

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Ester Kabelová

**Vztah techniky a kouzel ve fikčních světech seriálů Miloše
Macourka a Václava Vorlíčka**

The relationship between technology and magic in the
fictional worlds of the series by Miloš Macourek and Václav Vorlíček

Poděkování

Ráda bych poděkovala mému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Josefu Šebkovi, Ph. D. za laskavé vedení práce, za jeho rady a trpělivost, a hlavně za čas, který této práci věnoval. Také bych ráda poděkovala své mamince a babičce Marušce, za jejich podporu a za to, že mi *Arabelu* vnesly do života.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 6. května 2021

.....

Ester Kabelová

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu seriálů Miloše Macourka a Václava Vorlíčka s využitím teorie fikčních světů. Soustředí se na výrazný rys výstavby jejich fikčních světů – dvojdomost. Podrobně analyzuje seriály *Arabela*, *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili* z hlediska rozdělení jejich fikčního světa na přirozenou a nadpřirozenou oblast. Pozornost je upřena na domény techniky a kouzel, jež dané oblasti zastupují, a zkoumány jsou reakce postav na konfrontaci s těmito doménami. Cílem práce je odpovědět na otázku, jak dané domény mohou postavy ovlivnit a jak přijetí domén souvisí s jejich pozicí ve fikčním světě.

Klíčová slova

televizní seriál, teorie fikčních světů, dvojdomý fikční svět, postava, doména techniky, doména kouzel, moc

Abstract

This bachelor's thesis focuses on the analysis of television series by Miloš Macourek and Václav Vorlíček by way of the theory of fictional worlds, emphasising a significant feature of the construction of their fictional worlds – their ambiguity. It analyses in detail the series *Arabela*, *Flying Čestmír* and *Křeček in nightgown*, and the division of their fictional worlds into areas of the natural and the supernatural. The thesis examines the usage of the domains of technology and magic, both the aforementioned areas, as well as the character's reaction to being confronted with these domains. The aim of the thesis is to answer the question of how given domains can influence characters and how their acceptance of domains is related to their position in the fictional world.

Key words

television series, theory of fictional worlds, ambiguous fictional world, character, domain of technology, domain of magic, power

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Teoretická východiska sloužící k analýze seriálů	7
2. 1. Představení seriálů a jejich tvůrců.....	7
2. 2. Žánr crazy komedie a seriálu	8
2. 3. Seriálové fikční světy	11
2. 4. Teorie postavy	14
2. 5. Dvojdový fikční svět.....	16
3. Vlastní analýza seriálů	21
3. 1. Fikční svět seriálu <i>Arabela</i>	21
3. 2. Doména techniky	26
3. 3. Doména kouzel.....	27
3. 4. Přechody postav mezi oblastmi dvojdového světa	29
3. 5. Postoje postav vůči doménám.....	31
3. 5. 1. Role institucí a hierarchie postav	31
3. 5. 2. Boj o moc a ovládnutí obou domén	35
3. 5. 3. Láska napříč doménami	37
3. 5. 4. Odmítnutí odlišné domény	39
3. 5. 5. Přístup dětských postav k doménám.....	41
3. 6. Fikční svět seriálu <i>Létající Čestmír</i>	43
3. 7. Fikční svět seriálu <i>Křeček v noční košili</i>	47
4. Závěr.....	52
Soupis literatury	54

1. Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu seriálů Miloše Macourka a Václava Vorlíčka z pohledu teorie fikčních světů. Soustředí se zejména na specifický a pozoruhodný způsob výstavby jejich fikčních světů – dvojdomost spočívající v rozdělení na přirozenou a nadpřirozenou část, doménu techniky a doménu kouzel.

Tvorba Miloše Macourka a Václava Vorlíčka disponuje mnoha jedinečnými rysy výstavby fikčního světa a nabízí tak širokou škálu možností pro uplatnění teorie fikčních světů. Analýza jejich využití dvojdomého světa by mohla přispět k teorii seriálových fikčních světů a současně navázat na bádání Lubomíra Doležela, který dvojdomost světů analyzuje na základě mytologických světů. V seriálech se různorodé oblasti fikčního světa dělí na přirozenou a nadpřirozenou část stejně jako v mytologickém světě, platí zde však odlišné principy jejich vzájemného fungování a vztahu. K rozhodnutí, že se má práce zaměřit právě na toto téma, přispěla i skutečnost, že filmová a seriálová produkce těchto autorů se v Československu stala fenoménem, jenž ovlivnil několik generací diváků, z odborného hlediska však jejich tvorba, řazená též k žánru crazy komedie, bývá poněkud podceňována. Touto prací bych ráda rozvinula výzkum o Vorlíčkových a Macourkových dílech z hlediska literární teorie a poukázala na některé jejich zajímavé aspekty.

V práci bude primární pozornost soustředěna na seriál *Arabela*, budu se však věnovat i seriálům *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili*. Porevolučnímu seriálu *Arabela se vrací aneb Rumburak králem říše pohádek*, který navazuje na seriál *Arabela*, se ve své práci přímo věnovat nebudu. Seriály budu zkoumat s využitím teorie fikčních světů (Lubomír Doležel, Nancy Traillová) i další naratologické literatury (zejm. Shlomith Rimmon-Kennanová). Zohledním rovněž mediální specifičnost televizní seriálové tvorby a žánrové rysy, které v sobě tyto seriály nesou. K teorii seriálových fikčních světů budou využity především práce Radomíra Kokeše (*Světy na pokračování* a *Rozbor filmu*).

Hlavní badatelská otázka, na kterou bude práce odpovídat, zní, jak ve zmíněných dvou doménách fikčního světa fungují postavy a jaké postoje k těmto doménám zaujímají. Postavy jsou vystaveny prolnutí částí dvojdomého světa a jejich domén, jejich mikrosvěty čelí subsvětům pro ně neznámým. Každá z postav k doménám zaujímá jiné stanovisko a jinak na ně reaguje, odlišnosti v reakcích postav na tuto konfrontaci přitom předznamenávají možnou

budoucnost postavy. Lze proto vyslovit hypotézu, že postava, která je schopná přijmout obě dvě domény za své, ve fikčním světě dominuje nad ostatními postavami.

Práce je rozdělena na dvě části. První část představí základní informace o seriálech a jejich tvůrcích a teoretická východiska sloužící k analýze seriálů. Zaměří se na žánrovou specifičnost seriálů, teorii postavy a charakteristiku seriálového prostředí v rámci teorie fikčních světů. Druhá část se soustředí na podrobnou analýzu seriálů skrze výstavbu jejich fikčního světa. Bude se věnovat jeho rozdělení na dvě odlišné domény a na postoje postav, které vůči těmto doménám zaujaly. Rozvede převážně fikční svět seriálu *Arabela*, na nějž svou hypotézu aplikuje. Poté ho srovná s dalšími seriály a vytyčí jejich hlavní podobnosti i rozdíly. V závěru budou shrnuty hlavní poznatky získané při analýze seriálů.

