

**Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická**

**Teorie fikčních světů literatury a filmu  
Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu  
ve vzájemných vztazích**

**Filip Kršiak**

**Bakalářská práce  
2009**

Univerzita Pardubice  
Fakulta filozofická  
Katedra historických věd  
Akademický rok: 2008/2009

**ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**  
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Filip KRŠIAK**  
Studijní program: **B7105 Historické vědy**  
Studijní obor: **Historicko-literární studia**

Název tématu: **Teorie fikčních světů literatury a filmu (Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu ve vzájemných vztazích)**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Svět a světy Fikční svět Fikční svět a reference Transdukce Vypravěč Teorie fikčních světů literatury a filmu Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu Závěr

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

- 1) Doležel, L.: *Heterocosmica, fikce a možné světy*. Praha 2003
- 2) Mravcová, M.: *Literatura ve filmu*. Praha 1990
- 3) Ronen, R.: *Možné světy v teorii literatury*. Brno 2006
- 4) Doležel, L.: *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno 2000
- 5) Doležel, L.: *Studie z české literatury a poetiky*. Praha 2008
- 6) Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1993 - *Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu*.

Vedoucí bakalářské práce:

**PhDr. Ivo Říha**  
Katedra historických věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2008**

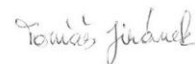
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2009**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.

děkan

L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.

vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2008

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 29. 6.2009

Filip Kršíak



Děkuji Filipu Krtičkovi, Ivo Říhovi, Čestmíru Pelikánovi, Dagmar Magincové a Jarmile Doubravové. Největší dík patří Janě Minařík Kršiakové. Větší než největší dík patří L‘ Pižovi a The Sobovi za jejich neutuchající obchodování s vlastními orgány. Nelze opomenout Lukáše Vavrečku a Janu Orlovou.

# **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá funkcí fikčních světů. Zaměřuje se na fikční a možné světy a svět aktuální. Práce se věnuje fikčním možnostem v intersémiotických vztazích. Ve druhé části pokládáme důraz na interpretace současné české literatury a filmu.

**Klíčová slova:** Fikční světy, možné světy, literatura a film

## **Summary**

The work deals with the function of the fictional worlds. It is focused on the fictional and possible worlds and the actual world. The work is concerned with fictional possibilities in intersemiotic relationships. In the second part of this work, we pay attention to the interpretation of contemporary Czech literature and films.

**Key words:** Fictional worlds, possible worlds, literature and film

# Obsah

1. Úvod .....	1
2. Vzájemné vztahy .....	4
2.1. Svět a světy.....	4
2.1.1. Aktuální svět .....	4
2.1.2. Možné světy.....	4
2.1.3. Fikční svět (text).....	6
2.2. Fikční svět (text) – aktuální svět .....	10
2.2.1. Lubomír Doležel: Od struktury k fikčnímu světu.....	10
2.2.2. Lubomír Doležel: Mimeze .....	15
2.3. Fikční svět (text) – možný svět.....	18
2.4. Fikční svět (text) – fikční svět (text) .....	22
2.4.1. Intertextualita .....	22
2.4.2. Transdukce.....	22
3. Teorie fikčních světů literatury a filmu .....	25
3.1. Vypravěč – literatura a film .....	25
3.2. Intermedialita (text a audiovizuální médium) .....	29
4. Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu ve vzájemných vztazích .....	31
4.1. <i>Anděl a Anděl exit</i> .....	31



4.1.1. <i>Anděl</i> (text) .....	31
4.1.2. <i>Anděl exit</i> (audiovizuální médium) .....	35
4.1.3. <i>Anděl – Anděl exit</i> .....	38
4.2. <i>Grandhotel a Grandhotel</i> .....	40
4.2.1. <i>Grandhotel</i> (audiovizuální médium) .....	40
4.2.2. <i>Grandhotel</i> (text) .....	45
4.2.3. <i>Grandhotel – Grandhotel</i> .....	46
5. Závěr .....	48
Prameny .....	50
Literatura .....	50
Resumé .....	52

# Úvod

Záměrem práce je zkoumání problematiky literatury a filmu ve vzájemných vztazích pomocí teorie fikčních světů. Současná česká literatura byla vybrána jako kanonicky nezatížená oblast.<sup>1</sup>

Výzkum je věnován dílům, která jsou např. J.Hrabákem nazývána jako „adaptace“,<sup>2</sup> Marií Mravcovou jako „literatura ve filmu“ (Mravcová 1990),<sup>3</sup> mohou být také nazývána jako díla vzniklá „na motivy“, „podle knihy“ atd. Fikční světy nejsou založeny na zkoumání autorských intencí ani důvodů ani motivů vzniku uměleckého díla. Spojnice mezi světy, které mohou být spjaty už samotnou podobností názvu, vede mimo rámec zkoumání uvnitř díla a musí se zabývat vnějším přiřazením a to samotným „přiznáním se“ autora k podobnosti jeho filmu/ textu ke konkrétnímu dílu. Termín „literatura a film ve vzájemných vztazích“ je v našem pojetí zásadně ovlivněn autorským „přiznáním“, nikoliv náhodně zjištěnou podobností. Prvotní filtr vzniká

---

<sup>1</sup> Kanonická nezatíženost pro nás znamená pouze přístup k jednotlivým interpretacím bez potřeby sledovat ustálený úzus o jednotlivých dílech a smýšlení o nich. Současný český film byl Janem Čulíkem (2007) sledován jako výraz doby. Nás bude především zajímat spojitost mezi vybranými páry současných českých uměleckých děl.

<sup>2</sup> „Nové zpracování cizího literárního díla má dnes nejčastěji podobu transpozice (rusky pereskaz). To má dva hlavní různoty: *adaptaci* (přizpůsobení nové potřebě resp. zvláštnímu cíli) a *převyprávění*. Rozdíl mezi adaptací a převyprávěním je v míře zásahů do původního textu. V prvním případě jsou zásahy hlubší, často jsou i strukturální povahy, v druhém případě se zachovává původní osnova, někdy i v podrobnostech. Podnět k převyprávění je dán obvykle praktickou potřebou. (...) Kde se vynechávají pro mládež (nebo vůbec pro publikum) *nevhodné* části díla“ (Hrabák 1976: 63-64).

<sup>3</sup> Marie Mravcová se teoretickému konceptu nevěnuje. „Závěrem ještě poznamenejme, že několik studií zahrnutých do této knihy [*Literatura ve filmu* – vložil FK] považujeme za počáteční fázi výzkumu v dané oblasti. Jak patrně, nevolíme cestu osvojení a kompilačního přetlumočení teoretických poznatků čerpaných ze zahraniční literatury (zde je třeba v první řadě překládat), ale za schůdnější, funkčnější a konečně i lákavější považujeme ponoření do konkrétní problematiky konkrétních uměleckých výsledků. Tento empiričtější pohled zdola, nevylučující, jak uvidíme dále, možnost dílčího zobecnění, by nás měl při určité důslednosti přivést teprve později k obecněji platným zákonitostem a principům. Dnes nás však láká pátrat po tom, kudy a proč se ubírají filmoví tvůrci, když zmáhají, vždy se značným rizikem, prozaické, dramatické či dokonce básnické hodnoty. A přesvědčí-li nás příspěvek k problematice svazků literatury a filmu čtenáře o jejich těsnosti, mnohotvárnosti, inspirativnosti, pak splnil své poslání“ (Mravcová 1990: 7). Teoretickému přístupu se nevěnuje ani v další knize věnované literatuře ve filmu: *Od Oidipa k Francouzově milence* (Mravcová 2001).

autorským přiznáním – „natočil(a)/ napsal(a) jsem to či ono podle toho či onoho“. Je nutné takové „přiznání“ chápat jako umělé.<sup>4</sup>

Fikční světy umožňují, v rámci zkoumání světů, uchopit rozdílné druhy umění a médií. Chápeme je jako konstrukt sloužící k pojmenování individuálnosti díla. Abychom dospěli k jedinečnosti analyzovaných děl, považujeme za nutné hovořit nejdříve v obecné, teoretické rovině. Načrtnutý teoretický rámec slouží k pojmenování terminologie, k ujasnění vztahů mezi zkoumanými světy a zároveň se snaží nabídnout alternativu ke zkoumání fikčního světa a světa aktuálního. Proto se nejdříve věnujeme umění v obecné rovině, v „kódu“<sup>5</sup> (Casetti 2008: 169) – v prvcích spojujících nejen stejný druh umění, ale zároveň kódu sjednocujícího rozdílné druhy uměleckých artefaktů. Po načrtnutí teoretického rámce se zkoumání přesune k „jedinečnému systému“<sup>6</sup> (Tamtéž: 169), který se bude zabývat jednotlivými analýzami jedinečnosti a srovnávání těchto jedinečností.

V úvodu zmíníme charakteristiky světů: *aktuální svět, možné světy a fikční světy (text)*. Po vyznačení pole působnosti, se budeme věnovat jednotlivým vztahům světů, u kterých se nejvíce odkazujeme k pojetí Lubomíra Doležela a jeho teoretickým pracím. *Heterocosmica*<sup>7</sup> se stala důvodem k napsání této práce, ale jak si ukážeme, nemůžeme Doleželův text přijmout bez výhrad. Lubomír Doležel je pro naše zkoumání zásadní a to hlavně při určování vztahů na ose *fikční svět – aktuální svět*. V této kapitole budeme uvádět a kriticky reprodukovat Doleželovy názory. Výsledek využijeme pro určení vztahů fikčních světů k aktuálnímu světu. *Fikční světy – možné světy* slouží k otevření možností reference k aktuálnímu světu. Budeme se věnovat fikčním a možným světům

---

<sup>4</sup> Umělost, vyumělkovanost pro nás znamená jediné. Autor fikčního světa přiřazuje svůj fikční svět k jinému fikčnímu světu. Proč by právě autor měl být hlavní autoritou v případě interpretace cizích děl a měl právo absolutně rozhodnout, co k čemu patří? Je to paradoxní přístup, protože v případě zkoumání teorie fikčních světů se motivací autora dále nebudeme zabývat, ale pro první určení podobnosti světů potřebujeme samotného autora. Autora chápeme jako interpreta, který má ke svému fikčnímu světu bližší přístup, proto je možné jeho spojení dvou fikčních světů brát v potaz, ale nikoli absolutně.

<sup>5</sup> Kód je Casettim chápán jako film v obecné rovině, prvky, které film spojují. Tento kód pochází, stejně jako „jedinečný systém“ z Metzovy terminologie, kterou si ovšem Casetti upravil v rámci sémiologie filmu. Přebíráme tyto termíny v ještě obecnější rovině, přestože jsou prvotně určeny pro oblast filmové teorie.

<sup>6</sup> Jedinečný systém je Casettim chápán jako daný, konkrétní film v jeho jedinečnosti.

<sup>7</sup> Doležel se v *Heterocosmice* věnuje textovým fikčním světům. Jeho zkoumání se pokusíme rozšířit i na fikční světy v audiovizuálním médiu.

jako dvěma odlišným přístupům. V tomto rámci se pokusíme o ustálení přístupu možných světů ke skutečnosti i se zdánlivým nesouladem možnosti (odstupňovaného světa, který není podobný skutečnosti) a skutečnosti. Nesoulad možného a skutečného, který je založen na základech neuchopitelnosti skutečného, nám může sloužit k pochopení služeb světů jako přiznaných konstruktů myslí. V rámci *fikční svět (text) – fikční svět (text)* se budeme zabývat vztahem podobných fikčních světů a jejich intertextualitě či transdukci. Výsledkem kapitoly bude upřesnění vztahů fikčních světů vůči ostatním světům.

Zaměříme se na ujasnění pojmu *vypravěč* a vyprávění, zároveň přistoupíme k *fikčním světům ve filmu*. Připomeneme si umělost ustanovenou vztahy zvenčí a spojíme problematiku transdukce s *intermedialitou*. Vztah vypravěče a postav ve fikčním světě bude zásadním způsobem ovlivňovat zkoumání různých druhů médií fikčních světů. Výsledkem této kapitoly bude zkonkrétnění narativních vztahů napříč médii.

V třetí části *Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu ve vzájemných vztazích* bude brán zřetel na konkrétní analýzy. Pro první analyzovaný pár bylo potřeba nalézt textový fikční svět s vypravěčem v er-formě. Vypravěče vzdáleného od konstruovaného světa. Vypravěče pevně spjatého s nitrem postav. Ukázalo se, že tímto dílem pro nás bude *Anděl* od Jáchyma Topola. U druhého páru jsme hledali filmové dílo, které vzniklo jako první, a až posléze se na tento film odkazoval autor knižního díla. Tímto případem byl film režiséra Davida Ondříčka *Grandhotel*. Věnujeme se páru *Anděl* (text; spisovatel Jáchym Topol) – *Anděl exit* (audiovizuální médium; režisér Vladimír Michálek) a *Grandhotel* (audiovizuální médium; režisér David Ondříček) – *Grandhotel* (text; spisovatel Jaroslav Rudiš). Výsledkem této kapitoly bude porovnání různých mediálních fikčních světů. Jednotlivé interpretace budou sloužit i pro vyhodnocení této práce.

# 1. Vzájemné vztahy

## 1.1. Svět a světy

V následujících kapitolách bude řeč o světech. Tyto světy jsou konstrukty myšlení, které slouží k uchopení problematiky v různých vědeckých oblastech. Každá kategorie světa (v případě světa aktuálního) nebo světů (v případě možných a fikčních světů) je přístupem. Pojmy světů můžeme nazvat jako tzv. přiznané konstrukty.

### 1.1.1. Aktuální svět

Prostor věnovaný vlastnostem světů je vymezen dále, na tomto místě považujeme za důležité zdůraznit, že aktuální svět je světem naší skutečnosti. V naší skutečnosti uskutečňujeme myšlení a tím vytváříme světy možné i fikční. Všechny světy jsou konstrukty mysli, která objektivně existuje v aktuálním světě.

Aktuální svět, v protikladu k fikčnímu, není zobrazován, není ustanovován médii, pouze reference jsou ustanovovány. „Aktuální svět existuje před textotvornou činností a nezávisle na ní“ (Doležel 2003: 37). Aktuální svět je jen jeden, všechny varianty, ve kterých je zobrazován, jsou variantami možných světů. K aktuálnímu světu se budeme postupně vracet.

### 1.1.2. Možné světy

Historie možných světů se vyvíjela po krátkou dobu u Leibnizových nástupců, později byly možné světy pozapomenuty a znovu oživeny až Kripkem (Fořt 2005: 14). Možné světy vznikly z Leibnizova metafyzického pojetí, ve kterém sídlí v božské mysli a jsou těmi nejskvělejšími „intelektů“ objevovány (Doležel 2003: 27). S tím se ovšem není možné smířit v konfrontaci s moderním pojetím logiky, která se od metafyziky odvrací. „Možné světy nečekají na své objevení v nějakém vzdáleném nebo

transcendentálním deponitáři, nýbrž jsou vytvářeny tvůrčími činnostmi lidské mysli a lidských rukou“ (Tamtéž: 28).

Možné světy logické sémantiky jsou interpretačními modely, „které poskytují referenční oblast nutnou pro sémantickou interpretaci protifaktických výroků, modálních formulí, intensionálních kontextů apod.“ (Tamtéž: 29). Možné světy mohou sloužit k pochopení alternativních možností. Každé náboženství má svůj možný svět, který je nekonečný<sup>8</sup>. Každá protifaktická historiografie se zabývá porušením pravdivostních hodnot a využívá vůči aktuálnímu světu nepravdivé činitele, se kterými vytváří možné světy. Možností je nekonečně mnoho. V rámci těchto možností může vzniknout nekonečně mnoho fikčních světů – artefaktů vytvořených estetickou činností (Tamtéž: 29). Ovšem aktuální počet<sup>9</sup> vzniklých artefaktů je konečný, spočítatelný, stejně jako jejich rozsah. Kripke přinesl do logiky možné světy (Fořt 2005: 52-54), logika zabývající se logikou sdělovaného, se může dostat do neřešitelných rozporů při rozbořech uměleckých děl, protože právě ono umění je rozrušeným diskursem.

