněvědného bádání, který připouští, že entity produkované literárními díly mohou být v určitém smyslu nahlíženy jako specifické světy, bude nějak souviset s teorií fikčních světů. V případě Pražské školy tak můžeme nalézt poznámky, které souvisejí s určitými, především tematickými či obecně naratologickými aspekty fikčních světů, respektive s jejich extensionální strukturací na rovině příběhu. Jedná se především o charakteristiky spojené se zápletkou či narativním napětím, které ústí v úvahy typologické – Felix Vodička tak například ve svých *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) popisuje děj konkrétních děl v souvislosti s (dějovým) napě-

tím a zápletkami¹³⁹ tak, že se tyto popisy blíží některým fikčně světovým úvahám o roli konfliktu a napětí na konstelace fikčních univers (ovšem je třeba zdůraznit, že zde se dotýkáme spíše oblasti obecně naratologické, a nikoli tedy pole, na něhož by si fikčně světová sémantika mohla dělat výlučný nárok). Druhou podobností v tomto smyslu, kterou chci zmínit, je Mukařovského (zbloudilý) pokus o typologii fikčního dění, která do jisté míry předjímá Doleželovy fikční světy skládající se z přírodních sil, předmětů a konatelů a trpitelů. V případě Mukařovského se však pohybujeme spíše na rovině recepčně kauzální než na rovině ontologické, jak je tomu u fikčních entit: „Děni vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie; na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou ve svém průběhu předvídatelná; do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokaždé jiná“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938/: 385).

V souvislosti s fikčními světy však není nutné mluvit vždy pouze o minulosti Pražské školy. Tak například Miroslav Červenka v roce 2003 vydal své *Fikční světy lyriky* – tato studie poněkud neočekávaně spojuje dědictví pražské estetiky a poetiky s teorií fikčních světů v přímé současnosti.¹⁴⁰ Pokud toto spojení označuji jako neočekávané, mám tím na mysli skutečnost, že sémantika fikčních světů byla dosud téměř výhradně spojována se žánrem epickým, konkrétněji s epickou fikcí. Ovšem Červenka ve své knize postuluje, že fikční svět lyrického díla je roven subjektu díla. Tento badatel, který se věnoval v podstatné části svého díla literární sémantice a poetologii, tak spojuje jeden z termínů, k jehož důslednému probádání sám významně přispěl, s aspekty fikčních světů. Ovšem, a to je třeba zdůraznit hned na počátku, Červenka kniha, de facto založená na postulátech Doleželova systému, není pouhou aplikací sémantiky fikčních světů na lyrickou poezii, nýbrž je svým způsobem i polemikou s touto teorií, respektive s některými systémovými návrhy: „Dokonce i L. Doležel, který v rámci této školy nyní zvláště citlivě přistupuje k samotné významové aktivitě literárních tvarů a konstelací složek [...] v rámci toho, co nazývá intensionální funkcí, pravděpodobně vychází z předpokladu, že fikční svět se kryje s významovou celistvostí konstituovanou dílem, že ji celou vyčerpává: významy konstituované v doméně intensionální funkce se nakonec i Doleželovi začleňují do souboru významů konstituujících fikční svět, provádějící jeho ‚intensionální strukturaci‘. Pokud jde o speciální oblast lyriky, tato redukce by se celkem neprojevila záporně v případě lyrického subjektu, který je rozhodující ve fikčním světě lyrického díla. Je to jen a jen vnitrotextový subjekt. Jestliže se však vytrácí jemu nadřazený subjekt díla, je to v lyrice i v ostatním umění slova výsledek situace, v níž vnitrotextová a vněttextová sféra

139 Viz například jeho typologii zápletek (viz VODIČKA 1948: 240–242) či úvahy o vztahu děje a zápletky (295).

140 Nejnovějším ryze českým příspěvkem k teorii fikčních světů je pak monotematické číslo magazínu *Style* nazvané *Czech Fictional Worlds* z konce roku 2006, věnované podobě fikčních světů v současné české literární teorii – viz FOŘT, JEDLIČKOVÁ (edd.).

byly absolutisticky postaveny proti sobě. Tím se stávají neurčitými ony horizonty významu, které přímo nezávisí na konstituci fikčního světa, ale vzhledem k nimž jazykové a jiné nezobrazující složky a koneckonců i sám fikční svět mají indexickou hodnotu. Sémantika díla nutně poukazuje k subjektu, který dílo vytvořil, a součástí jeho fikčního světa už proto být nemůže. Také vztah fikčního světa ke světu aktuálnímu, koneckonců také poukazující k původci díla, má vysoce výmluvnou indexickou hodnotu, a ani on součástí fikčního světa pochopitelně není“ (ČERVENKA 2003: 42–43). Na straně jedné tedy Červenka souhlasí s ideou fikčních světů a do jisté míry ji i adoptuje do svého systému, na straně druhé odmítá jeden z jejich esenciálních axiomů, tedy skutečnost, že by fikční světy měly být konečnými významovými rámci sémantiky literárního díla, za něž je považuje tradiční sémantika fikčních světů. Červenka využívá pohled na světy umění Kendalla Waltona, který považuje světy stvořené uměleckým aktem za objekty specifické hry tvůrčích a vnímajících subjektů, a v tradici Pražské školy (v níž hraje subjekt, jak jsme viděli, zcela zásadní roli) umísťuje subjekt díla mimo fikční svět: „Právě zde, v této přeludné doméně nikoli fikčního světa díla, ale zacházení s tímto světem, na hranici mezi vnětextovým územím nacházíme místo pro subjekt díla jako hypotetického nositele tvůrčích činností, které ke vzniku díla vedly“ (43).

Na samý závěr můžeme sumarizovat, že zásadním rozdílem mezi Doleželovým a Červenkovým pojetím fikčních světů je, že pojetí Doleželovo neposkytuje prostor pro spekulativně založené otázky po smyslu díla a jeho roli v lidské existenci, které provázejí celou českou strukturalistickou tradici – jeho pojetí nabízí systémově ucelený rámec, který propojuje jednotlivé vrstvy vyprávění se sémiotickými koncepty. Naproti tomu Červenka klade větší důraz na kreačně recepční stránku literárně komunikačního procesu, která je ovšem v rámci pražské estetiky a její tradice založena na filozofických východiscích, jak jsme ostatně mnohokrát v rámci této práce mohli nahlédnout.¹⁴¹ Nicméně důležité je, že se fikční světy vrátily na místo, odkud (spolu)vycházejí, a tím mohou přispět k tolik kýžené pluralitě literárněteoretického bádání v našem českém kontextu.

141 Detailnější porovnání obou koncepcí poskytuje Fořt (2005: 77–80).