2. Teoretická východiska sloužící k analýze seriálů

2. 1. Představení seriálů a jejich tvůrců

Jelikož jsou seriály, kterým se budu věnovat, všeobecně známé, představím zde jen stručně jejich tvůrce a základní příběhové linie. Václav Vorlíček byl český režisér, který natáčel své filmy od 50. let 20. století až do počátku 21. století. Vorlíček se ve své tvorbě věnoval převážně komediím, pohádkám, filmům a seriálům pro děti. Podstatný vliv na jeho práci měl spisovatel a scenárista Miloš Macourek. Mnohé filmy a seriály vytvořili Vorlíček a Macourek jako autorské duo. V těchto dílech můžeme zaznamenat neotřelý a originální humor, nečekané zápletky a fantastické motivy. Autoři konfrontují fantastické a pohádkové světy se skutečností, technika čelí kouzlům a realita nereálnému. Těchto motivů si můžeme všimnout například ve filmech *Kdo chce zabít Jessi?* (1966), *Dívka na koštěti* (1971), *Jak utopit dr. Mráčka* (1975), ale i ve třech seriálech pro děti, kterým se věnuje tato práce.

Seriál *Arabela* byl natočen roku 1980 Václavem Vorlíčkem. Společně s Milošem Macourkem dokázali vytvořit scénář plný bohatých zápletek, i když forma seriálu byla pro autory prvotinou.¹ Seriál spojuje pohádkový námět se žánrem crazy komedie, kterému se autoři ve společné tvorbě věnovali převážně. Seriál byl natočen na popud německé produkce, která pokryla velkou část jeho finančních nákladů. Ke vzniku seriálu Václav Vorlíček uvedl: „*Gert Muntefering, což byl hlavní dramaturg vysílání pro děti a mládež ve WDR v Kolíně nad Rýnem, přijel za mnou a Milošem Macourkem do Prahy a objednal si ,něco jako Dívka na koštěti, Tři oříšky pro Popelku a Jak se budí princezny‘, ovšem ve formě seriálu pro německou televizi. Tvrdil, že na naše jména diváci dobře reagují a koláč televizní sledovanosti se beze zbytku naplní. Tak vznikla Arabela.*“²

Arabela je pohádkový seriál pro děti i pro celou rodinu, který obrací pohádky na ruby, takže není náhodou, že příběh začíná právě zazvoněním zvonečku, kterým obvykle pohádky končí. Zábavnou formou spojuje svět pohádek, ve kterém vládne král Hyacint společně s královnou a jejich dvěma dcerami, Arabelou a Xeníí, a svět lidí, v němž se pozornost soustředí na pana Majera a jeho rodinu. Když najde pan Majer kouzelný zvoneček, spustí tak nečekaný sled událostí, které dva odlišné světy spojí. Nechtěnou náhodou zastřelí v říši pohádek mluvícího vlka a tím odsoudí čaroděje Rumburaka k nespravedlivému trestu. Rumburak tuto

¹ VORLÍČEK, V., MACEK, P.: *Pane, vy jste režisér!*, Praha: Ikar, 2017, s. 136.

² HORVÁTH, J.: Václav Vorlíček o svých pohádkách, *Xantypa*, 2015, 21(7), s. 44–48, dostupné z: https://is.muni.cz/th/a048m/Masarykova_univerzita_-_Priloha.pdf.

křivdu nehodlá strpět a rozhodne se pro pomstu. Za každou cenu touží ovládnout svět lidí i říši pohádek a k tomu získat ruku princezny Arabely.³

Jak si můžeme všimnout, primární děj seriálu *Arabela* se orientuje převážně na originální postavy vytvořené autory, jejich fikční svět je však plný intertextových postav odkazujících na mnohé tradiční pohádky. Kanonickou znalost těchto pohádek autoři originálně využívají proti vědomostem diváka a postavy vystavují absurdním a komickým situacím. Prolnutí dvou odlišných světů a kontrast mezi technikou a kouzly jim v tom pomáhá. Instituce světa lidí, jako je například Československá televize, vězení, továrna nebo Vysoké učení technické, musí čelit kouzlům ze světa pohádek.

Podobné motivy autoři využívají i ve dvou dalších dětských seriálech. Seriál *Létající Čestmír* (1983) se soustředí na partu tří dětí. Hlavní protagonista Čestmír Trnka se díky modrému kamenu dostává do fantastické říše květin, kde mu jsou darována semínka kouzelných květin, která přináší do světa lidí. Svět lidí, zvláště vědecký ústav a další instituce, je vystaven vlivu fantastických květin, po přivonění k nim mohou lidé například létat. Autoři si skrze květiny pohrávají i s myšlenkou povahy lidí a využívají pohádkové prostředí, aby v seriálu ukázali lidské hodnoty a kontrast dobra a zla.⁴

V seriálu *Křeček v noční košili* (1987) je svět lidí opět vystaven kouzelnému světu, tentokrát by se dal tento svět nazvat říší snů. Hlavní postava, Kája Berka, se pomocí noční košile po pradědečkovi Radimu Berkovi dostane do snu, kde pradědečka potká v letech, kdy působí jako profesor na gymnáziu. I když se jedná o sny, geniální plány vynálezů pradědečka se skutečně objevují v „reálném“ světě lidí. Vynálezy jsou na svou dobu progresivní, proto v sobě tento seriál nese i silné prvky science-fiction. Vynálezy, na které svět „ještě není připraven“, vyvolají mnoho rozruchu, a tak seriál působí podobným dojmem jako dva předchozí.⁵

2. 2. Žánr crazy komedie a seriálu

Arabela, *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili* pochází z 80. let z prostředí Československa. Jak uvádí Petra Hanáková, období normalizace v československé

³ Dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/>.

⁴ Dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir/>.

⁵ Dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/>.

kinematografii zatím nebylo akademicky dostatečně probádáno a je dosud chápáno jako „nejztracenější“ období československé kinematografie, kdy byly upřednostňovány politicky nezávadné filmy, a proto vznikaly převážně komedie. Ty měly sloužit k ideové stabilizaci, posílení moci vládnoucí strany v kulturním okruhu a v neposlední řadě k masovému pobavení, ke kterému nebylo třeba klást si otázky.⁶

Tyto komedie však mají osobitý charakter a žánrově lze řadu z nich charakterizovat jako bláznivé komedie („crazy“ komedie, například *Jak utopit dr. Mráčka* (r. V. Vorlíček, 1975), *Což takhle dát si špenát* (r. V. Vorlíček, 1977) nebo *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (r. J. Polák, 1977)). Bláznivé komedie vynikají převážně svou hybridností a kombinují různé stylové a žánrové rysy.⁷ Fikční světy a narativy těchto komedií jsou vystavěny originálním způsobem plným paradoxů a jsou značně propracované, proto na ně nemusí být pohlíženo pouze jako na masovou zábavu sloužící k úniku, ale lze je vnímat jako neopomenutelnou součást československé kinematografie.