Doležel s Fořtem zdůrazňují možné světy jako mezistupeň pro vznik samostatných fikčních světů (Doležel 2003; Doležel 2008; Fořt 2005; Fořt 2008). Fořt zvažuje možnost jejich vydělení z logických pojmů, Doležel je přímo vyděluje.

### ***Vlastnosti možných světů popsané Bohumilem Fořtem:***

„*Logická konzistence*“ – „bezrozpornost“ (Fořt 2005: 19). Rozpor není možný, v tom případě by možný svět nemohl fungovat.

„*Logická úplnost*“ – úplnost entit. „Libovolný výrok by měl být vzhledem k možnému světu pravdivostně rozhodnutelný“ (Tamtéž: 19).

„*Platnost logického vyplývání*“ – „Pokud v nějakém logickém prostoru existuje libovolná množina pravdivých vět, z nichž logicky vyplývá další věta, je tato věta v tomtéž logickém prostoru též pravdivá“ (Tamtéž: 19).

---

<sup>8</sup> Nekonečnost později zpochybníme.

<sup>9</sup> Pokud by zcela hypoteticky přestali autoři dále svoje fikční světy produkovat, tak by bylo možné tyto světy spočítat, díky svému zhmotnění, konečnosti, je možné tyto světy nějak uchopit, uchopit jejich rozsah. Námitky směřující k hypotetické nekonečnosti fikčních světů mají na mysli stálou nekonečnost tvorby, proto hovoříme pouze hypoteticky.

Možný svět je ze své podstaty vychýlen od aktuálního světa. Možný svět se dopouští odchylky (minimální – maximální).

### 1.1.3. Fikční svět (text)

Aktuální svět je skutečnost, která neustále probíhá v mnoha rovinách a její popis nebo pokus o zachycení je Doleželem nazýván jako „zobrazující text“ (Doležel 2003: 37). Zobrazující text je textem, který si svět nevytváří tak jako „konstruující text“ (Tamtéž: 37), ale referuje o aktuálním světě, pravdivostní hledisko je určeno v rámci tohoto světa. Oproti tomu konstruující text je textem bez reference k aktuálnímu světu, ale referuje sám o sobě – seberefereuje a zároveň sebeutváří. Zobrazující text je tedy textovou částí ve fikčním světě referující o aktuálním světě, konstruující text je textovou částí, která naopak svět vytváří (fikční svět).<sup>10</sup>

Fikční světy jsou tvořeny médiiem (př.: text, médium chápeme jako prostředek). Toto médium je ukončeno.<sup>11</sup> Tato konečnost nám pomáhá uchopit dílo v jeho celistvosti. V rámci možných světů, je nekonečnost dána právě onou nekonečností možného. V případě fikčního světa je ustanovující médium světa také médiiem, které referuje o svém světě. Tuto vlastnost můžeme nazvat sebereferencí. Fikční svět nereferuje o aktuálním světě, ale sám o sobě. Médium, přes které je svět předáván, je zároveň utvářející, ustanovující. Nereferuje o nějakém světě v pozadí, ale naopak o světě, který je stvořen svým médiiem.

Fikční světy jsou oproti možným světům omezené a „úchylné“ (Ronen 2006: 65). „Fikční světy jsou úchylné, protože fikce předpokládá odlišnou logiku“ (Tamtéž: 65). Odlišnost je založena na vymezení protikladů daných vztahem k aktuálnímu světu i možným světům. Pravidla logiky platí v možném světě, kde

---

<sup>10</sup> Zobrazující text ve fikčním světě bude zmíněn v kapitole *fikční světy (text) – možné světy*.

<sup>11</sup> Není možné se ohlížet na autorovu intenci. Akt ukončení je dán kupříkladu vytisknutím knihy, vydáním filmu; v případě, že autor svoje dílo stále přepracovává, v podstatě se jedná o jiné (i když se stávajícím podobné) dílo. Podobně tak tomu je i v případě autorova odmítnutí stávajícího díla. Snad nejlépe ilustrativní je případ autora, který by dílo považoval za neukončené a neustále stávající rozšiřoval. Ani v tomto případě by nebylo možné přijmout myšlenku nekonečnosti. Na médiiu závislé dílo je vždy konečné. Trochu jiným problémem může být nekonečnost textu, který v nějaké interaktivní podobě autor předává dál. Neustále kupříkladu píše a čtenáři mohou tento akt sledovat v aktuálním čase. Naštěstí tento problém se prozatím textového ani audiovizuálního média v podobě tištěných knih a vydávaných filmů na nosiči netýká, ale nepovažujeme ho jako zodpovězený.

nemohou platit dvě zároveň se vylučující tvrzení, a jen v tom případě může být možný svět ustanoven. Toto pravidlo neplatí ve fikčním světě založeném často na rozporech a protikladech. Je nutné mít stále na paměti přítomnost srovnávání (aktuální svět je úplný oproti fikčnímu světu, fikce je neúplná oproti aktuálnímu světu). Literární vědci udržují autonomnost fikce a nezabývají se pravdivostí, ale bádají „o vnitřních standardech pravdy“ (Tamtéž: 50).

Uvedme si důvody, proč se vůbec zabýváme odlišnou vnitřní logikou fikčních světů. Hlavním důvodem je zachování individuálnosti díla. Jakkoli může být fikční svět podobný jinému fikčnímu světu, má svoje vlastní pravidla, je jinak vyprávěn, postavy konají jinak, jsou jiné. Jejich pravidla jsou jiná, odlišná. Každý vypravěč a s ním promluvy postav ustanovující svůj svět nejsou totožné, maximálně podobné. Vytváří si svoji vnitřní logiku uvnitř díla, svoje vlastní pravidla...

Budeme se věnovat otázce ustanovujícího média ve fikčním světě, ale ponejprv se budeme věnovat rozdílům, které vedly Ronenovou k popření interdisciplinární průchodnosti možných a fikčních světů<sup>12</sup>. Možné světy jsou „neaktualizované“, ale „aktualizovatelné“; fikční světy jsou „neaktualizované“, ale naopak „neaktualizovatelné“ (Tamtéž: 64). Je zřejmé, že aktualizováním má Ronenová na mysli existenci v aktuálním světě. Jenže právě možné i fikční světy jsou v aktuálním světě aktualizovány jazykem, který je často v podobě textu. Proč se tedy mluví o neaktualizování aktualizovaných textů, není zřejmé. Aktualizovatelnost a neaktualizovatelnost je stejně sporná, protože možné světy náboženství, které jsou Doleželem chápány jako druh možných světů, jsou velice diskutabilně aktualizovatelné a to i v případě, že tento výrok chápeme s ohledem na případnou platnost pravidel možného světa (např. protifaktické historie).

Podle Doležela jsou fikční světy vždy neúplné, ovšem neúplnost je vlastností, která je určována vůči aktuálnímu světu, protože samotný fikční svět je vlastně sám o sobě svoji konečností zároveň úplný. V textu je pouze to, co v něm je.

Oproti možným světům, které jsou chápány jako nekonečné, jsou fikční světy naopak konečné. Jejich médium je ustanovující v rozsahu fikčního světa. Ani toto

---

<sup>12</sup> Této problematice se u nás věnuje Fořt (2005). Vztahu logiky možných světů a (ne)logiky fikčních světů.



tvrzení, které opakují, na sobě částečně nezávisle Ronen (2005), Doležel (2003, 2008) i Fořt (2005), není zcela jasné, jestliže se zamyslíme nad ustanovováním možných světů taktéž jejich jazykem. Až v případě, že se přijímá neustálá otevřenost možného světa, který je doplňován různými jazyky (můžeme zvažovat i jazyk jeden jakožto obecný pojem), nebo ani jedním není ukončen, je možné brát možné světy jako nekonečné. Ovšem proto, že možné světy nepřipouštějí v rámci logického zkoumání rozporuplnost, není plně ukotveno ani toto tvrzení. Oproti vydělení možných světů Ronenovou, Doležel chápe fikční světy jako „minisvěty“ (Doležel 2003: 29; Doležel 2008: 320), což způsobuje zbytečnou problematickou nestálost. Jestliže fikční světy nemohou mít stejná pravidla fungování v souladu s tvrzením Ronenové, bylo by lepší hovořit o vydělení fikčních světů, nikoli je nazývat minisvěty možných světů. Doležel má na mysli minisvěty pouze možných světů, které jsou konečné, ukončené svým textem. Minisvětlem nemůže být nedokončený – stále doplňovatelný možný svět – ale pouze konečný svět ve svém médiu. Ani zde nekončí ujasňenost problému, protože minisvět historie vycházející z faktů aktuálního světa, může mít protikladné výroky v možném světě, které by ovšem znamenaly nefunkčnost možného světa, ten by ani při protikladnosti nemohl existovat.<sup>13</sup>

### ***Vlastnosti fikčních světů***

Fikční svět je konečný. Konečnost je uplatněna, v případě literatury, textem, který má svůj rozsah a je úplný. Až naším přístupem, který je ovlivněn znalostmi z jiných světů, hovoříme o mezerách a náznacích. Text a jím ustanovený fikční svět je úplný, náš přístup, je nedokonalý, proto vůbec existují pojmy jako mezery a fakta.

### ***Fakta – mezery – encyklopedie***

Fakta ve fikčním světě jsou ustanovována explicitně, jsou řečena, jsou ověřitelná. Naznačování a vyvozování je ve fikčních světech Lubomíra Doležela vyřešeno pojmy explicitní a implicitní. Explicitně je řečeno právě to, co je obsaženo

---

<sup>13</sup> Více v kapitole *Fikční světy (text) – možné světy*.

v samotném médiu. Implicitně je řečeno to, co si může čtenář vyvodit (Doležel 2003: 173-178).

Fikční svět je totiž tvořen fakty v kontextu, které můžeme nazvat fakty ve struktuře. Struktura – kontext vede k doplňování náznaků, implicitností. To, co ve fikčním světě není, se nazývá mezerami. Mezery jsou opakem faktů, mezery vedou k doplňování. Fikční svět je založen na vztahu faktů a mezer v kontextu – vyvozováním z absencí a náznaků. Mezery existující v možných světech mohou být (adekvátně) vyvoditelné i nevyvoditelné, stejné pravidlo platí pro mezery ve fikčním světě. Adekvátnost vyvozování vychází z kontextu – v případě fikčního světa; reference a kontextu v případě možného světa.

Samotné doplňování je v rámci recepce díla čtenářem/ divákem/ posluchačem. Tato recepce probíhá pomocí fikční a obecné encyklopedie. Obecná encyklopedie v sobě absorbuje všechna fakta ze všech světů. Fikční encyklopedie v sobě obsahuje pouze fakta z konkrétního fikčního světa. Fikční encyklopedii pojmenovává Umberto Eco (1997) zároveň s modelovým čtenářem<sup>14</sup> – modelový čtenář je idea čtenáře, který je schopen pochopit dílo ve všech jeho drobných nuancích. Modelovým čtenářem by se měl snažit stát každý čtenář pro správné pochopení díla. Modelový čtenář dokáže adekvátně využívat fikční encyklopedii a zároveň adekvátně skloubit fikční encyklopedii s encyklopedií obecnou (zmínky také v: Doležel 2003: 178-181; Fořt 2005)<sup>15</sup>.

Čím větší mezery, tím méně je doplněna fikční encyklopedie, tím více jsou mezery doplňovány obecnou encyklopedií. Kauzální doplňování je nenahraditelnou funkcí lidského myšlení, které ovšem můžeme částečně chápat jako typické pro určité oblasti a národy. Potřeba vyvozovat je nutnou součástí využívání encyklopedií (literární kauzalita v psychologii umělecké literatury: Viewegh 1999, kauzalita fikčního světa: Pavel 2004).

---

<sup>14</sup> Eco užívá tyto dva termíny v *Šesti procházkách literárními lesy* (1997).

<sup>15</sup> Fořt i Doležel se věnují hlavně fikční encyklopedii, nikoli přímému vztahu mezi obecnou a fikční encyklopedií.

## 1.2. Fikční svět (text) – aktuální svět

### 1.2.1. Lubomír Doležel: Od struktury k fikčnímu světu

Název této kapitoly je převzatý ze stejnojmenného sborníku (Hrabal 2005) věnovanému Lubomíru Doleželovi.<sup>16</sup> Tato kapitola je zaměřena na Doleželovo zkoumání strukturalismu, které shledává Doležel za nedostačující pro moderní poetologické bádání a zcela se ztotožňuje s fikčními světy v *Heterocosmice*. Tento posun je významně naznačen v *Kapitolách z dějin strukturální poetiky*, která vrcholí kapitolou věnující se *Pražské škole*.

Krátká sonda do Doleželova chápání historie poetologického bádání by měla být prozkoumáním reference a sebereference v rukou strukturalistů. Dějiny strukturální poetiky jsou Doleželem chápány jako dějiny vyrovnávání se s referencí, protože právě reference má vždy hlavní slovo v utváření celého pojetí. Toto tvrzení je možné podpořit přihlédnutím k důrazu položenému ke schopnosti vyrovnávání se s referencí i ke vztahu jazyk-literatura. Přičemž otázky reference se objevují téměř u každé významnější školy<sup>17</sup>.

Strukturalismus, jako poetika bytostně včleňující estetickou funkci, se vyrovnával s třemi vlivnými inspirativními větvemi<sup>18</sup>. V *Studiích z české literatury a poetiky* je zdůrazněna „funkční morfologie“ – jako jedna z inspirativních větví na ose Aristoteles – Goethe – Propp.

---

<sup>16</sup> Editoři tohoto sborníku si dali za úkol spojit: „Jedenáct autorů, českých i zahraničních [...], kteří do sborníku přispěli, ve svých studiích implicitně či explicitně Doleželovu badatelskou cestu sledují nebo ji alespoň křížují či protínají“ (Hrabal, J.: 2005, s. 229).

<sup>17</sup> Včetně některých odvětví a jednotlivých představitelů.

<sup>18</sup> Tři inspirativní větve jsou spíše naším zjednodušením, protože Doležel v *Kapitolách z dějin strukturální poetiky*, klade důraz na samostatnost a různá prolínání vlivů jednotlivých osobností i směrů. První větev – funkční morfologii – jsme vyzorovali v *Studiích z české literatury a poetiky*: Felix Vodička a moderní naratologie, kde je kladen důraz na Vodičkovu naratologii a univerzalizmus Proppa. Právě funkční morfologie je chápána jako jeden z počátků naratologie.

Druhou větev, tedy ruský formalismus, Doležel explicitně vyčleňuje a nepovažuje ho za významně inspirativní. Třetí větev, Frege – Saussure, Doležel propojuje, protože oba vědce spojuje otázka ne-reference.

„Aristotelův model byl univerzalistický, byl zobrazením struktury narativního žánru; jednotlivá díla sloužila jako příklady obecných kategorií“ (Doležel 2008: 151). Goethe přichází s organickým modelem struktur, který je ještě vzdálený od literární poetiky, ale je Doleželem zařazen mezi „funkční morfologii“<sup>19</sup>; pojmenovává a převádí „nespočetnou rozmanitost živých organismů na invariantní pra-typy“. „Goethe byl přesvědčen, že v pra-typech se projevuje strukturní jednota přírody“ (Tamtéž: 151). Jeho pra-typ vede k vystižení jednoty přírody. Rozmanitost je strukturní jednotou. Podobně chápe struktury představitel ruské „funkční morfologie“ Propp, ale Doležel u něj nachází pouze univerzalistické pojetí, které značně redukuje individuálnost, ovšem oproti ideologickým poetikám je toto pojetí ještě, podle Doležela, hodno pozornosti. „Tato redukční operace může mít jen pomocný význam v estetice a poetice, protože abstrahuje právě od toho, co činí určité kulturní jevy estetickými objekty, tj. odhlíží od jejich individuality a neopakovatelnosti“ (Tamtéž: 152). Propp je kladen v opozici vůči ruskému formalismu, protože se jasně vymezoval vůči teorii motivu, právě funkční morfologie byla oním vymezením.