Hybridní komedie jsou často stavěny na základu science-fiction nebo pohádky. Žánr pohádky převládá v případě tří seriálů, na které se tato práce soustředí – jedná se o „hybridní“ seriály pro děti. Můžeme je označit za příklad hybridní komedie kombinující humor a žánr moderní pohádky, který v 80. letech, po rozmachu „crazy“ komedií, získal díky divácké oblibě dostatek prostoru.⁸

Jejich nová hybridní forma překročila formu parodie a satiry a můžeme na ni pohlížet jako na určitý druh pastiše. Tvůrci zkoumaných seriálů sami vyjádřili negativní postoj ke čtení jejich komedií jako pouhé parodie, neboť tím by byl podle nich přístup k interpretaci příliš zjednodušen (viz Kopaněva 1976).⁹ Autoři sbírali fragmenty zdrojových forem, které využívali a díky nimž spojili několik žánrů a stylů do hravé a komediální podoby. Sám Václav Vorlíček se o *Arabele* vyjadřuje jako o úspěchu, kdy se tvůrcům povedlo „*skloubit humor, napětí, romantiku i poezii*“.¹⁰ Dalším cílem hybridních bláznivých komedií a seriálů je podle Miloše Macourka a Václava Vorlíčka zachytit „skutečné“ reakce na absurdní podněty a zaměřit se na

⁶ HANÁKOVÁ, P.: The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s, in: E. Näripeaand, A. Trossek (eds.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics* 7. Tallin, 2008, s. 111.

⁷ Tamtéž, s. 111.

⁸ Tamtéž, s. 113.

⁹ Petra Hanáková odkazuje na článek: KOPANĚVA, G., O komedii podle Miloše Macourka a Václava Vorlíčka, in HANÁKOVÁ, P.: The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s, cit. d. (pozn. č. 6), s. 115.

¹⁰ HORVÁTH, J.: Václav Vorlíček o svých pohádkách, cit. d. (pozn. č. 2), s. 44–48.

„realistické“ situace, které vytvářejí.¹¹ Důležitá pro hybridní komedie je kombinace reálna s nerealistickými zápletkami a rekvizitami.¹² V bláznivých komediích tyto rekvizity bývají často futuristické, v *Arabele* se setkáváme s nereálnými magickými předměty, které vytváří originální situace a zápletky.

Charakteristiku „hybridního“ seriálu můžeme ozřejmit na příkladu *Arabely*. Seriál se odehrává v socialistickém Československu připomínajícím prostředí diváka, který jej v roce 1980 sleduje. Tato realita je však obohacena o několik klíčových motivů. V seriálu existuje také nadpřirozený svět plný kouzel a pohádkových postav, které začnou do reálného světa zasahovat. Zároveň v říši pohádek pro dospělé Fantomas disponuje vyspělejší technikou, než je technika dostupná v roce 1980, což seriálu dodává i vědecko-fantastickou složku. Magické předměty a existence nadpřirozených světů stírají prostorové souřadnice a narušují fyzikální veličiny reálného světa, což lze chápat jako jeden z rysů hybridních komedií a seriálů: „*Fantazie, kombinace prostorů a časů, které se odchyľují od logiky, racionality a linearity, mají obvykle vliv také na prostředí hybridních komedií.*“¹³ Nadpřirozený svět pohádek existuje mimo specifikovaný čas. Hlavním tématem seriálu je konfrontace mezi realitou a fantazií, zároveň se do něj dostávají komediální prvky s mnoha zábavnými a nečekanými zvraty, které porušují logiku.

I přesto, že tento žánr bláznivých komedií a seriálů zůstává opomíjen a mnohdy bývá i zatracován, utvářel si svou specifickou identitu. Petra Hanáková uvádí, že to, co bylo zatraceno, významně určuje identitu toho, co zůstává, a může formovat identitu a specifčnost české kinematografie.¹⁴ České crazy komedie, i přes dobu vzniku, která budí v některých divácích odpor, mohou nabídnout originalitu, specifickou výstavbu a nadčasový lehký humor. S ohledem na čas, který od jejich natočení uplynul, i na dobu, která se změnila z mnoha hledisek, včetně toho politického, stojí za to se na tento subžánr podívat detailním pohledem a bez odsudků.

¹¹ HANÁKOVÁ, P.: The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s, cit. d. (pozn. č. 6), s. 114.

¹² Tamtéž, s. 114.

¹³ Tamtéž, s. 115–116.

¹⁴ Tamtéž, s. 117.

2. 3. Seriálové fikční světy

Zabýváme-li se těmito seriály, musíme přihlídnout ke specifickým seriálového žánru. Radomír Kokeš charakterizuje televizní seriál jako táhnoucí se narativní formu, která se rozvíjí a proměňuje. Definuje jej jako „fikční audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod, které mají společné znaky a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na to, jestli epizody na sebe navazují, nebo se vzájemně variují.“¹⁵

Základem specifčnosti seriálu je vzájemná propojenost alespoň dvou epizod. Vnitřní propojenost seriálů můžeme klasifikovat do několika typů, jež se vyznačují vzájemnou návazností, provázaností, stejnými postavami a identickými prvky. Vorlíčkovy a Macourkovy seriály propojují narativní linie epizod a jsou na sobě závislé skrze mnoho úrovní. Tam, kde jedna epizoda končí, další epizoda začíná. Tato návaznost platí pro všechny tři námi zkoumané seriály, jejich fabule přesahuje přes hranice epizod. Makrosvět napříč epizodami sdílí stejné fikční postavy. Zároveň se na seriály *Arabela*, *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili*, i když jsou postupně rozvinuty pomocí sledu epizod, můžeme dívat jako na ukončené makrosvěty, u kterých známe celou fabuli, např. na rozdíl od stále pokračujícího seriálu *Ulice*. U analýzy ukončeného světa musíme dbát i na to, abychom svět přílišně nezobecňovali a nesnažili se postihnout pouze několik hlavních kompozičních vzorců, a zároveň se nezahltili příliš mnoha informacemi, ať už zjevnými prvky, nebo těmi předpokládanými.¹⁶

Nejen návaznost je ale pro charakteristiku seriálu zásadní. Seriál *Arabela* nás nutí svou pozornost nesměřovat jen kupředu, divákova snaha seriál sledovat a porozumět mu je rozrušena: „Pravidla, jež platila nějak, ve skutečnosti nikdy tímto způsobem neplatila.“¹⁷ Proto seriál *Arabela* nepovažujeme pouze za příklad navazující seriality, i když na sebe její epizody z hlediska času i postav navazují, ale i za příklad rozrušující seriality. Kokeš používá pro znalost a aplikaci zákonitostí a informací z reálného světa pojem kulturní encyklopedie. Její aplikaci si divák neuvědomuje až do doby, kdy je zákonitost a „realita“ určitým způsobem „převrácena naruby“.¹⁸ V příkladu *Arabely* je časoprostor odvozovaný od divákovy předešlé znalosti pohádek změněn na časoprostor, jenž jeho znalost využije proti němu. Nezabývá se jí naprosto ani ji neodsouvá do pozadí, převrací ji na ruby. Z výstavby světa se stává určitá „přestavba“,

¹⁵ KOKEŠ, R.: Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu, in JEDLIČKOVÁ, A., FEDROVÁ, S. (ed.), *Intermediální poetika příběhu*, Praha: ÚČL AV ČR, Akropolis, 2011, s. 228.