Vliv formalistů (druhá větev) na Pražskou školu byl zdůrazňován samotnými představiteli této školy, ale u Saussura a jeho předchůdců (třetí větev) je vliv na Pražskou školu stejně významný a v některých otázkách zásadně(ji) ovlivnil slepé uličky, které Doležel nachází ve formulacích Pražské školy.

Podle Doležela, Fregeho „obecná sémantika umožňuje pojmenovat abstraktní systém ne-básnického jazyka<sup>20</sup>, který potřebujeme pro vztyčení estetické osy: pól protilehlý básnickému jazyku je referenční jazyk.“ Jestliže je u Fregeho smysl „způsob danosti reference“ (Doležel 2000: 106), básnický jazyk postrádá „referenci a pravdivostní hodnotu“ (Tamtéž: 107). Pak „básnický jazyk je jazykem čistého smyslu“, u kterého je potřeba místo reference sledovat pravidla a vzorce organizace smyslu (Tamtéž: 109). Oproti sémantickému pojetí stojí pojetí estetické, které zdůrazňuje, že „specifičnost básnického jazyka spočívá ve spojení estetické funkce se strukturním uspořádáním“ (Tamtéž: 109). Strukturní pojetí vyznačující se radikální nereferečností nalézá Doležel také u Saussura.

---

<sup>19</sup> „Goethova morfologie“ je chápána jako předchůdce „funkční morfologie“.

<sup>20</sup> Wordsworth začlenil „pod termín ‚básnictví‘ (‚poetry‘) i prózu, aby se ‚vyvaroval zmatku‘ (s. 99)“. Takto je chápán básnický jazyk i nadále.

Doležel u Saussura otevírá možnost sebereferece (v *Kapitolách z dějin strukturální poetiky* se ovšem hovoří o radikální nerefereci), kterou potvrzuje v *Heterocosmice* (dochází k dále nerozvíjenému posunu ze Saussura na jeho následovníky). Radikální nereferece je významná právě pro pochopení vztahu označované a označující (Doležel 2000: 129). Názor, který tvrdí, že „jazyk je strukturován jako systém zvukových a významových hodnot, se stal jedním z nejdiskutovanějších námětů ve filozofii jazyka dvacátého století“ (Doležel 2000: 132). Saussure je identifikován spolu s Goethem jako vlivný vzor pro Pražskou školu. Ve struktuře nalézá Doležel u Saussura dva rozdílné vztahy: „opozice – vztah mezi pozitivními termíny“ a „rozdíl – vztah mezi negativními, prázdny termíny“ (Doležel: 132). „Ve svém lineárním sledu jsou označující integrována do složených jednotek vyšších řádů pomocí syntagmatických vztahů.“ Syntagmatické vztahy tedy spojují – tvoří text. „Označující je lineární, ale jazykový řetěz vytvořený integrující syntagmatickou operací je složitě stratifikovaná struktura.“ „Paradigmatické vztahy“ spojují znaky s něčím společným, ať už v oblasti označování, označovaných nebo dohromady. Celé pojetí „nabízí osvětlení významové změny“. Označované i označující se ovlivňují výhradně navzájem (Tamtéž: 133). V básnickém jazyce se oproti běžnému jazyku objevuje nelineárnost, básnický jazyk má – oproti běžnému jazyku ustanovenému konvencí – zastřený význam. Odkrytí básnického významu mělo být umožněno pomocí anagramů, které ovšem „druhý“ Saussure opustil jako nepoužitelné, objevovalo se u něj neustálé porušování všech pravidel identifikace (Tamtéž: 138). „Zastřený význam může a nemusí být motivován zjevným významem vyjádřeným v básnickém textu. [...] Ve většině případů je však spojení mezi zjevným a zastřeným významem neurčité. Neexistují žádná ‚pravidla‘, žádné procedury vedoucí od zjevného k zastřenému významu“ (Tamtéž: 139). Tato mezera v neurčenosti je natolik zásadní („osudová závada“), protože ani „nepraktikuje sémantickou interpretaci“ – „forma výrazu je dodána náhodnou prohlídkou textu“ (Tamtéž: 140). „Věřu, je-li zastřený význam určen libovůli vykladače, potom může být text přinucen k tomu, aby znamenal cokoli, a všechny texty mohou znamenat totéž“ (Tamtéž: 140). Skončil v subjektivním zajetí, když pátral po „organizovaném zastřeném významu“ (Tamtéž: 140).

Společně s referencí klade Doležel důraz na formující se vztahy poetiky vůči jazyku a literatuře. Až Pražská škola dokázala podle něj zařadit básnický jazyk do běžné lidské komunikace (Doležel 2000: 16). Pražská škola dospěla k několika podstatným zjištěním pro vznik naratologie (Tamtéž: 178). Strukturalismus se vehementně, v čele s Mukařovským, vymezoval vůči determinismu, stejně tak vehementně činí Doležel v *Heterocosmice*. Ve shodě se Saussurem je „v sémiotické perspektivě [...] literární dílo totálně semiotizovaná struktura“ (Tamtéž: 174). V této sémiotické perspektivě Jakobson specifikuje literární komunikaci a posunuje důraz z Mukařovským akcentovaného „znaku“ („kódu“) na „sdělení“ („text“) (Tamtéž: 169). Jakobsonův důraz na text využívá Doležel v *Heterocosmice*, kde text představuje ústřední pojem pro tvorbu literárního fikčního světa. Jen text je v literatuře určujícím pro fikční svět, pouze text určuje podobu světa a také to, co ve světě je, či není.

Pražská škola se stala studiem estetiky. „Celá oblast umění se stává říší estetických znaků“ (Tamtéž: 166). Estetika vždy stojí nad otázkou normy. Estetická norma je totiž dílem porušována, nikoli potvrzována, tím by se v podstatě studium poetiky stalo pouhým prokazováním již dávno zjištěného. Pražská škola, která téměř úplně přejala Saussurovu ‚langue‘ jako normu, neustále potřebovala toto pojetí přeformulovat, až se nakonec „Saussurovská interpretace literárních norem“ stala nepostihnutelná. Nadindividuálnost nutně musí vést k nevysvětlení individuálnosti (Tamtéž: 181).

A znovu je to vztah reference, u něhož Doležel nachází největší mezery, které narušují celé pojetí poetiky. „Podle Mukařovského literární texty nepostrádají referenci; spíše mají dvojí, jednotlivou a univerzální“ (Tamtéž: 182). Jednotlivina je tedy konkrétní skutečností míněnou dílem. Jen tematická literární díla směřují na „odlišnou existenci“ (Tamtéž: 182). Univerzalistické pojetí reference má zase vztah k neurčité realitě, například k celým souborům filozofie nebo náboženství (Tamtéž: 182). Mukařovský, podobně jako Frege, odmítá fikční existenci. „Tlak estetické funkce“ donutil Mukařovského odmítnout pravdivostní hodnotu.

Naznačené studium vlivů strukturalismu vrcholícího v zástupcích Pražské školy ilustrativně ukazuje postupný vývoj na sebe navazujícího strukturalismu. Jsou to právě referenční funkce, které vedou Doležela ke zpochybnování škol a směrů. Právě

postupná proměna poetických směrů ho vede k závěru: „Vzhledem k různorodosti a obtížnosti těchto problémů se dá těžko předpokládat, že myšlenky sémiotiků Pražské školy jsou konečné; pokusili se spíše poprvé formulovat sémiotickou poetiku v systematické podobě. Navrhli konstrukci mostu, který vede z minulosti poetiky do její budoucnosti“ (Tamtéž: 192-193). Onen most spatřuje Lubomír Doležel ve Felixu Vodičkovi, který posunul strukturalismus k naratologii.<sup>21</sup>

„Vodička zjednodušuje Mukařovského stratifikaci tím, že slučuje roviny zvuku a významu v rovinu jazykovou. Narativ je mu korelací jazykových struktur s kategoriemi tematickými. Vodičkova originalita tkví především v tom, že tematické kategorie hierarchizoval a spjal s integrací: motivy – elementární narativní jednotky ve smyslu Tomaševského a Mukařovského – se seskupují v tematické plány – děj, postavy, a vnější svět – a tyto plány pak budují narativní (fikční) svět [...] „Kategorie světa není u Vodičky rozpracována, ale již samo její zavedení spojuje jeho technologii se současnou teorií fikčních světů“ (Doležel 2008: 153).

Doležel tedy výrazně posouvá Vodičku ze strukturalismu k naratologii, když nachází jeho technologii blízkou fikčním světům, ba přímo technologii vedoucí k pojmenování fikčních světů. Prvotní spojení naratologie tedy nenachází v konkrétních referenčních funkcích nebo pojetích jim blízkých, ale v celkové technice Vodičkovy poetiky. Pro Doležela je tedy u Vodičky podstatné zabudování estetické funkce, které dynamicky reaguje na mediální změny. „Tato integrace však není jen způsobem budování vyšších jednotek z nižších; je to operace, kterou Vodička vnáší estetizaci do samé tematiky“ (Tamtéž: 153).

Doleželovy objevy v rámci vlivu Pražské školy na soudobou naratologii musí být brány s ohledem na jeho směřování soudobé naratologie k pojetí fikčních světů. Právě on sám rozvinul, v rámci návaznosti na Pražskou školu, strukturu jako ústřední prvek pro kontext chápání. Posunul Vodičkův důraz na text jako konstruuující akt vzniku světa. Samotný „svět“, jak jsme už zmiňovali, Doležel u Vodičky nenachází, ale pouze ho k jeho zkoumání doplňuje, vyvozuje.

---

<sup>21</sup> „Teorie narativu, které se dnes říká naratologie, je významnou a integrální složkou pražské poetiky“ (Doležel 2008: 150).

Doležel spatřuje Saussurův výrazný vliv na Pražskou školu, která pak, díky tomuto vlivu, formovala současnou naratologii (chápeme jako současného zástupce naratologie samotného Doležela). Právě Saussurovy myšlenky o nereferenci vedly zástupce Pražské školy do slepé uličky. Je zajímavé, že v pozdější práci *Studie z české literatury a poetiky* se věnuje pouze „funkční morfologii“ a ruským vlivům.

Fikční svět je tvořen strukturou textu. Až v rámci ukotvení struktur do fikčního světa Doležel rozvíjí jednu z hlavních myšlenek strukturalismu a to je důraz na kontext. Struktura jako pyramida z cihel vytvářející fikční svět. Položili jsme důraz na zkoumání reference Lubomírem Doleželem. V další podkapitole věnované mimetickým funkcím se blíže seznámíme s jejich využíváním.

### **1.2.2. Lubomír Doležel: Mimeze**

V *Heterocosmice* je Doleželem opodstatněnost fikčních světů vystavěna na vymezení se vůči ostatním poetikám, které s fikčními světy nepracují. Vymezuje se vůči referenci, která provází pojetí jednoho a dvou světů. V předchozím textu byly vysledovány názory, které provázely zkoumání strukturální poetiky. V *Heterocosmice* je vymezování účelně ostře vystavěno na odmítnutí ostatních přístupů k poetice, ale zároveň i zde jsou naznačeny možnosti přerodu.

Přímé spojení Fregeho se Saussurem v sémantice fikčnosti je charakterizováno „nepřítomností reference – básnictvím (v případě Fregově) a jazykem (v případě Saussurově)“ (Doležel 2003: 21). Jeden svět v otázkách vztahu ke skutečnému světu evidentně nestačí...

Pravděpodobně nejrozšířenějším názorem, který významně propojuje narativní umění (hlavně film a literaturu) k aktuálnímu (skutečnému) světu, je doktrína mimeze. Mimezi Doležel v jejích základech chápe takto: „fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících“ (Tamtéž: 21). Kupříkladu postava ve fikci je napodobeninou nebo přímo zobrazením skutečné bytosti. Doležel tento přístup pojmenovává jako mimetickou funkci: „fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou jednotlivinu  $J(s)$ “ (Tamtéž: 23). Dochází tak k interpretačním úhybům, které vyhledávají skutečné jednotliviny přiřazované k dílu. Pravdivostní



hodnota díla je určována ve vztahu k aktuálnímu světu. Předpokládáme-li, že existuje vždy pro každou entitu skutečná předloha, musí se každý interpret následně vyrovnat s nenalezením předlohy skutečných jednotlivin a to buďto přesunem k druhé mimetické funkci nebo popřením pravdivosti díla. Interpretace nevedou vždy k druhému typu mimetické funkce. Mohou se věnovat i typu prvnímu, při němž jsou díla odsouzena za nereálná, nepravdivá.

Problémy vyvstávající z nenalezení skutečné jednotliviny vedou interprety, podle Doležela, k druhé (jiné a radikálnější) mimetické funkci: „fikční jednotlivina  $J(f)$  zobrazuje skutečnou obecninu  $O(s)$ “ (Tamtéž: 23).

V případě, kdy platí, že  $J(f)$  zobrazuje  $O(s)$  dochází k „interpretačnímu úhybu“ (Doležel 2003: 22). Zastáncem této funkce je Auerbach, který „odmítá jakékoliv teoretizování s odůvodněním, že by bylo přílišným břemenem pro jeho čtenáře, a praktikuje univerzalistickou mimetickou interpretaci spontánně a masově“ (Tamtéž: 22). Skutečné obecniny jsou totiž pro Auerbacha zastoupeny obsáhlými kategoriemi (kategorie psychologické, kulturní i kupříkladu historické). Obecniny svojí univerzálností popírají (ničí) individuálnost fikčních jednotlivin. Pravdivost nemusí být popřena. Je pouze na interpretovi, zda se do jím vybraného interpretačního systému [„ideologický, psychologický, sociologický apod.“ (Tamtéž: 23)] hodí vybrané (ne)individuální fikční jednotliviny nebo naopak jsou tímto systémem popřeny. „Protože jedna a táž osoba jak kategorizuje skutečnost, tak přiřazuje fikčním jednotlivinám tyto kategorie, nemůžeme se divit, že univerzalistické interpretace jsou vždycky úspěšné“ a nabízejí nekonečné množství přístupů (Tamtéž: 23).

Doležel shledává za osudnou závalu všech mimetických funkcí to, že nedokáží přesvědčivě vysvětlit vztah aktuálního světa k fikčním jednotlivinám:

„Analýza současné mimeze vede k závěru, že fikční sémantika, která je základem její interpretační praxe, má velmi omezený obor: vysvětluje pouze ty fikční entity, které můžeme uvést ve vztah se skutečnými prototypy. Když mimeze postupuje za tuto oblast, ocitá se dilematu. Jestliže trvá na tom, aby se všechny fikční entity vykládaly jako zobrazení entit skutečných, je nucena se uchýlit k univerzalistické interpretaci, která ruší fikční jednotliviny. Jestliže zachovává fikční jednotliviny, pak je nemůže vysvětlit jako zobrazení skutečných entit, nýbrž musí předpokládat, že mají nezávislou existenci a že určitý zdroj je objevuje [*skutečný zdroj*  $Z(s)$  zobrazuje

(„poskytuje zobrazení“) *fikční jednotliviny J(f)*<sup>22</sup> Tyto kroky buď podstatně mění (v případě univerzalistické funkce), anebo vyprazdňují (v případě pseudomimetické funkce) doktrínu mimeze“ (Tamtéž: 24).

Doležel žádné škole (směru či zástupci) neubírá její (jeho/ jejich) podstatnost. I v případě mimetických funkcí je radikální Doleželovo odmítnutí způsobeno účelností – potřebou pro směřování konstrukce fikčního světa. Jestliže jsou všechna dosavadní pojetí nefunkční ve svých podstatách, je potřeba navrhnout funkční model a systém. Tento systém je už vymezen tím, čím jsou popřena předchozí pojetí. Zabývali jsme se mimetickými funkcemi, které Doležel důrazně odmítá. Exkurz do strukturalismu přináší jednu z nejpodstatnějších myšlenek důležitosti kontextu – struktury světa. Otevřeme silné stránky a možnosti využití a zároveň chceme otevřít i některé problematkové jevy, které jsou pro fikční světy bytostně důležité. Částečně se budeme otázce přesunů a prostupnosti s ostatními světy zabývat v další kapitole, proto se nyní nebudeme věnovat vztahu intertextuality. Podstatnou otázkou bude směřování ke vztahu reference – utváření v závislosti na aktuálním světě – a sebereference – utváření v nezávislosti na jiném světě.

---

<sup>22</sup> Nazývaná *Doleželem* jako pseudomimetická funkce.

### 1.3. Fikční svět (text) – možný svět

Fikční světy pocházejí původně z možných světů. Fikční světy jsou přístupem k uměleckým artefaktům. Možné světy jsou odchylkou od aktuálního světa. Jsou tak předurčeny svojí podstatou, tím, že nemohou být stejné jako aktuální svět. Nemohou být přesnými světy, jsou to možnosti světa.

Na jedné straně přichází Doležel s absolutním odepřením zkoumání mimetických funkcí a popírá nápodobu, na stranu druhou přichází s vágním řešením vztahu fikčního světa k aktuálnímu světu pomocí zobrazujícího textu. Budeme se proto tomuto problému dopodrobna věnovat. Je totiž zásadní pro uchopení vztahu světa, při srovnávání s ostatními světy, ať už světy fikčními, možnými nebo aktuálním světem.

Ryanová přichází s „principem minimální odchylky“ – „rekonstruuje svět fikce a kontrafaktualů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe“ (Ryanová 2006: 105-118). Pokud si tento výrok převedeme do naší terminologie, jedná se o přístup recipienta, který využívá obecnou encyklopedii. Blíže našemu pojetí fikčních světů jsou snahy o kompetentní využívání nejen obecné encyklopedie, ale zároveň co nejadekvátnější využívání fikční encyklopedie. Při využívání encyklopedií se jedná o jasný posun vpřed, protože rekonstrukce vztahující se k realitě je mnohem omezenější než rekonstrukce v rámci vytvářené fikční encyklopedie a snahy o kompetentnost.

Ryanová dělí možné světy na fikci, nefaktuály a my si z nich vyvodíme navíc faktuality. Faktuál lze rozpoznat, podle Ryanové, přiznáním hlediska z aktuálního světa, které je určující i pro referenční sdělnost. Tento aspekt je neověřením fikčních světů, ve kterých je odkazování k aktuálnímu světu častou vypravěčskou strategií. Proto nelze přijmout rozlišování fikce a faktualů pomocí hlediska (Tamtéž: 105-118).

Využijme Ryanovou, a zároveň Doležela, k možnostem oddělení fikčních světů, které jsou nereferenční a to za všech okolností, jestliže jsou zkoumány jako fikční světy. Tato jednoduchá provázanost je nutná kvůli zkoumání, které netvoří ze světů univerzálie, ale naopak se blíží k ideálu modelového čtenáře/ diváka/ posluchače. Oddělme fikční svět z reference. Tím nechceme vyvolat dojem, že fikční světy nemají referenci, ale tvrdíme, že nemají referenci v rámci zkoumání fikčního světa. Možné světy jsou v rámci logiky založeny na přísné logičnosti, která je důležitým hlediskem

při zkoumání sdělnosti světa. Fikční světy – deníky nebo dokumentární filmy – mohou být zkoumány jako seberefrenční možné světy a zároveň s pravdivostní hodnotou směřující k aktuálnímu světu. Domníváme se ovšem, že je nejlépe tak učinit nejdříve pomocí prozkoumání fikčního světa: sledovat způsob vyprávění i s ohledem na důvěryhodnost vypravěče v uzavřeném rámci světa, která je rovnou formulována i s ohledem na estetické působení.

Nabízíme několik alternativ fikčních a možných světů. Věty v uvozovkách vystihují Fořtovy teze. Doplňujeme je krátkými komentáři:

Fořt (2005):

*Možné světy jsou nekonečné.* Ano i ne, dle toho, zda mluvíme o ustanoveném možném světě či o možném minisvětě, který je konečný, jeho ustanovující médium je konečné.

*Fikční světy jsou konečné.* Podmínka, která vytváří fikční svět.

*Možných světů je nekonečně mnoho.* Spojením minisvětů a nekonečných možných světů je toto pravidlo platné. V případě, že zkoumáme pouze minisvěty, je toto pravidlo diskutabilní.

*Fikčních světů je nekonečně mnoho.* Ano i ne, dle toho, zda chápeme jejich nekonečný počet v rámci možností, kterých je nekonečně mnoho nebo jako světy, které jsou díky své konečnosti teoreticky spočitatelné.

Nabízíme několik alternativ možných světů a na závěr shrnutí vlastností fikčních světů. Možné světy jsou různými možnostmi, které zde pouze otevíráme:

*Možné světy jsou referenční k aktuálnímu světu, jsou logické nebo jsou jejich nelogické části vyděleny ze zkoumání logiky.*

*Možné světy jsou nereferenční k aktuálnímu světu, ale jsou logické.*

*Možné světy jsou nereferenční, jsou nelogické, ale zároveň nejsou fikční.*

*Fikční svět je seberefrenční, sebevytvářející a sebeustanovující. Sám sobě je normou a pravidlem. Sebereference je zásadní kvůli zachování autonomnosti světa. Fikční svět lze zkoumat v rámci možného světa.*

Nepopíráme možnosti reference v možných světech, do kterých lze vkládat fikční svět, ale tento svět je pak nutné chápat jako možný svět s jinými pravidly. Fikční světy jsou samostatné a sebevytvářející. Ze své podstaty nemohou referovat o aktuálním světě. Naopak referují samy o sobě, jejich pravdivostní hodnota vychází ze samotného fikčního světa. Ovšem pravda – pravdivost nemůže být brána v duchu logiky, naopak se jedná o kontextuální zkoumání, často rozporuplných tvrzení, která jsou zároveň ustanovující. Nápodobu, která je Doleželem zmiňována a přednastavení čtení každého fikčního světa jako světa se stejnými pravidly v aktuálním světě – obojí vychází z obecné encyklopedie čtenáře, která je postupně doplňována konkrétní fikční encyklopedií.

Je možné usvědčit vraha, když popíše ve fikčním světě vraždu svojí manželky,<sup>23</sup> ale v rámci fikčního světa je takové zjištění nepodstatné. Při zkoumání pravdivosti stále chápeme prozkoumání fikčního světa jako prvotní, až další je prozkoumání v rámci možných světů. Záleží na úhlu pohledu.

Fikční svět je rekonstruován. Nedosažitelnost mimeze, kterou popisuje Doležel jako mimetické funkce, je založena na zbytečnosti prokazování reference, která vede jen k dosažení univerzálií. Jsme si dobře vědomi osy, kterou zkoumáme: dílo – čtenář; kde čtenář využívá fikční a obecnou encyklopedii, spojené v jeden celek. Obecná encyklopedie má uložená data (nejen) z aktuálního světa. Tato encyklopedie je používána i v rámci recepce díla. Proto jasně a výrazně Doležel popírá užitečnost mimetických funkcí, přiznává ovšem čtenářský podíl (např. Doležel 2003: 35).

---

<sup>23</sup> Více ve *Vyprávění v kontextu* (2008). Sládek dokládá případ, kdy byl podezřelý manžel zatčen a souzen za vraždu manželky, kvůli napsání fikčního světa. V tomto světě popisoval natolik podobnou situaci, jako proběhla vražda jeho ženy, že kriminalisté usoudili, že nikdo jiný než samotný vrah nemohl znát tak přesné podrobnosti vraždy.

*Zobrazující text* je možno přijmout v rámci zkoumání možných světů. Stejně tak *autorskou chybu*<sup>24</sup> je možné zkoumat jako jev funkční v možných světech. Jinak se spíše jedná o vnitřní (ne)logiku díla, která je zkoumána jako umělecký artefakt. Nepopíráme všechny možné vlivy, které autor do díla vkládá, ale pouze tyto vlivy považujeme za nepostizitelné, tedy jsou zbytečné jako zkoumání celistvosti díla. Tato teze se bude odrážet i v dalším zkoumání intertextuálních vlivů. Je totiž dobře možné, že tomu čemu se rigidně vyhýbají fikční světy v rámci nápodoby, slepě přijímají v rámci intertextuality – transdukce.

Přistoupíme-li k fikčnímu světu jako k fikčnímu světu, budou v tomto světě platit vlastní vnitřní pravidla. Je minisvětlem, který nelze doplňovat. Je uzavřeným systémem. Je šifrou, kterou je třeba kompetentně rozluštit. Možný svět historiografie je ovšem podobným minisvětlem, který je zakončený. Konkrétně každá interpretace aktuálního světa, ať ji nazveme jakkoliv je minisvětlem možných světů. Mnoho vědeckých disciplín, které existují v podobě jednotlivých minisvětů, je spojeno jednotlivostí jazyka, možný svět jako nekonečná množina spojuje všechny malé světy. Historiografie je spojeným zkoumáním; jednotlivé dílo, jeden minisvět, je uzavřeným systémem, ale jen z malé části. Je to spíše doplňovatelný svět, který je zúžen. Je referencí, která se týká aktuálního světa, je zároveň možností, nikoli skutečným světem. Je ze své podstaty odchýlen, otázkou je nakolik. Uzavřený možný svět nevztahující se k aktuálnímu světu nebo jako jeho vzdálená odchylka (směřující k maximálnímu odchýlení) je protikladem, který zůstává podle našeho mínění nedořešen. Protože není naším záměrem zkoumat možné světy, nebudeme dále rozvíjet další teze kolem možných světů, ale jak se ukazuje, fikční svět je s možným světem pevně spjat, protože využití či zneužití fikčního světa v rámci zkoumání možných světů je možné. Ovšem postihnout tyto možnosti není úkolem fikčních světů, ale spíše úkolem referování, které je značně zkreslené, ale možné.

---

<sup>24</sup> Autorskou chybou se myslí rozpoznatelná chyba ve fikčním světě. Jenže co to vlastně znamená?

## 1.4. Fikční svět (text) – fikční svět (text)

### 1.4.1. Intertextualita

„Spojitosti, které propojují literární díla v jejich sledu, byly tradičně studovány pod hlavičkou vlivu. V posledních desetiletích byl však tento pojem vážně kritizován a vytlačen ideou intertextuality. V původní radikální formulaci [...] byla intertextualita postulována jako univerzální, absolutní vlastnost textů, jako sama podmínka textuality. Avšak toto použití je tak široké, že je teoreticky a analyticky nepoužitelné“ (Doležel 2003: 197).

Doležel se soustředí u intertextuality na spojitosti nejen textury a zkoumání těchto přesunů, ale zároveň na nabytí samostatnosti fikčních světů. „V této knize [*Heterocosmica* – doplnil FK] jsem zdůrazňoval znovu a znovu, že fikční světy nabývají sémiotickou existenci nezávislou na konstruuující textuře; tak se stávají aktivními, proměnlivými a kolujícími předměty kulturní paměti“ (Tamtéž: 199). Způsob jakým Doležel chápe přenos intertextuality je spíše explicitní: „[...] Intensionální intertextualita, jak již řečeno, je především implicitní, kdežto následnictví fikčních světů je téměř vždy, často výrazně, explicitní“ (Tamtéž: 199).

### 1.4.2. Transdukce

„Literární díla jsou spjata jak na intensionální, tak na extensionální úrovni. Pro označení obou druhů posloupnosti budu používat termín literární transdukce“ (Doležel 2003: 200). Transdukce je komunikace děl mezi sebou. Doplňme, že tuto transdukcii chápeme jako více směrnou na ose dílo – čtenář – dílo. Toto směřování je stále ve shodě s Doleželem, pro nás je důležité, že právě encyklopedie je uložištěm znalostí, které se přenášejí, kde jsou ukládána jednotlivá data.

Doleželova transdukce „přenáší dílo za hranice komunikačního aktu, do otevřeného, neomezeného řetězu převodů“ (Tamtéž: 201). Tento řetěz, lépe řečeno tato síť, je místem pro proplétání vztahů, které nejsou ani časově závazné. Nezkoumají se vlivy, protože jsou odvrženy jako redukční, ale zkoumají se vztahy. Pro naše pojetí

budou tyto vztahy velice důležité. Čím více se snažíme ve světě prokázat nápodobu, podobnost, citace přímé a nepřímé, tím méně pak dochází k individuálním interpretacím, ale spíše k univerzálním odpovědím. Jestliže přistupujeme k dílu jako ke zdroji konkrétních aspektů, téměř vždy dokážeme tyto aspekty nalézt. Je lepší zapomenout na motivy autora, kterého považujeme pouze jako dalšího z řady interpretů.<sup>25</sup>

Volný vztah, který je transdukci určen, může být stejně vyprázdňený jako pojem intertextuality, kterou Doležel navrhuje (stejně tak navrhuje mimetické funkce a následně přichází s řešením otázky reference pouze v rámci zobrazujícího textu). Možným světům se nebudeme nadále věnovat, ale připouštíme, že transdukce není omezená pouze na fikční světy, tak jak naznačuje Doležel, ale naopak je přístupná možnostem možných světů.

Rozhodli jsme se zkoumat fikční světy a tyto světy srovnávat. Považujeme proto za velice důležité neomezovat se při zkoumání pouze na oddělení reference a nemůžeme ani bez výhrad přijmout teorii transdukce, protože právě transdukce je založena na podobném mechanismu jako mimetické funkce. Chápeme umělecká díla jako samostatná a tuto samostatnost budeme nadále respektovat. Jak jsme již naznačili, náš postup bude směřovat od samostatných interpretací, které budou až následně srovnávány.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Marie Mravcová velice často spojuje motivy autora s výsledným dílem (př.: Mravcová 2001: 239-257). Dochází dokonce za hranice díla a spojuje jeho životní osudy s podobou díla. Domníváme se, že je značně zavádějící považovat filmové dílo, jako počin jednoho autora. Úplně se odvracíme od myšlenky autorského filmu. Rozpoznávat, vůbec dokázat rozpoznat, motivy autora a následně je násilně vsazovat do díla pro nás není přijatelné.

<sup>26</sup> Na České televizi uváděl celovečerní filmy hlasatel. Postavení hlasatele nebylo zanedbatelné, protože dokázal výrazně ovlivnit před-nastavení diváka. Komentář, který před filmem vedl, se mohl věnovat životu autora nebo v krátkosti přiblížit následující děj filmu. Někteří autoři považují stále úlohu komentáře za vhodnou a nejčastěji v první osobě vystupují podobně jako komentátor před filmem. Na České televizi se jednalo o cizí zásah, podobně jako tomu je na obálce knihy. V případě autora uvozujícího fikční svět komentářem se jedná o zdánlivě kompetentní osobu. Každé přednastavení je ovšem problém. Komentář si můžeme rozdělit na zcizený a sblížený. Zcizený je spíše formální, který nepřednastavuje recipienta. Sblížený přednastavuje vnímání světa, je to zobrazující text, který je nutno chápat vyděleně z fikčního světa. Domníváme se, že ani jeden z narychlo pojmenovaných komentářů není přímou součástí fikčního světa. I kdyby se v případě sblíženého komentáře jednalo o promluvu vypravěče, nikoli autorskou promluvu.



### ***Fikční entity***

Entity fikčních světů jsou ukládány do jednotlivých fikčních encyklopedií. Existují zároveň v obecné encyklopedii. Jsou často zaměňovány, protože se jejich název může shodovat s jinými entitami. Shoda názvu či podobnosti dvou světů znamenají pouze zdánlivou podobnost. Nejedná se o meziglobální identitu ve smyslu existence jedné entity ve více světech, ale existenci různých entit s podobnými obrysy (Pavel 2004: 102-121).