¹⁶ KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, Praha: Akropolis, 2016, s. 34.

¹⁷ Tamtéž, s. 16.

¹⁸ Tamtéž, s. 23.

kdy si divák užívá nepředvídatelný děj a možnost zvrátů. V *Arabele* Červená Karkulka musí nahradit vlka a pochutnat si na babičce sama a princ Vilibald se místo záchranu princezny musí stát zlodějem, který ji okrade.¹⁹ Předešlé stavy věcí se stávají jinými stavy, divák je nucen přehodnotit prvotně získané informace, jejich role se mění a postupně zjišťuje, že už k nim nemůže přistupovat jako k informacím získaným předtím. Některé informace serialita mění, jiné však musí ponechat totožné.²⁰ Znalosti diváka obsažené v kulturní encyklopedii jsou tak využity proti němu. Také v seriálu *Křeček v noční košili* je informovanost o lidském těle a jeho anatomii významně odlišná od reality a v *Létajícím Čestmírovi* zase musíme počítat s úpravou fyzikálních a botanických zákonů. Přesto lze však fikční světy těchto seriálů velmi obtížně zrekonstruovat bez znalosti kulturní encyklopedie.²¹

Pro fikční svět seriálu využíváme Kokešův pojem makrosvět, který spojuje fikční světy epizod. U fikčního světa televizního seriálu budou platit následující pravidla, která se překrývají s pravidly platícími pro fikční světy konstituované texty, které klasifikoval Lubomír Doležel v *Heterocosmích*.²² Rozdílností fikčního světa televizního seriálu od Doleželova klasického pojetí fikčních světů textů spočívá v omezení pomocí audiovizuálního textu: „*Film (v našem případě seriál) nějak ‚vypráví‘ o tom, co se děje (...) a činí to pomocí řady ‚obrazů‘.*“²³ Fikční svět je takto tvořen a je skrze něj divákovi přístupný. Odlišnost pojetí tedy spočívá hlavně v rozdílu mezi médii, ze kterých divák čerpá informace o daném fikčním světě. Pro fikční svět platí pravidlo, že co v audiovizuálním textu není řečeno nebo naznačeno, ve fikčním světě neexistuje.²⁴

Pro seriálový fikční svět platí specifikum postupného procesu utváření fikčního světa. Fikční svět by měl být analyzovatelný i před jeho dokončením, ale divák zpracovává a přepisuje informace o fikčním světě až do doby, než seriál skončí.²⁵ Například na začátku prvního dílu považujeme Rumburaka za obyčejného čaroděje druhé kategorie a od dalších dílů víme, že je to seriálový padouch toužící po pomstě. Epizodní fabule mohou začínat a končit, například princezna Arabela je unesena, princezna Arabela uprchne za Petrem, ale „svět jako

¹⁹ Tamtéž, s. 16.

²⁰ Tamtéž, s. 41.

²¹ Tamtéž, s. 24.

²² DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003.

²³ MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*, Praha: Melantrich, 1990, s. 11.

²⁴ KOKEŠ, R.: *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*, cit. d. (pozn. č. 15), s. 23.

²⁵ Tamtéž, s. 232–234.

*časoprostorové uspořádání, které umožňuje, aby se někde a za nějakých podmínek odehrály, a zároveň je jimi spolutvořeno, zůstává“.*²⁶

Pro vnímání fikčního světa divákem budeme používat Kokešův termín fikcizace, který chápe jako „*dynamický proces ve vzájemném působení stylu, dějů a světa*“.²⁷ Díky fikcizaci si divák může postupně konstruovat fikční svět a umožňuje narativní fikční dílo zkoumat v jakékoli chvíli. Všechny získané informace o fikčním světě si ukládá ve své fikcipedii. Tu může stále prepisovat a měnit pomocí tří způsobů: kumulativního, komparativního a retrogradního. Po zpracování dat získaných fikcizací dochází k rekonstrukci světa, makrosvět je však pro naši pozornost příliš velkou jednotkou, a proto Kokeš fikční makrosvět dělí dále na mikrosvěty, tj. vnitřní světy postav,²⁸ a subsvěty tedy „*úrovně seriálových fikčních světů, které všechny tvoří aktualizovanou součást fikčního univerza a jsou vzájemně přístupné*“.²⁹

Shrnuli jsme, jakým způsobem je fikční svět seriálů uspořádán vzhledem k osnově vyprávění a její návaznosti. Pokud se zaměříme na způsob výstavby makrosvěta seriálů, je důležité zdůraznit, že každý z námi zkoumaných seriálů se odehrává ve svém vlastním fikčním světě, navzájem se seriálové fikční světy nijak neovlivňují a fungují jako samostatné ukončené jednotky. Všechny epizody seriálu nám pomáhají poznat jeden a tentýž fikční svět, o němž kumulativně sbíráme informace. Kupříkladu v *Arabele* se v první epizodě nacházíme ve stejném fikčním světě jako v epizodě čtvrté. V tomto fikčním světě se setkáváme s fikčními entitami, které v průběhu seriálu poznáváme. Rozrušující serialita, do které seriál *Arabela* spadá v rozvíjení vlastností fikčních entit a postav, má síťovou povahu. Stavby epizodního světa následujícího jsou úzce svázány se stavby epizodního světa předchozího. Fikční entitou nerozumíme pouze psychofyzické fikční postavy a instituce, ale jakoukoliv jednotlivinu fikčního světa. Z úplných informací obsažených ve fikčním textu postupně konstruujeme neúplný fikční svět, plný singulárních a relačních vlastností fikčních entit, které si upřesníme v následující kapitole o teorii postavy. Žádný fikční svět ze své podstaty nemůže být úplný.³⁰

²⁶ Tamtéž, s. 233.

²⁷ Tamtéž, s. 234.

²⁸ KOKEŠ, R.: *Rozbor filmu*, Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 42.

²⁹ KOKEŠ, R.: *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*, cit. d. (pozn. č. 15), s. 250.

³⁰ KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, cit. d. (pozn. č. 16), s. 52–53.

2. 4. Teorie postavy

V této kapitole nastíníme, jakým způsobem budeme pohlížet na postavy seriálů. Samotný příběh můžeme charakterizovat jako fikční realitu, v níž postavy odehrávají fikční události. Doležel ve svých *Heterocosmích* užívá pro postavy termín osoby a dělí fikční světy podle množství postav vyskytujících se ve fikčním světě. Přichází tak s rozdělením světů na svět pouze s jednou osobou a světy s více osobami.³¹ Fikční světy seriálů Miloše Macourka a Václava Vorlíčka zjevně spadají do druhé kategorie, do světa s více osobami, a díky tomu je postavám umožněna vzájemná interakce.

Doležel se nezaměřuje přímo na analýzu postavy, soustředí se na postavu z hlediska změn, které ve fikčním světě může vykonat nebo jakými je naopak zasažena. Doležel tyto změny a akce charakterizuje pomocí několika pojmů. Vymezuje pojem intence, která je třeba k zamýšlené akci konatele. Na tranzitivní akce pohlíží jako na akce, jimiž konatel způsobuje ve fikčním světě změny, a do kontrastu vůči nim lze postavit přírodní události, kdy jsou postavy vystaveny vnějším vlivům, které musí překonat. Další akcí je akcident, který je na rozdíl od vědomého konání nezamýšlený a vede k výsledku, jež postavy neočekávaly. Samotné chování postav omezuje Doležel několika faktory, z nichž hlavním je motivace postavy, která předznamenává samotnou volbu postav.³² Jedním z nejdůležitějších druhů akcí ve světě s více osobami je interakce. Interakce různých osob (v této práci dokonce postav z odlišných částí fikčního světa) je pro narativ seriálů zásadní. Zaměříme se na touhu osob (postav) získat pomocí svých akcí a interakcí co největší moc ve fikčním světě. Právě moc se stává jedním z nejsilnějších motivačních faktorů, který postavy seriálů v jejich akcích pohání.

Doleželova teorie však nepostačí k odpovědi na otázku, jak postavu klasifikovat a jak na ni pohlížet, soustředí se na ni totiž především jako na konatele děje s motivacemi k akcím. Shlomith Rimmon-Kenanová přibližuje teorie postavy od několika dalších badatelů. Uvádí, že podle Seymoura Chatmana jsou postavy z hlediska příběhu od textu oddělitelné, na rozdíl od teorií, podle nichž je postava uzavřená a pevně ukotvená v textu.³³ Závislost postavy na ději je dle Chatmana také diskutabilní: „*Postavy mohou tedy být podřízeny ději tehdy, když je děj středem čtenářovy pozornosti, avšak děj se může podřítit postavě, jakmile se k ní přikloní*

³¹ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 67.

³² KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, cit. d. (pozn. č. 16), s. 70–74.

³³ RIMMON-KENAN, S.: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001, s. 39.

čtenářův zájem.“³⁴ Toto tvrzení nám pomůže legitimizovat podřízení děje postavě, která bude hlavním předmětem našeho zkoumání.

Samotná postava hraje v příběhu roli konstruktů, jež si čtenář postupně sestavuje z různých údajů roztroušených v textu,³⁵ v našem případě v textu audiovizuálním. To, co na postavě postupně pojmenováváme, jsou její rysy, převážně povahové, ale i fyzické. Povahové rysy můžeme postavě přisoudit i na základě některých fyzických rysů: „*Pro Chatmana je postava ‚paradigmatem rysů‘, v němž ‚rys‘ je definován jako ‚relativně stabilní či trvalá osobnostní vlastnost‘ a ‚paradigma‘ naznačuje, že tato řada rysů může být viděna ‚metaforicky, jako vertikální soustava protínající syntagmatický řetězec událostí, jež tvoří zápletku‘* (1978, s. 127).“³⁶ To, co však postavu utvoří a zcela konstituuje, je vlastní jméno. Když existuje vlastní jméno postavy, mohou se na něj následně upnout její atributy, rysy a predikáty. Rysy pak přisoudíme postavě na základě opakování, podobnosti, kontrastu a implikace jejího chování.³⁷

V audiovizuálním světě, kde postava nemusí mít jméno, se k jejímu určení přidává další faktor, a to vizuální designace – „*postava sice nemá jméno, ale divák ji stabilně rozeznává napříč makrosvětlem podle tváře nebo kostýmu*“.³⁸ K rozpoznání postav v seriálovém prostředí napříč epizodními světy však ani tato charakteristika nemusí stačit: rysy jako vlastní jméno a podoba jsou singulárními vlastnostmi, komplementárně k nim však fungují relační vlastnosti, což jsou vlastnosti, které můžeme odvodit od vztahu postavy s dalšími fikčními entitami. Ty nás utvrdí v tom, jaká postava skutečně je a jaké vlastnosti má. Zvláště v případě návazných serialit se relační provázanost postav zvyšuje, postavy sdílejí svou minulost i cíle. Některé postavy jsou z hlediska svých vlastností individualizovanější než jiné, známe například jejich minulost, profesi anebo specifické schopnosti. V našem případě to mohou i být schopnosti aletické, kdy se Rumburak v seriálu *Arabela* dokáže přeměnit na krkavce.³⁹

Pokud přihlédneme ke klasifikaci postav na základě „plnosti“ jejich charakteru, můžeme využít teorii Josepha Ewena zmíněnou v *Poetice vyprávění*. Podle této teorie jsou postavy klasifikovány jako body kontinua.⁴⁰ Rozlišuje tři odlišné body kontinua, které lze pokládat za osy. První osa, *osa složitosti*, vyjadřuje komplikovanost povahových rysů postavy. U některých

³⁴ Tamtéž, s. 44.

³⁵ Tamtéž, s. 44.

³⁶ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, (angl. vyd.), cit. in RIMMON-KENAN, S.: *Poetika vyprávění*, cit. d. (pozn. č. 31), s. 44.

³⁷ Tamtéž, s. 47.

³⁸ KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, cit. d. (pozn. č. 16), s. 46.

³⁹ Tamtéž, s. 46–53.

⁴⁰ RIMMON-KENAN, S.: *Poetika vyprávění*, cit. d. (pozn. č. 31), s. 49–50.

postav je divákovi reprezentován pouze jeden povahový rys nebo u nich tento rys naprosto dominuje a potlačuje ostatní, naopak na druhém pólu osy stojí postavy s rysy bohatě rozvinutými a rozličnými. Další osou je *osa rozvoje*, charakterizující vývoj postav, či jejich staticnost. Třetí osu pak tvoří *průnik do vnitřního života*, kdy je vědomí postav představeno čtenáři zevnitř.

V případě Macourkových a Vorlíčkových postav i sami autoři tvrdí, že „*postavy nezažijí podstatný vnitřní vývoj. Nejedná se o psychologicky zkoumané, hluboké osobnosti, které se potýkají s traumaty, depresemi a krizemi. Není na nich nic latentního; mají jasné obrysy a jsou malovány v „prvotních barvách“*“.⁴¹ Hlubší analýza zkoumání seriálů toto tvrzení potvrzuje. I přes jistou jednoduchost postav se však nejedná o ploché postavy bez hlubších motivací. Díky poměrně jednoduše vystavěným osobnostem postav seriálů lze zkoumat konfrontaci postav s dvěma doménami fikčního světa a následně i jejich reakce na odlišné domény.