## 2. Teorie fikčních světů literatury a filmu

### 2.1. Vypravěč – literatura a film

Nebudeme sledovat univerzální model vypravěčství. Tato kapitola má spíše postihnout základní rysy v otázkách zkoumání fikčního světa v textovém médiu a fikčního světa v audiovizuálním médiu. Podstatné bude sjednocení pojmosloví. Budeme hovořit o možnostech pojmenování stupňů vzdálenosti vypravěče. Zmíníme technický koncept Lubomíra Doležela v *Narativních způsobech v české literatuře a v Heterocosmice*.

Narativ chápe Ronenová v rozpětí mezi akcí a „úhrnný[m] organizující[m] princip[em]“ (Ronenová 2006: 176-177). Akci dělí na akce, které něco způsobují a oddělitelné akce – narativní jádra, které Chatman rozděluje na jádra a satelity (Chatman 2008: 16-42). Úhrnný organizující princip narativizuje i ostatní složky světa, protože je dominantní (Ronenová 2006: 176-177). Působením entit ve světě vzniká interakce. I zdánlivě statická akce je pouze zdánlivá. Jedná se o působení v rámci pásem vypravěče a v rámci pásem postav (Doležel 1993), které mohou mít různorodé vztahy. Dominantní složka je rozhodující, takže postavy jsou, podle Ronenové, tomuto organizujícímu principu podřízené.

Ronenová se přiklání k termínu fokalizace, sama nepřímou upozorňuje na problematiku antropomorfizace spojenou s procesem vytváření uměleckého díla, nerozlišování mezi vypravěčem a empirickým autorem díla. Absolutní životnost přisuzovaná procesu vyprávění je pak chápána v této tradici a není přijatelná. Snahou o opuštění tohoto modelu je opačný přístup přiklánějící se k (možnostem) bezpříznakového vyprávění (Ronenová 2006: 204-227; Rimmon-Kenanová 2001: 78-92), podobně (možný) bezpříznakový přístup má i Chatman (2008: 158-167) s „hlediskem“ a Monaco s „úhlem pohledu“ (2004).

Lubomír Doležel nabízí v rámci pěti stupňového rozlišení na ose pohybující se mezi subjektivním a objektivním vyprávěním (Doležel 1993). Taková binární osa je tvárná. Je to řešení v rámci lingvistiky (Kubíček 2008), které ovšem považujeme za

vhodné doplnit Boothovým pojmem distance (vzdálenosti vypravěče) (Booth 2007: 42-51). Distanci je možno chápat pouze v rámci vypravěče, který má (alespoň) nějaké rysy antropomorfní a není pouze technickým prostředkem zobrazení. Považujeme tedy vypravěče jako konstrukt s osobnostními rysy (nebo obrysy). Není možné mluvit o bezpříznakovém vyprávění, protože takové není v umělecké tvorbě možné. Naopak každá umělecká tvorba nese rysy jedinečného vyprávění. Nepřikláníme se k ose subjektivní – objektivní, ale spíše k zaujetí a zároveň distanci vypravěče a jeho vyprávění. Postavy mohou být rovnocenným organizujícím principem nebo dokonce postavy mohou mít dominantní postavení v rámci „čistého“ dialogu v textu, ovšem tato dominance neznamená nepřítomnost vypravěče.

### ***Vypravěč ve filmu***

Pokud hovoříme o vypravěči, hovoříme o hlasu, o postavě, nebo o textu ve filmu? Vyprávění obvykle vztahujeme na verbální akt, ústní či písemnou podobu promluvy. Vypravěč je konstruktem s více či méně jasnými rysy, které můžeme stejně tak dobře sledovat v textové podobě, jako v podobě audiovizuální, protože obraz a zvuk má autonomní rysy, které jsou pro každé dílo individuální. Sledování distance je sledováním vypravěčské perspektivy i zaujetí. Vypravěč ve filmu je, stejně jako v textu, stále přítomen, i v případě dominující složky postavy, která může vytvářet fikční svět svým vnitřním hlasem a pohledem, stále je zde přítomen vypravěč, který nemůže zmizet. Vypravěč v audiovizuálním konstruujícím médiu je stále přítomen, pouze musíme hovořit o jeho distanci, zaujetí a dominujícím principu pohybujícím se mezi pásmem filmového vypravěče a mezi pásmem postav. „Konstruující médium“ je převzato z Doleželova „konstruujícího textu“ (Doležel 2003: 37). Konstruující médium je obecný název pro prostředek vyjádření fikčního světa. Má stejné vlastnosti jako text v rámci tvorby světa, pouze vlastní specifika vyjádření.

### ***Postavy a prostor ve filmu***

Nápadným problémem, před kterým stojíme, je vyrovnání se s jinou podobou světa – jiným vypravěčem v jiném médiu. Vlastností audiovizuality je zkonkrétnění,

kteřé ovšem nemusí znamenat zpřimitivnění a pouhé ukazování. Jak píše Bubeníček (2007: 104-115), je při první recepci díla často přisuzována filmu úplnost, která je pouhým zdáním, protože při hlubším zamyšlení je každé umění kauzálně doplňováno (Pavel 2004: 102-121).<sup>27</sup> Úplnost je stejně neúplná, pokud ji srovnáváme s jinými světy. Naopak sám k sobě je svět úplně úplný.<sup>28</sup>

### ***Vševědoucnost vypravěče?*<sup>29</sup>**

Vraťme se možnostem, které při vizuálním zobrazování musí nutně napadnout každého diváka. V rámci filmu se postavy zobrazují a jsou vidět v obrysech, polovičatě, částečně, co když postavy svojí konkrétní podobou existují na svém vypravěči nezávisle? V takovém případě se nejedná o půlku těla postavy, která by jinak neexistovala, naopak můžeme kompetentně vyvozovat, že postava má celé tělo, ale vypravěč ji zobrazuje částečně nebo pouze v náznaku.<sup>30</sup> Fikční svět je úplný, takže v případě otázek položených Cullerem (Culler 2005: 55-78) ohledně vševědoucnosti vypravěče, je taková myšlenka scestná, protože není prokazatelná, je adekvátně nevyvoditelná.

Svět je stvořený vypravěčem a zároveň postavami, přičemž tento základní vztah je stejný v literatuře i ve filmu. To je pro nás zásadní a ustanovující myšlenka *Narativních způsobů v české literatuře* a tento postup je rozveden i v *Heterocosmice*. Filmový vypravěč, kterého můžeme chápat v určitějším nebo méně určitém obrysu, je ve svém fungování podobný vypravěči literárnímu, o kterém můžeme vědět mnoho, málo nebo téměř nic. Antropomorfizace vypravěče je ovšem námi důsledně sledována kvůli přímému postupu k individualitě každého vyprávění. Vypravěč jako idea, jako obrys (více či méně určitý) se nám zdá ideální i v rámci filmologického zkoumání. Nezaměňujme ho s žádnou ideou subjektu existujícího mezi dílem a interpretem, tak jak to činí *Červenka* (2003), protože o žádném čtení recipienta, který by měl snahu odhalovat autorovu motivaci nelze hovořit, takové čtení, chápání, interpretování je

---

<sup>27</sup> Pavel se věnuje literárnímu kauzalitě, ale nevidíme žádný rozpor při rozšíření jeho pojetí i na film.

<sup>28</sup> Pouze variujeme neustále připomínané vlastnosti fikčních světů.

<sup>29</sup> Culler si tuto otázku položil při zkoumání literárního fikčního světa.

<sup>30</sup> Navíc je možno zvážit nakolik postava jednoduše existuje pouze v obrysech.

nedosažitelné. Vypravěče budeme zkoumat v interakci s postavami a s celkovým vytvářením světa.

### ***Smysl je prvotní?***

Obraz a zvuk ve filmu nejsou pouze ukázkou, která by byla pro všechny diváky pochopitelná. Obraz a zvuk jsou jazykem ve smyslu komunikace, která je celá obsažena ve sdělení a je na divákovi, zda toto sdělení, tento kód, je schopen adekvátně rozluštit. Smyslové vnímání, společná schopnost lidí, je založeno na nekompetentním využívání encyklopedií. Schopnost „přečíst film“ (Monaco 2004) je úzce spojena s ideou modelového čtenáře, v tomto případě diváka, který je sto adekvátně využívat svoje spojené encyklopedie. Vnímání obrazu jako jednoznačného a pro všechny stejně pochopitelného je třeba úplně zapomenout (Aumont 2005)<sup>31</sup>, protože film je naopak složitá struktura fikčního světa.

---

<sup>31</sup> Aumont (2005) otázku prvotní recepce rozebírá a upozorňuje na složitější provázanost s kulturním zázemím pozorovatele

## 2.2. Intermedialita (text a audiovizuální médium)

Ve shodě se vztahem jednotlivých uměleckých textů, budeme postupovat při srovnávání literárního a filmového díla. Upozorníme na umělost vztahů určených vnějšími faktory v aktuálním světě. Jestliže se autor hlásí k jinému mediálnímu „předchůdci“ budeme jeho přihlášení respektovat. Nebudeme se pouštět do studia vlivů, které přináší Bubeníček (2006) odstupňováním podobnosti adaptací<sup>32</sup>. Ani Doleželovým „přepisem“ (Doležel 2003: 202-203), který je stupňovitě blízký či vzdálený původní předloze. Ani Marií Mravcovou (1990), která se zabývá „umělecky hodnotnými adaptacemi“, pro něž používá pojmu „literatura ve filmu“. Mravcová chápe literaturu ve filmu obecně jako jednosměrný přenos z literatury do filmu, tento vztah nazývá adaptací. Jednosměrná adaptace je v podstatě „intersémiologický překlad“. Překlad je chápán jako *nutnost* intensionálního zachování.

Nadále se budeme věnovat zkoumání a srovnávání dvou „uměle“ přiřazených děl, u kterých se domníváme, že mají do jisté míry podobný svět a autoři se k původnosti hlásí. Nemusíme se zabývat pouze *o čem* jsou fikční světy, ale i *jak* jsou tyto světy vytvářeny a jejich celkové srovnání bude na tomto principu fungovat.

### ***Poetika neověřitelnosti***

K principu vytváření fikčního světa se vztahuje ověřitelnost vypravěčského postupu, vztahu mezi vypravěčem a vytvářejícími postavami. Vypravěč a jeho ustanovující médium totiž často vytváří alternativy ve fikčním světě. Možnosti fikčního světa. Tyto alternativy jsou mikrosvěty v makrosvětě fikčního světa. Mohou mít funkci zrušeného světa. Světa uvnitř postavy, slepé uličky, ale stále jsou to již existující variace světa. Ověřitelnost slouží k potvrzení faktů. To, že fakta nelze ve světě skutečně potvrdit znamená jen znejistění vypravěčského postupu. Znamená to pouze

---

<sup>32</sup> Bubeníček se, oproti v úvodu této práce zmiňovanému Hrabákovi, věnuje přímo kompilací pojmů anglosaských autorů. Jejich přístupy jsou do jisté míry podobné intertextuálnímu pojetí, ale hlavně upozorňují na námi nesledované stupně podobnosti literatury a filmu.

charakterizaci světa. Můžeme se blížit uchopení, ověření, ale zároveň nás může fascinovat proces znejistění. Neověřitelný vypravěč či postavy mohou být charakteristickým znakem nikoli zborcením světa. Fikční světy mají svoji logiku, založenou často na protikladech.

### 3. Interpretace vybraných děl současné české literatury a filmu ve vzájemných vztazích

Zvolili jsme knihy ze současné české literatury *Anděl* od Jáchyma Topola a *Grandhotel* od Jaroslava Rudiše. A filmy *Anděl exit* od režiséra Vladimíra Michálka a *Grandhotel* od režiséra Davida Ondříčka.<sup>33</sup>

#### 3.1. *Anděl a Anděl exit*

Režisér Vladimír Michálek spolupracoval na scénáři filmu *Anděl exit* s autorem knihy *Anděl* Jáchymem Topolem. Michálek nazval návaznost na knihu *Anděl* – „na motivy“<sup>34</sup> (Michálek 2000).

##### 3.1.1. *Anděl (text)*

###### *Vypravěč a Jatek*

Jatek je hlavní postavou v knize *Anděl* od Jáchyma Topola. Jatek je částečně neověřitelný, a to neověřitelný v rámci vyprávění vypravěče, v rámci vlastních promluv, v rámci interakce s vypravěčem a v rámci interakce s ostatními postavami. Vypravěč je také neurčitý, sám tuto možnost naznačuje na začátku svého vyprávění, kdy dochází k jeho možné sebereflexi. Na úvod svého vyprávění sám vyzdvihuje možnost, že je to on sám, kdo nepřesně vypráví celý příběh a splétá roky i jména do jednoho chumlu. „Byla zima, zima v roce, a v tý tu taky všichni žili, ti skuteční, i ti právě vznikající v chorobný fantazii zadržávajícího vypravěče, zrovna mátl příběh, lidi i roky, seděl v Nonstopu nad sklenicí“ (Topol 2006: 7).

Na závěr úvodní kapitoly vypravěč otevírá různé dějové linky a postupně charakterizuje jednotlivé postavy, několikrát zdůrazňuje, že vyprávění pochází „z úst pomateného vypravěče, chorobného lháře tehdy v Nonstopu...“ (Topol 2006: 11). Není tolik podstatné, zda se vypravěč považuje za lháře nebo pouze zmiňuje jakousi alternativu sebe sama či přirovnává své vyprávění k vyšinutí, k narušení normálnosti.

---

<sup>33</sup> Viz. Úvod

<sup>34</sup> Uvedeno v titulcích filmu.



Podstatná je pozdější spojitost s duševní chorobou Jateka (nebo pomatením většiny jeho okolí).<sup>35</sup>

Vypravěč se přiznává ke své nedůvěryhodnosti nebo tuto možnost naznačuje. Jeho postavení ke světu postav, o kterých vypráví, je pohyblivé. Sice se stále zabývá a přibližuje k Jatekově myšlení i konání, ovšem nahlíží do něj zvenčí, vyprávění je vedeno ve třetí osobě, které se prolíná s polopřímou neuvozenou řečí postav. Nejblíže dokáže vstupovat do myšlení Jateka, ovšem není na něj bezpodmínečně fixován... Výjimky platí pro několik málo sebereflexivních zmínek o procesu vyprávění. Vypravěč v er-formě není přímo spjatý s postavou Jateka, ale objevují se u něj i u postavy podobné rysy – narušené vnímání, myšlenkové rozpolcení atd.

## *Světy*

Postavy existují v jednom velkém makrosvětě, který projde zásadním dějinným vývojem. Změna, která nastane, je typicky neurčitá, zpozorovatelná pouze z několika náznaků v Jatekově světě. Jatek nejprve existuje ve světě, který je ideologicky ovlivněn: je nutné mít práci, je nutné si dávat pozor před sousedy a udavači. Strach, že po Jatekovi „někdo jde“ je všudypřítomný. Po návratu z „výletu“ z Paříže se Jatek rozhodne navrátit do blázince. Z této instituce se dostává do světa, kde už platí jiná ideologická pravidla. Pravidla světa, který je možná stále stejný, pouze pro Jateka je zdánlivě méně nebezpečný.

Malý svět (mikrosvět) – Paříž. Výlet do Paříže je náhlou změnou v konání postavy Jateka. V Paříži Jatek začne prodávat drogy. V prodeji se zdokonalí, až se sám stane duchovním, který vede skupinku drogově závislých. Náhodou, při souboji se svou milenkou, vytvoří dokonalou drogu, za níž je svojí rozšiřující se skupinkou uctíván. Mystika jiného světa je pouze krátkodobá. Krvavé vidění, které Jateka i jeho přátele varuje před zásahem policie, se po delší době Jatekovi vrátilo a varovalo ho před nebezpečím. Zároveň to znamená konec ovládnutí světa ciziny (mikrosvěta) a návrat

---

<sup>35</sup> Zmiňujeme možnost, že sám Jatek není v duševní nerovnováze, ale naopak svět, který ho obklopuje je vyšinutý.

zpět do makrosvěta. V mikrosvětě se dokázal Jatek šikovně pohybovat, ale droga ho postupně ovládla.

### ***Instituce***

Jatek se několikrát ocitá v domově pro duševně choré, v blázinci. Důvod, který ho vede k dobrovolné hospitalizaci je jeho narušené vnímání okolí. Každý závažnější skutek sám zpochybňuje, neví, zda se mu věci nezdají, nebo zda nevnímá okolní svět pokřiveně. Zároveň se snaží rozlišovat, jestli to, co vnímá jako symboliku, je skutečné nebo pouze existuje v jeho hlavě. Dobrovolné pobyty v blázinci jsou spíše odklizením sebe samého, nikdy nenaznačuje léčebné záměry, pouze uklidnění situace.

Blázinec je pro Jateka místem odpočinku, nikoli místem léčení. Schovává se před náročným (nároky kladoucím) světem, před krví padající do jeho očí. Jatek je stejně jako vypravěč na začátku svého vyprávění na pochybách o duševní způsobilosti, není si jistý, zda hrozby světa, a to včetně krve padající z nebe, nejsou pouze zdáním. Nemocnice – místo, ve kterém Jatek očekával vyléčení a ochranu těhotné partnerky – se naopak stává místem jejího týrání, kde na ní jsou prováděny pokusy, a kde je zadrženu rukojmí. Je tomu tedy vlastně naopak, nemocnice je místem lidí, kteří jsou blíže systému, který je pro Jateka nedosažitelný a neuchopitelný.

### ***Krev. Jáma. Droga. Oheň.***

Krvavá vidění, která se u Jateka nečekaně objevují, jsou dvojího druhu. Krev pochází z jeho očí a zároveň padá z nebe, obě vidění přichází zároveň. Tato vidění by se dala vnímat jako výsledek dlouhodobé paranoie, která Jateka provází od dob podezřívavé ideologie, ale zároveň mají pro něho samotného vnitřní smysl. Každé krvavé vidění je pro něj varováním. Téměř ochranou před nebezpečím. Nepátrá po důvodech vidění, ale jak se jich zbavit.

„Až později přišel na to, co se mu s červenou barvou vlastně stalo. Odkud jí nabraly ty dychtivý části jeho mozku a co ji spustilo do buněk bělma“ (Topol 2006: 13).

A odpovědí je:

„Tak je to krev, no! Kdo se dneska diví? Třeba seš ňák chemicky změněnej.“

„Tak proto, říkal Jatek, tak proto vidím... mnul si oči a říkal někam do prostoru... ta krev z mejch očí, to co vidím, to co de nahoru... a padá... a blaho“ (Tamtéž: 119).

Jáma je místem, kam se propadají odcizené postavy. Některé schválně, některé se nechají vlákat do pastí, některé se dokáží podezřelým místům vyhnout. Otázkou je, nakolik jsou taková místa pro postavy ve světě skutečné. I když má dívka Nad'a pocit, že je to skutečná hrozba. Je to vypravěč, kdo nám její myšlení zprostředkovává. Ten vypravěč, který je pevně spjat s narušeným myšlením Jateka.

Když Jatek dokázal vyrobit vylepšenou, dokonalou drogu ze své krve, změnilo se postupně chování většiny jeho přátel. Do té doby, byl Jatek považován za neškodného. Nikdo se ho nesnažil zmocnit, byl odstrčený společností, ve které se pohyboval. Po vyrobení drogy se snaží postupně jeho okolí nad ním získat moc. Ovládnout ho pro své potřeby. Jeho plynulé ochromení strachem, který vznikl ze strachu z ideologie, i ze strachu z duševního narušení, je nyní reálné, doslova po něm „jdou“. Stejně jako před tím byl ochromený a nechal sebou manipulovat mechanismem ideologie, nyní sebou nechává postřkovanými přáteli. To vše až do chvíle, kdy je donucen zopakovat výrobu vylepšené drogy. V tu chvíli se jeho rozhodnutí mění, vychází postupně ze své letargie a ochromení a jedná sám za sebe. Závěrečný požár způsobený majitelem obchodu Machatou je pro Jateka očištný. Utekl před všemi *manipulátory* a doufá, že zachrání svoji partnerku z nemocnice. Oheň se pro něj stal očištěním.

### ***Kdo bere drogu, sám je drogou***

„Ten, co bere drogu, se sám stává drogou... a pak je mrtvej...“ (Topol 2006: 11). Drogu je možno chápat jako ideu odpočinku a důvody pro letargii. Droga je v tomto světě mocenský hybatel. Drogu zneužívají postavy pod mystickými účinky jejího působení i nově vznikající náboženská sekta, která by v droze získala významný zdroj moci.

### 3.1.2. *Anděl exit* (audiovizuální médium)

Dějiny nemusí být omezeny na vztah ke skutečnosti, který je možno zkoumat v rámci možných světů. Postava má v průběhu světa svoje dějiny, svoji paměť, která minulost postavy zaznamenává a postava ji využívá. Budeme se věnovat paměti postavy v případě *skokového* vyprávění filmového vypravěče *Anděl exit*. Mikeš, hlavní postava vyprávění, se dostává do stejně nejistých, neověřitelných vyprávěcích situací jako samo vyprávění.

Mikeš je drogově závislý a závislosti se snaží vyhýbat, ale nikoli ji léčit. Jeho chování je náladové, často výrazně zmatené, nejasné. Mikešův vztah k postavám je značně odtažitý, postupem času se zajímá o dvě ženy a jednu dívku ve svém okolí. Jedna z nich se ho snaží nepokrytě zmanipulovat (Věra), druhá stojí o soužití s Mikešem (Ljuba), třetí se prostě vyskytuje v jeho okolí (Naďa).

#### ***Způsob vyprávění***

Filmové vyprávění je založeno na rozrušené distanci. Rozrušeností máme na mysli těkavost obrazu i zvuků, které jsou často synchronní s prostředím. Zároveň se často ozývají ostré varovné signály, které postavu Mikeše varují krvavými viděními před následným nebezpečím. Jednobarevný, barevně filtrovaný obraz se objevuje ve vyprávění v případech, kdy se postava Mikeše dostává do nepřehledné interakce s ostatními postavami. A to v případech, kdy je Mikeš pod vlivem drog nebo v přítomnosti Mikeše s jeho dvěma přáteli, Věrou a Pernicou. Barevný obraz a vyprávění vypravěčem pomocí barevných filtrů je většinou jednoznačně spojitelné s konáním v *mizanscéně*, ale charakteristická šedivost nebo nekонтрастní barevnost v *mizanscéně* obrazu je neustále přítomná.

#### ***Symboly***

Charakteristické jsou pro filmového vypravěče detaily obličejů postav, které se střídají s velkými detaily symbolů. Zároveň rozřesenost a pohyb obrazu a s tím spjatá těkavost. Nejvíce se vypravěč věnuje vizuálním detailům spících andělů a náhrobků.

Tyto symboly obklopují většinu postav mimo Mikeše. Mikeš je naopak silně spjat se symbolikou krve. Většinou se jedná o krev z čerstvých zranění nebo krev při krvavých vidění. Krvavá vidění jsou varující před nebezpečím, jsou silně spjata s vypravěčskou strategií ostrých varovných zvuků, které společně s těkajícími barevnými filtry, znejišťují dění.

### ***Určující paměť postav***

Mikeš nemá jiné přátele z minulosti, než ty spjaté s drogou a s drogovou minulostí. V jednom momentě se dostává do cizí země, kde jsou vzpomínky určující pro ověření konání cesty. Paměť je určující pro kontinuitu jeho světa, který je možno ověřit jen pomocí několika drobných vzpomínek samotné postavy. Vypravěč je v tomto případě neurčitě distancován a to doslovně. Distanc způsobuje, že jeho postupy v přesunu do jiného světa nejsou nijak ověřitelné. Pásmo vypravěče se ovšem nikdy nevěnuje vnitřnímu světu postavy, naopak přesuny ve vyprávění – posuny mezi vnitřním krvavým pohledem jsou minimální. Pohyblivost obrazu a synchronnost zvuků je postavena proti topornosti postav, které mají často narušenou akci. Jakoby chování postav ani nenavazovalo na vyprávění. Každý obraz s akcí je narušen. Vypravěč jakoby zobrazuje postavy v nepřímé návaznosti. Skladba obrazů a hlavně návaznost ruchů je synchronní, ale akce je narušena, opožděna. Postavy se zadržávají ve svých reakcích.

### ***Paměť je určující pro ověřitelnost***

Paměť je možností, která otevírá náznaky minulosti postavy, ale je také přímo určující při Mikešově hledání skutečnosti, která je částečně narušena. Snad největším narušením lineárnosti příběhu je *trip*, který nastane po setkání s Cleo. Setkání s Cleo je důležitým mezníkem. Pomocí modré pilulky od Cleo zažije Kája silná erotická vidění, vypravěč se věnuje detailům obličejů hlavních postav, až se přesouvá – fokalizuje – do středu světelného zdroje, který navazuje na světlo v jiném světě, mikrosvětě, do kterého se Mikeš přesunul. Bez cestování, bez prostředků a po kocovině, se objevuje Mikeš oddělen od přátel, ale pomocí své paměti, vlastního ověřování postavy, je cesta (přesun do mikrosvěta) ověřitelná. Dokumentárnost pohyblivě roztřeseného obrazu se věnuje

detailům v jiném světě. Postavy se dostávají do mnohem většího kontrastu. Mikeš i Věra sdělují nutnost pamatování, jako potřebu spojenou se zakotvením svého žití v novém mikrosvětě.

### ***Zapomnění postav***

Mystické symboly v rukou sekty vyvolávají hysterické scény postav, které vrcholí smrtí několika z nich. Členové sekty považují smrt „svaté holčičky“ za vykoupení a zároveň chtějí získat mystickou drogu. V závěru vyprávění jsou všechny postavy zadluženy nebo mají exekutorskou-vykonavatelskou moc. Mikešovo krvavé vidění je transformováno na konci příběhu do všech postav, které zcela explicitně koulí očima a hystericky zdůrazňují svoje konání křikem či podivně pomalou dikcí. Těkavost obrazu, těkavost střihu, jakoby o vteřinu zpomalené reakce v *mizanscéně*, i v případě akčního konání, jsou postupně doplňovány hysterií postav, které jsou dějově zahlceny symboly moci, víry a strachu (varování krve). Mikeš je svým kamarádem nazván krvavým jezdcem na koni – jako by byl Mikeš vyvolený, doložme si to i tím, že je zároveň biologicky spjat s vylepšenou drogou, která je absolutním štěstím pro několik zkušených, drogově závislých postav. Světy, které se během Mikešova konání prolnou, jsou doplňovány interakcí postav směřujících k získání absolutního štěstí – drogy vzniklé z krve ženy a muže. „Adam a Eva“ jsou zmíněni v souvislosti víry, vypravěč hned na to prolíná hysterii výroby samotné drogy. V souvislosti s pamětí vede zapomnění celého „šílenství symbolů a šílenství postav“ k závěrečnému plameni a vykoupení. Mikeš vysvobozuje „svatou holčičku“ z hořícího obchodu, kde začala sekta zdůrazňovat svoje náboženské priority, zavírá za nimi dveře a utíkají s Nad'ou pryč. Mikeš už nenalezne svoji přítelkyni Janu, ujíždí tramvají a barevné filtry vypravěče, které po celou dobu provázely Mikeše jako ústřední postavy nebo kontrastní barevnost *mizanscén*, končí. Mikeš mizí v poklidu eskalátorem do metra Anděl. Zapomnění pomocí ohně, očista ze symbolů – to jsou hlavní atributy vymazání paměti. Posledním „utíkajícím“ symbolem je pes běžící po hřbitově, obraz jej předhání a pes mizí ze scény. Mikešova letargie končí nástupem na eskalátor a následným odjezdem do stanice metra Anděl. Probuzení z letargie znamená zároveň konec fikčního světa *Anděla exit*.

### 3.1.3. *Anděl – Anděl exit*

V obou případech vyprávění v *Andělovi* a v *Andělovi exit* jsme shledali podobnost způsobu vyprávění a v blízkém vztahu hlavní postavy a vypravěče. Vypravěč je úzce spjat s myšlenkami hlavní postavy, v *Andělovi exit* je to Mikeš, v *Andělovi* je to Jatek. Vypravěč je stejně neověřitelný jako postava Jateka. Nedokážeme přesně určit, zda jeho vyprávění, stejně jako vnímání Jateka, není narušené, mylné, odlišné. Uvedme jeden příklad za všechny. Jatek se probudí ve svém bytě hlukem způsobeným sousedy. Slyší, jak ho volá jeho sousedka, aby za ní přišel do bytu. Na tomto místě nalezneme vzorový příklad prolnutí vypravěče s hlavní postavou. Jatekovo konání je popisováno z pohledu zvenčí, zároveň vypravěč proniká do myšlení postavy a postava jakoby se prolнула s vypravěčem. Vypravěč je v tuto chvíli tím, kdo vypráví příběh. Vypráví, jak Jatek vstupuje dovnitř cizího bytu, vypráví, jak se miluje se sousedkou Ljubou. Až do chvíle, kdy Jatek naopak vstupuje do tohoto světa a rozmlouvá s Ljubou, v první osobě přemýšlí o svém konání a možném vyšinutí.

Podobně tomu je i v případě *Anděla exit*. *Anděl exit* je světem narušeným, ovšem možná více ověřitelným než *Anděl*, protože postava Mikeše díky svojí paměti ověřuje vlastní konání. Neurčitost v případě Jateka u Mikeše neplatí. Je zajímavé, že celé jeho konání doprovází podobný vypravěč, který se prolíná s konáním postavy. Je to právě vypravěč, kdo svět narušuje a rozdrobuje, svojí těkavostí a neurčitostí. V *Andělovi* je rovnováha neurčitosti položena na stejnou úroveň. V *Andělovi exit* je rovnováha narušena neurčitostí filmového vypravěče.

Svět *Anděla* je typický svojí rovnováhou neověření. Narušený příběh významově spočívá ve světě drog. Droga je symbolem moci, který dokázal Jatek zdánlivě ovládnout. Svět postav v *Andělovi* je plný nebezpečí, je narušený a plný paranoie. *Anděl exit* je oproti tomu světem hysterických postav. Ponejprv ochromený Jatek se postupně mění v oběť drogy a stává se obětí společenské hysterie až do okamžiku, kdy se ze společenského tlaku osvobodí. Těžkopádnost světa *Anděl exit*, je zatížena prázdnými symboly a drogovým šílenstvím. Snaha o vyplnění prázdnoty se zdánlivě vydaří při záchraně „svaté holčičiky“, ale vyprázdněnost světa ve skutečnosti

zůstává. Svět Jateka v *Andělovi* je mnohem neurčitější a neověřitelnější než svět Mikeše v *Andělovi exit*, ale vyprázdněných symbolů je v *Andělovi* mnohem méně.



## **3.2. *Grandhotel a Grandhotel***

Autor Jaroslav Rudiš napsal knihu *Grandhotel* podle stejnojmenného filmu. Na obálce knihy je uvedeno, že kniha vznikla podle filmového námětu, Rudiš tuto skutečnost upřesnil. Vytvořil svoji knihu podle filmu i podle námětu pro film.<sup>36</sup>

### **3.2.1. *Grandhotel* (audiovizuální médium)**

„Jégr: Ty vole zajímaš ty se vo něco jinýho než vo počasí?

Fleischman: Jako prostě vo lítání.

Jégr: No to je pěkný, ale mě spíš zajímá, jestli už si někdy brousil. ... strky frky... jak se tak dívám, tak asi ne...