Dalším specifikem postav Vorlíčkových a Macourkových seriálů jakožto audiovizuálních děl je herecké obsazení, kdy herec postavě dodává plnost a atraktivitu. Obsazování herci se v době vzniku seriálů dají označit za hvězdy, čímž je atraktivita postav umocněna a postavy si získají divákovu pozornost. Opakované obsazování stejných herců do podobných rolí (např. Vladimír Menšík je obsazen do role otce v *Arabele* i v *Létajícím Čestmírovi*) má dopad na vnímání postavy otce. Lze předpokládat i to, že divák si některé vlastnosti otce ze seriálu *Arabela* přenáší do později natočeného seriálu *Létající Čestmír*.

2. 5. Dvojdový fikční svět

Pokud chceme charakterizovat fikční svět Vorlíčkových a Macourkových seriálů, není seriálová specifičnost jediným faktorem, na který je nutno brát ohled. Výstavba fikčního světa těchto seriálů je založena na kontrastu mezi dvěma odlišnými částmi světů, mezi přirozeným a nadpřirozeným světem. Pojmeme přirozeného světa budeme rozumět „*fyzikálně možný svět, který je řízen ,týmiž přírodními zákony jako svět aktuální“*“, zatímco světem nadpřirozeným se míní svět fyzikálně nemožný.⁴² Na tento rys můžeme aplikovat teorii Lubomíra Doležela o dvojdovém fikčním světě. Ten vzniká tak, že se dvě oblasti s protikladnými modálními

⁴¹ HANÁKOVÁ, P.: The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s, cit. d. (pozn. č. 6), s. 114.

⁴² TRAILLOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*, Praha: Academia, 2011, s. 20.

podmínkami spojují v jeden fikční svět.⁴³ Pro tuto charakteristiku je nutné si jasně vymezit pojmy modálních vlastností. Ve formování fikčních světů je s modálními vlastnostmi různě manipulováno, a právě díky tomu vzniká rozmanitý narativní potenciál. Mezi modální vlastnosti Doležel řadí aletická, deontická, axiologická a epistemická omezení.

Aletická omezení formují základní podmínky fikčního světa, rozhodují o tom, co je ve světě možné a co naopak nemožné, jaký ve světě funguje časoprostor a jaké akční schopnosti mají osoby nebo předměty.⁴⁴ Právě díky těmto omezením vznikají světy nadpřirozené nebo přirozené: „*V přirozených světech neexistuje nic a neuděje se nic, co by porušovalo zákony aktuálního světa (...) Aletické podmínky přirozeného světa určují povahu všech entit světa, zejména povahu jejich osob.*“⁴⁵ Toto tvrzení můžeme chápat tak, že postavy přirozeného světa mají možnost disponovat všemi schopnostmi jako lidé z aktuálního světa. Nadpřirozený svět porušuje fyzikální zákony a určuje nové možnosti a nemožnosti, může obsahovat fyzikálně nemožné bytosti, které disponují akčními schopnostmi a odlišným aletickým vybavením, zvířata nabývají lidských vlastností a setkáváme se zde i s magickými předměty. Příběh ve světě přirozeném se převážně věnuje lidským osudům.⁴⁶ Pokud se zaměříme na nadpřirozenou část fikčního světa *Arabely*, můžeme v něm tyto nadpřirozené modality najít. Vyskytují se zde nadpřirozené postavy, jako je například paní Čarodějnice, pan Vodník, Rumburak nebo mluvící vlk.

Deontická omezení se soustředí na podobu zakazujících či předpisujících norem. Tyto normy ve fikčním světě stanovují, jaké akce jsou zakázané nebo naopak povinné. Jsou pro svět závazné buď kvůli společenským konvencím, anebo jako explicitně vyhlášené zákony a pravidla. Dělí se na subjektivní normy platící pouze pro danou postavu a na normy platící v celém fikčním světě.⁴⁷ Právě porušení deontických pravidel, kterým jsou pohádkové či lidské postavy vystavovány, jsou v *Arabele* zdrojem mnoha zápletek. Dochází zde k napětí mezi subjektivními postoji osob určenými jejich mikrosvěty a všeobecně platnými pravidly částí fikčního světa.

Axiologická omezení se snaží charakterizovat dobré a špatné ve fikčním světě. Nastavují společenské hodnoty a nehodnoty světa. Určování hodnot je však záležitost závislá na struktuře osobnosti, proto axiologické modality mohou být velmi náchylné

⁴³ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 134.

⁴⁴ Tamtéž, s. 123.

⁴⁵ Tamtéž, s. 123.

⁴⁶ Tamtéž, s. 124–126.

⁴⁷ Tamtéž, s. 127.

k subjektivizaci.⁴⁸ Tato omezení opět můžeme vztáhnout k příkladu ze seriálů: Pro postavu Xénie je hodnotné to, co pro postavu Arabely není. I když obě ženské postavy pocházejí ze stejného světa, jejich hodnoty se liší.

Epistemická omezení určuje modální systém vědění, nevědění a víry ve fikčním světě. Tento druh modalit je utvářen ve společenských reprezentacích, jako jsou například vědecké poznání, ideologie, náboženství a kulturní mýty. Epistemická modalita určuje, co postava o daném světě ví, čemu věří, a ovlivňuje tak její akce a interakce. Epistemické opatření vytváří soubor znalostí, které má určitá postava ve své pozici o fikčním světě: postava nahlíží na sebe a na celý fikční svět z určitého zorného bodu. Perspektiva tohoto bodu určuje, co přesně postava o daném světě ví, a proto často předznamenává její akce a interakce.⁴⁹ Epistemické omezení můžeme ukázat na slovech princezny Arabely o lidech: „*Mě zajímají lidé; oni o nás vědí všechno a my o nich nic.*“⁵⁰ Princezna sama naráží na nevědomost postav říše pohádek o světě lidí a poukazuje na to, že lidé o světě pohádek vědí naopak všechno. To, že v něj dospěle postavy ze světa lidí nevěří, už je věc druhá.

V homogenních fikčních světech se tyto atomické struktury spojují a překrývají a tvoří tak různé kombinace, z nichž vychází nekonečné množství složených, molekulárních fikčních světů. Pro nás je zásadní právě situace, kdy se dvě odlišné oblasti se svými vlastními kombinacemi modálních vlastností spojí v jeden svět. Jak už jsem výše naznačila, takový fikční svět lze označit jako dvojdomý. Můžeme mít dvojdomé světy protikladné pouze v některém z omezení, například deontický dvojdomý svět (jedna oblast má určité zákony, druhá oblast protikladné).⁵¹ V seriálech Miloše Macourka a Václava Vorlíčka se však omezení týkají několika rovin: například říše pohádek a svět lidí mají odlišná aletická omezení, zároveň se liší i rozložením obecně platných deontických omezení nebo hodnotami a věděním postav. Seriály můžeme označit za fantastické, neboť podle Traillové lze dílo nazvat fantastickým, pokud ho tvoří dvě aleticky protikladné oblasti.⁵²

Lubomír Doležel uvádí jako příklad fungování dvojdomého světa mytologický fikční svět. Vyzdvihuje aletické oddělení jeho nadpřirozené a přirozené části. Tento princip můžeme zaznamenat i v analyzovaných seriálech – přirozené a nadpřirozené části jsou od sebe striktně

⁴⁸ Tamtéž, s. 130.