Fleischman: jo, jasně že jsem se... jasně, že jsem brousil...“ (Ondříček 2006 [DVD - ROM])

Fleischman je meteorolog amatér, který svoji zálibu proměňuje v životní filozofii. Zásadní vliv počasí na lidské dějiny je jeho příznačný postřeh. Fleischman je hlavní postavou audiovizuálního fikčního světa *Grandhotelu*. Jeho interakce s ostatními postavami je založena na nedorozuměních a snahy ostatních postav se k Fleischmanovi přiblížit.

---

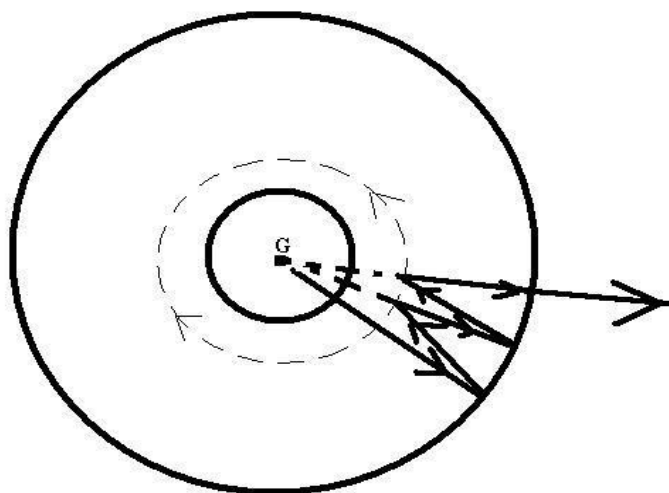
<sup>36</sup> Rudiš tuto skutečnost uvedl na autorském čtení v Pardubicích, dne 8. Ledna 2009.

### ***Vypravěč. Ještěd. Fleischman.***

Vyprávění fikčního světa *Grandhotelu* se doslova otáčí kolem ještědského Grandhotelu. Vyprávění probíhá v horizontálním krouživém pohybu na úrovni zmiňované budovy, nejvyšší technické dominanty u města („nočníku“) Liberec. Vypravěč se na horu Ještěd neustále soustředí, zobrazuje tuto věž/ „anténu“, tento hotel/ hromosvod. Postava Fleischmana se stejně jako vypravěč pohybuje horizontálně kolem dokola Ještědu. Grandhotel je jeho bydlištěm i vězením. Ředitel, „vychovatel“ mentor v otázkách sexu Jégr vyhazuje Fleischmana z budovy a dává mu několikrát „výpověď“ z práce: „člověk se tady snaží aby sis nehonil ptáka někde po okolí a ty si budeš dělat prdel?“ (Ondříček 2006 [DVD - ROM]).

Fleischman se evidentně o něco pokouší, oproti vypravěčskému postupu se snaží překonat kruh vytvořený vypravěčem (obr č. 1). Vypravěč není zatížený významy, je pouze tím, kdo věnuje pozornost samotné dominantě Ještědu a to střídavým krouživým pohybem obrazu (obr č. 4).

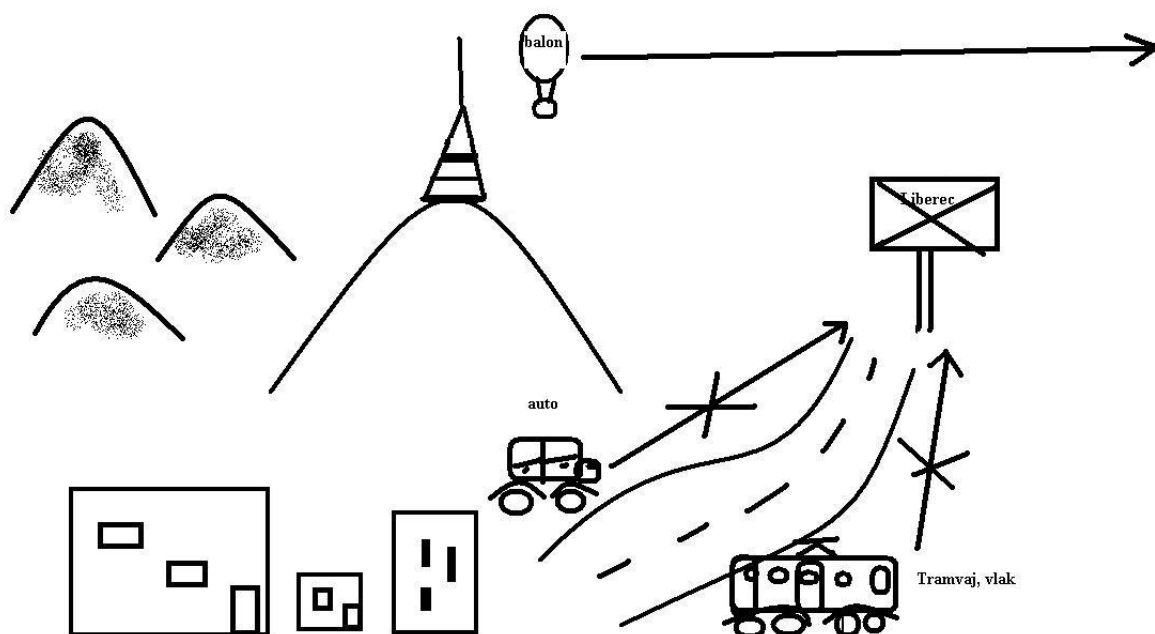
Obr. č. 1<sup>37</sup>:



<sup>37</sup> Obrázek č. 1. Tento obrázek zobrazuje celkovou situaci pohledu ze shora: na pohyb obrazu a pohyb postavy Fleischmana. Přerušovaná čára zobrazuje horizontální kruh vyprávění. G je zkratka pro Grandhotel. Přímký směřující z kruhu a do kruhu jsou čáry pohybu Fleischmana.

S Ještědem je úzce spjata postava Jégra, který naopak prostory hotelu nikdy neopouští ani o to nejeví zájem. V hotelu je totiž absolutním pánem, vládne všem dalším postavám, ovšem pouze zdánlivě. Každý pokus o ovládnutí jiné postavy (zaměstnance) končí nezdarem, každé „máš padáka“ je pouze planou hrozbou. Osamocenosť postav ve výrazné dominantě Liberce, která je doslova spojená s mraky, jež jsou na optické úrovni s Grandhotelem, je zobrazena pohledy na mraky zevnitř ven. Fleischman je fascinován mraky a počasím. Vypravěč pokládá důraz na vzdušnosť, na pohyb sledující Grandhotel v kruživém pohybu (obr. č. 4). Uvnitř je svět orámovaný prostorem, zvenčí jsou všechny přírodní motivy spjaté s technikou. Každý útěk hlavní postavy, pokusy o vyproštění se z prostoru města, je spojen s dopravními prostředky, které jsou zároveň prostředky pro pokusy o opuštění města (obr. č. 2). Technika, kov, mosty, staré město, budovy, obchodní dům; vždy jsou příroda, volná krajina nebo les spojeny s technikou.

Obr. č. 2<sup>38</sup>:

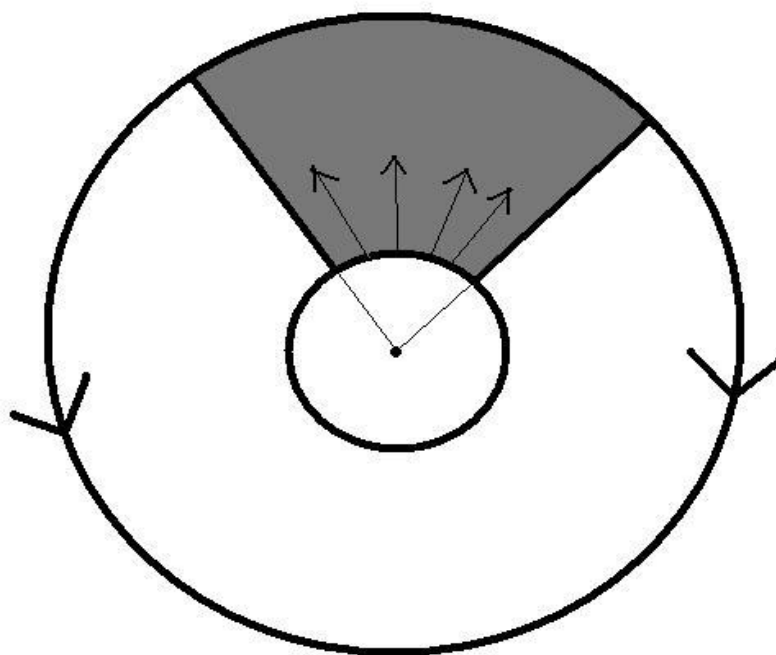


<sup>38</sup> Obrázek č. 2. Všechny pozemní dopravní prostředky vedou k neúspěchu při překonávání hranic města. Až vzdušnou čarou, pomocí cestovního balónu, se podaří Fleischamovi-postavě překonat tyto hranice.

Vypravěč je citlivý na zvuk, na synchronní ruchy *mizanscén*. Ruch šustění pláštěnek, vítr, déšť; každý zvuk je samostatný, nepřekrývá se s jinými. Hudba, která vytváří splněná i nesplněná očekávání je často pevně spjata s industriálními zvuky a s rytmickým bušením. Vypravěč je od Fleischmana vzdálený, jeho distanc je značná. Konstrukce intimního světa Fleischmana je v blízké rovině postavy. Vzdálenost vypravěče od postav je jen ve směru nahlížení do nitra postav. Vypravěč kruhovitě obtáčející Grandhotel, po opuštění města Fleischmanem, nevěnuje pozornost Grandhotelu, ale naopak otáčejícímu obrazu z osy Grandhotelu (obr. č. 3).

Obr č. 3<sup>39</sup>:

**Zorný úhel pohledu vypravěče ze středu ven. Švenkování oběma směry.**

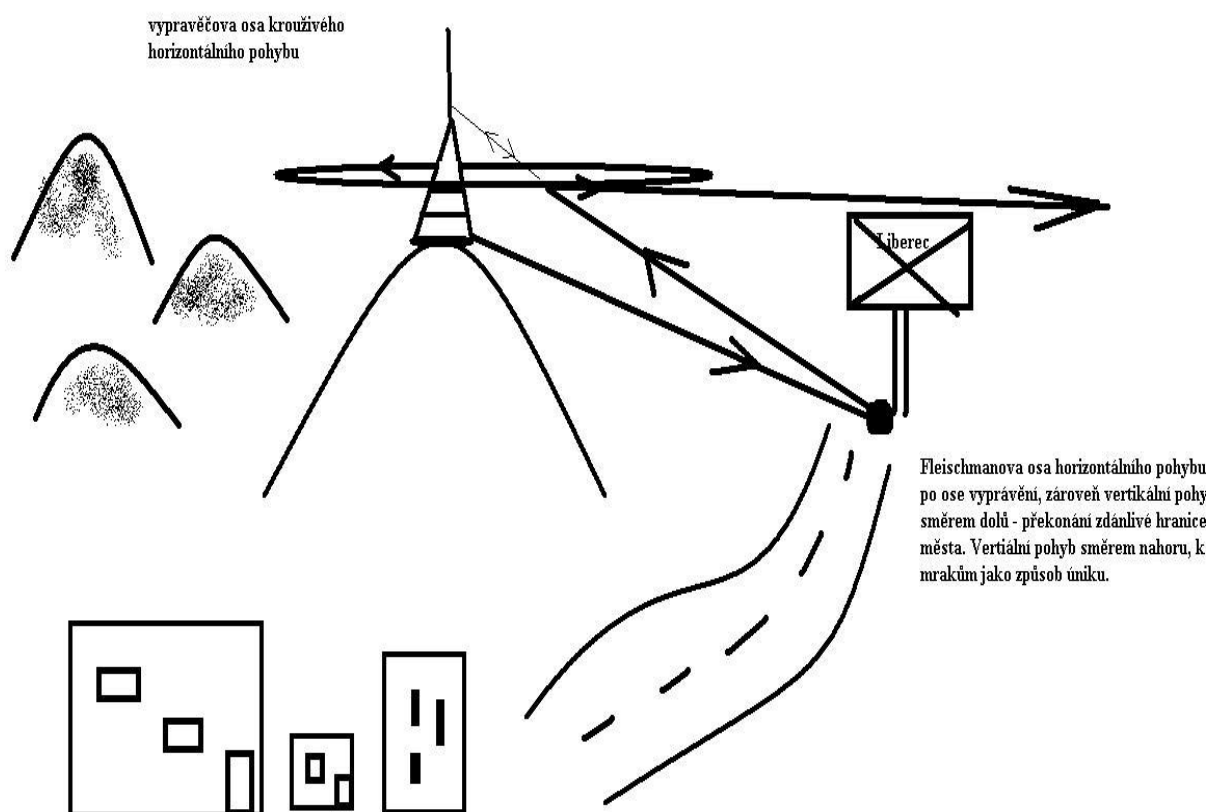


---

<sup>39</sup> Obrázek č. 3. Zorný úhel vypravěče, obraz ze středové osy Grandhotelu následuje po překonání hranic města Liberec Fleischmanem-postavou.

Fleischman nachází největší klid na práci a na přemýšlení, na nejvyšším místě v okolí, ve špičce věže hotelu. Nachází úkryt v blízkosti mraků, podaří se mu opustit město až vzduchem, pomocí po domácku sestrojeného balónu (obr. č. 2). Horizontální pohyb v kruhu jsme zdůraznili v případě pohybu vypravěče a postavy (navíc je třeba zdůraznit i oválný tvar pater Grandhotelu i oválný tvar pokojů). Fleischman se navíc pohybuje i vertikálně (obr. č. 4), když směřuje k výšinám. Barevnost tohoto světa – modrá a šedá, jsou i náladami osamocení, zároveň jsou to chladné barvy místa, kde postavy tráví většinu času.

Obr. č. 4<sup>40</sup>:



<sup>40</sup> Obrázek č. 4. Na obrázku jsou zobrazeny: Grandhotel, město, okolní hory, silnice a hranice Liberce. Vypravěčova osa krouživého horizontálního pohybu je spojena i s osou směřování postavy uvnitř obrazu. Fleischman-postava směřuje k překonání hranic po vertikální ose Liberce. Po neúspěchu se pohybuje vertikálně nahoru ke Grandhotelu. Zároveň se pohybuje po horizontální ose vyprávění, točí se dokola. Další pokusy se opakují až do překonání hranic města. Po jejich překonání následuje rozdílný pohyb obrazu vypravěče.

### 3.2.2. *Grandhotel (text)*

Vyprávění ve fikčním světě *Grandhotelu* je vedeno v první osobě. Vypravěč je konstruujičím činitelem světa. Zároveň svůj svět rekonstruuje a hodnotí. Během svého vyprávění navštívuje Fleischman-postava psycholožku, která mu doporučuje psaní deníku jako způsob terapie. Spojitost mezi deníkem a samotným vypravěčovým monologem je poměrně velká. Jaká je spojitost mezi postavou, která se jmenuje Fleischman a vypravěčem, který se pojmenovává stejně? Dalo by se říci, že jsou natolik propojeni, že jsou zaměnitelnou fikční entitou. Není tomu tak zcela. Fleischman-postava svůj svět nekontroluje (ani nekonstruuje). Fleischman-vypravěč je naopak nad věcí a jeho vyprávění je vedeno k záměrným nepravdám ve vyprávění. Neustálé odsouvá příběh, který „chce“ vypravěč vyprávět. Oslovuje čtenáře svého vyprávění. Tím čtenářem máme na mysli čtenáře jako postavu světa, jako směr, cíl vyprávění. Postavu, pro kterou je vyprávění směřováno.

#### ***Rekonstrukce vlastního příběhu v ich-formě***

Fleischman-vypravěč se liší od Fleischmana-postavy, není tou samou entitou. Vypravěčovo rekonstruování dětství a života je zastíracím manévrem. Je to v souladu s obranou před psycholožkou pronikající do intimního světa Fleischmana-postavy. Fleischman-postava i Fleischman-vypravěč svůj intimní svět tají. Tají důvody, proč nedokáže opustit město Liberec. Nedokáže proniknout přes imaginární hranici. Pro psycholožku je nemocný. Každá z postav má svoji podivnou zálibu, která je pro ni určující. Jégr, vychovatel Fleischmana-postavy, vzpomíná na svoje erotické zážitky, ale hlavně se snaží svého dospělého svěřence zasvětit do sexuálního života. Celý život Fleischmana-postavy je spjat se sexualitou, protože všechny jeho vzpomínky a sny jsou rekonstruovány psycholožkou, zaměřenou na psychoanalýzu, jako sexuální traumata a nedostatky. Vztah Fleischmana-vypravěče s Fleischmanem-postavou není obousměrný. Fleischman-vypravěč je „konstruktérem“ světa. Fleischman-postava je jeho konáním ovlivňována, určuje jeho směr, určuje alternativy, které se ukazují jako výmysly. Každé vlastní jméno postavy je pro Fleischmana-vypravěče podstatné, určuje některé

z vlastností, ale jeho argumenty jsou natolik volně pojaté a nepodložené, že není možné vážně pojmout úmysl prokazovat performativní sílu slov.

### 3.2.3. *Grandhotel – Grandhotel*

V literárním fikčním světě *Grandhotelu* se vypravěč věnuje rekonstrukci a alternativním konstrukcím ke světu „skutečnému“ ve fikčním světě<sup>41</sup>. Ve filmovém fikčním světě *Grandhotelu* je vypravěč vzdálený, se spoustou velkých celků, kde obraz obtáčí Ještěd, je na rovině mraků, je volný. Obraz je ve velkých celcích při obtáčení Ještědu, zvuk je naopak blízký, přiblížený.

Vztah mezi postavou konající a vypravěčem v literárním světě je založen na zdánlivém prolínání dvou entit, jako by byl Fleischman-vypravěč a Fleischman-postava jednou entitou, ale je to opravdu pouhé zdání. Fleischmani jsou skutečně dva. Fleischman-vypravěč rekonstruuje, udává směr, je pevně vnitřně spjat s Fleischmanem-postavou, jeho vzdálenost vůči postavě je mizivá, nikoli však nulová. Nelze ho zaměňovat s Fleischmanem-postavou, která koná, ale nemá nad světem vytvořeným Fleischmanem-vypravěčem téměř žádnou moc. Fleischman-vypravěč se věnuje vlastní rekonstrukci, je to spjato s terapeutickými snahami psycholožky ve světě Fleischman-postavy. Vyprávění i vymýšlení si, je snahou o zakrývání intimního světa, který je stejně postupně odhalován.

Bezejmenný filmový vypravěč směřuje ke vzdálenější distanci vyprávění. Vypravěč sleduje nejčastěji konání Fleischmana, ale jejich propojení je mnohem menší. Propojením máme na mysli jasnou a prokazatelnou spojitost mezi způsobem vyprávění a konáním postavy, která také vytváří svůj svět. Nejsou přímo propojeni, ale je zajímavé

---

<sup>41</sup> „A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě. (...) Ten den se mi nikam jet nechtělo (...). Na první výlet jsme se nastrojili jako na svatbu. Nebo na pohřeb. (...) Toho ruského nákladáku jsem si nevěšimnul. A myslím, že si ho nevěšimnul ani táta. Ani máma. Ven jsem vyletěl rozervanými dveřmi. (...) Naši vypadali, jako když spí. (...) Díval jsem se na naše rozbité auto natlačené přímo k ceduli, co označuje konec našeho města a za kterou začíná svět, nekonečno, které jsem se v ten okamžik začal bát. (...) Díval jsem se na lidi kolem, na ceduli s koncem našeho města a možná si poprvé uvědomil, že se za ni nikdy nedostanu. (...) Doktorka říká, že ten příběh umím vyprávět moc dobře. Že je to hluboký. Že to má velký význam. A já vím, že mě pak vždycky chytne za ruku. Ale jak říkám: Všechno to bylo možná trochu jinak. Vlastně určitě.“ (Rudiš 2006: 33-35)

v jakém kontrastu nebo shodě je vedeno vyprávění kruhovitě obtáčející Ještěd; zobrazující mraky, které jsou na hoře v optické rovině s pozorovatelským místem. Ono kruhovitě obtáčení skončí po Fleischmanově překonání psychické bariéry, která mu bránila v překročení hranic města. Na konci je obtáčení nahrazeno *švenkováním* ze středobodu Grandhotelu. Filmový vypravěč zdánlivě vzdálený od světa postav se ke konci ukazuje jako absolutně harmonizovaný s Fleischmanem-postavou. Postup konstrukce světa je v mnohém podobný textovému fikčnímu světu.

Filmové vyprávění vedené kolem Ještědu je pevně spjata s Grandhotelem. Vypravěč je spojen s tímto prostorem. Oproti tomu literární vypravěč je v Grandhotelu uvězněn. Fleischman-vypravěč je v textovém světě pevně propojen s filozofií mraků, k tomuto účelu je Grandhotel skvělým pozorovacím střediskem. Pro filmového vypravěče je Grandhotel středem světa. Literární vypravěč po rekapitulaci svého života „zmizel.cz“. Vnitřní principy spojitostí vypravěče s hlavní postavou nás vedly ke spojení těchto světů a naznačení podobnosti, ale právě prostorová poetika vytvořila značný rozkol. Filmový vypravěč je soustředěn na jeden bod světa, literární naopak svůj život chce osvobodit a tímto osvobozením je opuštění Grandhotelu. Pro literárního vypravěče je nejdůležitější prostor mraků, pro filmového je to vysoko položený střed fikčního světa *Grandhotelu*.



## 4. Závěr

Na počátku kapitoly *Vzájemné vztahy* byly zmíněny charakteristiky světů. Ukázalo se jako problematické využívat charakteristiky světů, které jsou zpochybnitelné kvůli jednotlivým pojetím (každý zástupce fikčních světů přináší individuální koncepci). Teorie fikčních světů, respektive zástupci této teorie se v mnohém neshodnou. Pojetí fikčních světů je rozpracováno v různé míře. Nelze hovořit o jednotné, souvislé koncepci. Celkově se tato kapitola nevěnovala vyjmenovávání jednotlivých rozdílů v různých koncepcích, ale spíše se zaměřila na problematické jevy v teorii fikčních světů. Jedním z nalezených problematických jevů je např. nerozpracování vztahu fikčního světa k aktuálnímu světu u Lubomíra Doležela. Je to zarážející, vždyť Lubomír Doležel se autonomnosti fikčních světů dlouhodobě věnuje. V *Heterocosmice* dopodrobna popisuje funkce fikčního světa jako světa autonomního, ale zároveň neodpovídá na vztah fikčního světa k aktuálnímu světu jinak, než přes pojem zobrazující text. Fikční svět je samostatný. Je šifrou, kterou buďto dokážeme kompetentně rozluštit či nikoliv. Ke skutečnému světu se nějak vztahuje. Doležel nabízí zobrazující text jako odpověď. Dospěli jsme k závěru, že zobrazující text ve fikčním světě neexistuje, není možný. Fikční svět je samostatný. Výzkum reference k aktuálnímu světu je možný jedině přes koncepci možných světů.

Domníváme se, že fikční světy jsou *přístupem* k uměleckým artefaktům. Odvracíme se od pojetí Lubomíra Doležela, ve kterém sděluje absolutní existenci fikčních světů. Podle nás je tomu naopak. Fikční svět je otázkou přístupu. Až v případě, pokud k uměleckému artefaktu přistupujeme jako k fikčnímu světu, začne existovat samotný (samostatný) fikční svět. Fikční svět je konečný, vzniká v interakci s interpretem, ale zároveň je v něm vše obsaženo. Fikční svět je úplný. Paradox spočívá v tom, že svět vzniká, až když je k němu tak přistoupeno, ale zároveň svůj vnitřní kód obsahuje uvnitř sebe sama, žádný mezistav, existující subjekt, moc recipienta, nepřipouštíme.

Dalším záměrem této kapitoly bylo vyjasnění důvodů, proč je nutné chápat fikční světy jako samostatné, neredukované. Znovu se ukazuje dvojí model, který i sám v sobě obsahuje jisté paradoxy. Lubomír Doležel varuje před slepým hledáním

intertextuálních vztahů. To je důležitá připomínka. Rozvádíme tuto myšlenku a varujeme celkově před podobností mimetických redukčních funkcí s absolutistickou intertextualitou či transdukci. Chápeme i tyto spojitosti jako značně omezující. Jistě, dají se vysledovat podobnosti světů, ale mohou sloužit jako přirovnání, nikoliv jako dokazování vlivů, stěží jako propojení intertextuality. Transdukce může být stejnou slepou uličkou jako teorie nápodoby.

krajově se zajímáme i o možné světy. Zjištění plynoucí z porovnávání fikčních a možných světů, které nechápeme v rámci logiky, se jeví jako značně důležité. Možné světy jsou přístupem. Možné světy nemusí být pouze světy s logickou konzistencí, ale spíše světy, které se mohou podobat fikčním světům. V nich naopak může nebo musí platit referenční vztah k jiným možným světům či k aktuálnímu světu. Tuto problematiku ve skutečnosti pouze otevíráme, nikoli zodpovídáme.

V druhé teoretické části jsme se věnovali spojitostem literatury a filmu. Dříve pojmenované vlastnosti fikčních světů, jako jsou fakta a mezery, se ukazují být důležité v jakémkoli fikčním světě. Naším hlavním záměrem je odhalení principu vytváření fikčního světa, spojení *jak* i *o čem*. Tento princip vidíme v binárním vztahu mezi tvořivou silou postav a vypravěčem. Vzájemný vztah, vzájemná distance je určující pro celkovou podobu fikčního světa literatury i filmu.

Celé naše bádání špelo nejdříve ke zkoumání literatury ve filmu, k jakési povinnosti adaptací apod. Až po prozkoumání teorie fikčních světů nám získané poznatky pomohly uchopit literaturu a film jako samostatné fikční světy. Během zkoumání jsme naráželi na sílu audiovizuálního otisku. Audiovizuální otisk může silně zasahovat do obecné encyklopedie. Síla audiovizuálního otisku je pro nás důkazem nedokonalosti využívání encyklopedií. Vztah mezi vypravěčem a postavami je zásadní pro zkoumání fikčních světů. Poetika (ne)ověřitelnosti vypravěče se ukázala jako pevná součást minimálně současné české literatury i filmu.

## **Prameny**

Michálek, V.: Anděl exit. ČR 2000. [DVD-ROM]

Ondříček, D.: Grandhotel. ČR 2006. [DVD-ROM]

Rudiš, J.: Grandhotel. Praha 2006. ISBN 80-85935-58-9

Topol, J.: Anděl. Praha 2006. ISBN 80-72-15-269-6

## **Literatura**

Aumont, J.: Obraz. Přel. Šerý, L. Praha 2005. ISBN 80-7331-045-7

Bubeníček, P.: Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla. Brno 2007. ISBN neuvedeno

Casetti, F.: Filmové teorie 1945 – 1990. Přel. Giordanová, H. Praha 2008. ISBN 978-80-7331-143-8

Culler, J.: Studie k teorii fikce. Přel. Bareš, J. aj. Brno – Praha 2005. ISBN 80-85778-46-7

Červenka, M.: Fikční světy lyriky. Praha 2003. ISBN 80-7185-592-8

Čulík, J.: Jací jsme, česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let. Brno 2007. ISBN 978-80-7294-254-1

Doležel, L.: Heterocosmica, fikce a možné světy. Praha 2003. ISBN 80-246-0735-2

Doležel, L.: Identita literárního díla. Přel. Fořt, B. Brno – Praha 2004. ISBN 80-85-778-39-4

Doležel, L.: Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Přel. Fořt, B. Brno 2000. ISBN 80-7294-003-1

Doležel, L.: Narativní způsoby v české literatuře. Praha 1993. ISBN 80-202-0418-0

Doležel, L.: Studie z české literatury a poetiky. Praha 2008. ISBN 978-80-7215-337-4

Eco, U.: Šest procházek literárními lesy. Přel. Gyrogová, B. Olomouc 1997. ISBN 80-7198-248-2

- Fořt, B.: Logika a vyprávění. In: Vyprávění v kontextu. Olomouc 2008. ISBN 978-80-85778-60-1
- Fořt, B.: Úvod do sémantiky fikčních světů. Brno 2005. ISBN 80-7294-165-8
- Hrabák, J.: Literární komparatistika. Praha 1976. ISBN neuvedeno
- Chatman, S.: Příběh a diskurs. Přel. Orálek, M. Brno 2008. ISBN 978-80-7294-260-2
- Kubíček, T.: Vypravěč, kategorie narativní analýzy. Praha 2008. ISBN 978-80-7294-215-2
- Monaco, J.: Jak číst film, svět filmů, médií a multimédií. Přel. Liška, T. – Valenta, J. Praha 2004. ISBN 80-00-01410-6
- Mravcová, M.: Literatura ve filmu. Praha 1990. ISBN 80-7023-062-2
- Mravcová, M.: Od Oidipa k Francouzově milence, světová literatura ve filmu, interpretace z let 1982-1998. Praha 2001. ISBN 80-7004-099-8
- Pavel, T. G.: Fikční entity. Přel. Vlasáková, K. In: Aluze 2004, č. 1, s. 102-121.
- Rimmon-Kenanová, S.: Poetika vypávení. Přel. Pickettová, V. Brno 2001. ISBN 80-7294-004-X
- Ronenová, R.: Možné světy v teorii literatury. Přel. Červenka, M. Brno 2006. ISBN 80-7294-180-1
- Ryanová, M. L.: Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. In: Aluze 2001, č. 3, s. 105-118.
- Viewegh, J.: Psychologie umělecké literatury. Praha 1999. ISBN 80-902653-1-6
- Vodička, F.: Struktura vývoje. Praha 1998. ISBN 80-86019-63-2

## Resumé

The theory of fictional worlds in literature and film is focused on two crucial moments of this specific theoretical approach. The first crucial moment of the work is primarily concerned with an investigation of the relationships between fictional worlds and the actual world, between fictional worlds and possible worlds, between fictional worlds and fictional worlds.

The chapter *Fictional Worlds – Actual World* is concentrated on the relationship between the actual world and *mimesis*. Functions of *mimesis* are restrictive. Therefore we understand the world as finite.

The chapter *Fictional Worlds – Possible Worlds* is concentrated on the removal of the fictional worlds from the subordination of the possible worlds. Their relationships are only seemingly similar; fictional worlds do not come under possible worlds. We are concerned with miniworlds which the differences connected with logic and other concepts follow from. This chapter draws mainly on Ruth Ronen's *Possible Worlds in Literary Theory*.

The chapter *Fictional Worlds – Fictional Worlds* is concentrated on the afterlife of fictional worlds. It is an investigation of entities of literary and film works which serve as specific messages in communication. Fictional worlds based on narrative can be connected with terms like transition and intertextuality (IN: Doležel: *Heterocosmica*; Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů [Introduction to Narrative Semantics of Fictional Worlds]*).

The second crucial moment of the work is primarily concerned with an investigation of the fictional world in film. The whole work is primarily focused on the concept of a prominent theoretician of fictional worlds, Lubomír Doležel, but in this part it also deals with concepts of Wayne C. Booth's chapter "Types of Narration" (*Typy vyprávění*) from his *The Rhetoric of Fiction. Narrative Modes in Czech Literature* (Doležel 1993: *Narativní způsoby v české literatuře*) is concentrated on "narrator" and his distance.

The last goal of our work is to compare *contemporary Czech literature and film*; namely, Jáchym Topol's *Anděl* (literature; 2006) and Michálek's *Anděl exit* (film; 2000); Jaroslav Rudiš's *Grandhotel* (literature; 2006) and David Ondříček's *Grandhotel* (film; 2006).