⁴⁹ Tamtéž, s. 132.

⁵⁰ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Petr a princezna, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200003-petr-a-princezna/>, 2:55-3:00.

⁵¹ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 134.

⁵² TRAILLOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*, cit. d. (pozn. č. 40), s. 21.

odděleny a jasně je od sebe můžeme rozeznat. Doležel u mytologického světa upozorňuje na možnost přechodů mezi částmi, kdy postavy z nadpřirozené části přistup do přirozené části mají, ale pro obyvatele přirozené části je nadpřirozený svět nedostupný a toto pravidlo porušují pouze ojedinělé výjimky (viz např. vyprávění o Orfeovi).⁵³

Právě v přechodech postav z jedné části světa do druhé a v jejich zásazích v části světa, ze které nepochází, můžeme pozorovat zásadní rozdíl mezi Doleželovou teorií mytologického světa a fungováním fikčního světa zkoumaných seriálů. V seriálech je jasné aletické oddělení, přechody postav jsou však vázány na další faktor, na předměty či skutečnosti umožňující přechod. Tyto předměty slouží jako brána mezi světy. V *Arabele* může tyto předměty používat jakákoliv postava, přirozená i nepřirozená. Omezení v přechodu mezi světy pramení z nedostatku kouzelných předmětů a také ze znalosti jejich správného použití. V seriálu *Křeček v noční košili* platí podobná omezení, ale přechod postav z jedné části světa do druhé je umožněn pouze postavám přirozeného světa, splní-li podmínky pro přechod. Nadpřirozené postavy do „skutečného světa lidí“ cestovat přímo nemohou.

Dalším zásadním rozdílem, který je nutné zmínit, jsou právě možnosti zásahů a akcí postav v části světa, ze které nepochází. V mytologickém světě zásah přirozených postav do nadpřirozeného světa končí vždy pohromou. Jedině nadpřirozené postavy mohou svévolně zasahovat do lidského světa.⁵⁴ V *Arabele* mají postavy z obou částí světů stejnou možnost zasahovat do světa druhého, pouze se liší způsoby tohoto zasahování. Často jsou také jejich zásahy vázány k magickým předmětům, například postava vlastníčí kouzelný prsten nabyde dostatečné moci k zásahu jak v přirozeném světě, tak i v nadpřirozeném. Je na jejím rozhodnutí (nebo případně na nátlaku jiné postavy), v jakém světě svou moc využije. V případě seriálu *Létající Čestmír* můžeme spatřit podobnost s Doleželovou analýzou mytologického světa: přirozené postavy jsou do magického světa květin vpuštěny pouze s jejich souhlasem a nijak do jejich světa nezasahují. Kouzelné květiny z nadpřirozené části fikčního světa hrají v lidském světě zásadní roli a celé jeho fungování ovlivní a naruší.

Analýza světů seriálů tedy ukazuje, že se v některých ohledech liší od mytologického světa v pojetí Lubomíra Doležela. Proto bude vhodné krátce nastínit i teorii Nancy Trillové, která se zabývá fikčními světy fantastiky a problematiku dvojdomého světa nepřímou zkoumá též. Fantastičnost je definována makrostrukturou fikčního světa, kdy je svět tvořen opozicí dvou

⁵³ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica, Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 136.

⁵⁴ Tamtéž, s. 135.

oblastí. Fikční světy Vorlíčkových seriálů tvořené protikladnými aletickými oblastmi můžeme podle této charakteristiky pokládat za fantastické. Traillová vymezení fantastiky dále rozvíjí a upřesňuje pomocí pojmu modus. Rozlišuje pro fantastické světy několik modů. Mody nám umožňují zkoumat, jakým způsobem je konstruován fikční svět nadpřirozené oblasti a jakým způsobem je konfrontován se světem přirozeným.⁵⁵

Nadpřirozené a přirozené oblasti mají ve fikčním světě seriálů roli nezpochybnitelných fikčních faktů, proto můžeme výstavbu fikčních světů seriálů přiřadit k disjunktivnímu modu. Dvě protikladné oblasti spolu koexistují po celou dobu narace. Nadpřirozené (v našem případě i přirozené) entity mohou vstoupit do protikladné oblasti a mohou do ní zasahovat. Nadpřirozené entity disponují mimořádnou mocí odchylojící se od standardu přirozeného světa. Postavy z obou částí spolu jednájí, mohou spolu interagovat a jejich interakce nevyžaduje specifický narativní postup. Nadpřirozené události nejsou vysvětleny racionálním způsobem, jako je například sen nebo halucinace. I když si vezmeme seriál *Křeček v noční košili*, kde postavy cestují skrze sen do specifické říše snů, tyto události za sen nepokládáme, přistupujeme k nim jako k fantastickým událostem, které ve výsledku ovlivňují i „skutečný svět lidí“ pomocí vynálezů pradědečka Berky. Seriál *Arabela* je jasným příkladem disjunktivního modu, dvě odlišné oblasti fungují v celém narativu, pouze se zde mění kvantita interakcí mezi postavami.

⁵⁵ TRAILLOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*, cit. d. (pozn. č. 40), s. 22–23.

3. Vlastní analýza seriálů

3. 1. Fikční svět seriálu *Arabela*

Na předchozích stranách byla představena teoretická východiska, která budou sloužit pro analýzu fikčních světů zkoumaných seriálů. Primární pohled se v práci upře na seriál *Arabela* z hlediska jeho dvojdomého charakteru, tedy jeho rozdělení na dvě odlišné hlavní domény, přirozenou a nadpřirozenou. Celý narativ je závislý na překrytí dvou světů a z jejich vzájemného sémantického napětí pramení mnoho zápletek.

Za přirozenou doménu můžeme pokládat svět lidí. Tato část fikčního světa se snaží podobat aktuálnímu světu 80. let v Československu. Fantastická, nadpřirozená doména je v seriálu zastoupena říší pohádek, ze které pramení fantastický charakter seriálu. Doména říše pohádek je rozšířena o říši pohádek pro dospělé, ta má však většinu modálních vlastností totožnou s říší pohádek. Vzhledem k axiologickému i epistemickému rozdělení světů má ke světu lidí stejný vztah, a proto ji budeme pokládat za součást nadpřirozené části fikčního světa a nebudeme jí vyhrazovat samostatnou část dvojdomého světa. Jejich totožnost lze také pozorovat na úrovni postav, které jsou často intertextového charakteru, ať už z pohádkového nebo filmového prostředí. Intertextové postavy jsou však pouze možnými fikčními protějšky postav, které tvůrci přenesli do vlastního fikčního světa.⁵⁶

Obě dvě části fikčního světa jsou reprezentovány mnoha odlišnými fikčními entitami a zároveň odlišnými modálními vlastnostmi. Mezi nejvýraznější fikční entity, které můžeme doménám přisoudit, jsou postavy pocházející z každé z nich. Původ postav je jasně definovatelný a mnohdy určuje jejich subjektivní i relační vlastnosti. Fikčními entitami však nejsou pouze postavy, „[e]ntitou je jakákoli s určitou jednotlivinou fikčního světa spojená suma singulárních vlastností, která je svou povahou odlišitelná od sum singulárních vlastností spojených s jinými jednotlivinami fikčního světa“.⁵⁷ Proto můžeme za fikční entitu pokládat i předměty, jako je například kouzelný prsten ze světa kouzel nebo filmová kamera ze světa lidí. Všechny postavy seriálu *Arabela* jsou postavy výhradně zkonstruované pro fikční svět *Arabely*, i když je zde nepopíratelná a nezanedbatelná intertextualita, kdy většinu postav z říše pohádek a z říše pohádek pro dospělé známe z folkloru a z literárních nebo filmových děl. Za příklad nám může posloužit Červená Karkulka nebo postava Fantomase.

⁵⁶ FOŘT, B.: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host, 2005, s. 68.

⁵⁷ KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, cit. d. (pozn. č. 16), s. 53.

Základní odlišení domén definujeme pomocí modálních vlastností, které se u nich liší a mnohdy jsou protikladné. Rozdíly můžeme zpozorovat v aletickém, deontickém, axiologickém i epistemickém omezení. Pro upřesnění rozdílnosti nám může posloužit tato tabulka soustředící se na kritéria modálních omezení.

	Svět lidí (doména techniky)	Říše pohádek (doména kouzel)
Aletické omezení	Možný svět	Nemožný svět
Deontické omezení	Přírodní a fyzikální zákony Zákony ČSSR	Porušení přírodních a fyzikálních zákonů Odlišné zákony pohádkové říše
Axiologické omezení	Základní společenské hodnoty Hodnota rodiny, lásky, přátelství, kariéry	Pohádkové hodnoty s důrazem na otázku dobra a zla Hodnota monarchie a tradice Láska podřízena povinnosti
Epistemické omezení	Znalost světa pohádek Postavy nevěří v pohádkový svět s výjimkou dětských postav	Nedostatečná znalost světa lidí Postavy věří v existenci světa lidí

Když se zaměříme na dvě hlavní části fikčního světa, základním dělítkem, jež je od sebe razantně odlišuje, je aletické hledisko. Fikční svět se dělí na přirozenou a nadpřirozenou část, kdy v přirozené části je dominantním motivem technika a v nadpřirozené části kouzla. Proto můžeme části fikčního světa také nazývat doménami techniky a kouzel. Rozdílnost částí světů můžeme předvést na kontrastu možnosti a nemožnosti fyzikálních a přírodních zákonů nebo na aletickém vybavení fikčních entit. V říši pohádek fungují jiné přírodní zákony, některé postavy mohou měnit svou podobu, dýchat pod vodou, existují zde zvířata schopná mluvit. Fyzikální zákony jsou narušeny, postavy mohou létat díky létajícímu kufru a přemísťovat se z místa na místo pomocí kouzelného pláště. Z těchto porušení fyzikálních a přírodních zákonů můžeme vyzorovat, že se nemožnosti týkají aletického vybavení. Aletické vybavení je omezené, je spjato s některou z postav, jako je například paní Čarodějnice měnící svou i cizí podobu nebo Rumburak se svou schopností změnit se v krkavce. Navíc všechny pohádkové postavy jsou charakterizovány jako nesmrtelné:

Blekota: „*Bylo nás tu víc, ale když jsme ztratili pána.*“

Rumburak: „*Ztratili? Ale pohádkové bytosti přece neumírají.*“

Blekota: „*Ono ho to už nebavilo, on žil tisíc let a jednoho dne se proměnil v lesní vůni.*“⁵⁸

Porušování aletického omezení možného světa je spojeno i s předměty, například s kouzelným prstenem nebo s kouzelným pláštěm, jejichž moc a způsob zacházení jsou ve fikcipedii seriálu zřetelně definovány a omezeny. Omezeno není pouze fungování předmětů, ale i jejich počet, ten však záleží i na informovanosti postav ve fikčním světě (například pan Vigo předpokládá, že prsten, který vlastní, je jediný, Rumburak následně nalezne další dva prsteny).

Deontická omezení nemusí být nutně protikladná jako omezení aletická. Každá část se musí řídit jasně vymezenými zákony a nařízeními, která se ale liší. Svět lidí se řídí přírodními zákony, jejichž působnost je ve světě pohádek narušena přípuštěním nemožností. Základním strůjcem a nositelem deontických opatření ve světě lidí jsou instituce a jiné subsvěty diktující zákony a omezení lidským postavám. Základním shrnutím omezení světa lidí by bylo tvrzení, že svět lidí je omezen soudobým zákoníkem Československé socialistické republiky. Ten ošetřuje zejména zločinnost, ale také kvalitu vzdělání nebo se stará o zdraví lidí. Instituce v seriálu *Arabela*, se kterými se přímo setkáváme, jsou státní bezpečnost, například když pana Majera zastaví v první epizodě příslušník státní bezpečnosti a pan Majer zrovna v autě „vypráví pohádky“, což ho uvede do problémů. Další institucí je škola, do níž chodí Honzík a Mařenka, dvě dětské postavy ze světa lidí, nebo například vysoká škola, vězení a psychiatrická léčebna. Ta nehraje důležitou roli jen v deontickém omezení, kdy do ní jsou umístěny postavy porušující nastolený řád světa lidí, například král Hyacint II. a pan Vigo nebo psychiatr Jiří. Instituce psychiatrické léčebny hraje důležitou roli i v epistemickém omezení, neboť postavy, které jsou do psychiatrické léčebny zavřeny, se do ní nedostaly, protože by byly skutečnými blázný, ale protože je důvěra v jejich vědění potlačena a pokládána za šílenství:

psychiatr Jiří: „*Stěžoval si na nespavost, tak jsem mu dal tabletku, ale jinak mluví lidskou řečí.*“

primář Hromádka: „*Aha, ještě ne. Čípak je to pes?*“

⁵⁸ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rumburakova pomsta, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200002-rumburakova-pomsta/> 7:54–8:09.

psychiatr Jiří: „*No, či by byl? No přece paní Majerové. Je to její manžel. – Jo, vy si myslíte, že já. Ne, ne, ne, já vás ujišťuji, že jsem naprosto normální.*“

primář Hromádka: „*Št.*“ (pokyn k chytnutí Jiřího)

psychiatr Jiří: „*No, ne, já jsem, já jsem normální! No pusťte mě! Co to je? Pusťte mě, já jsem normální!*“

primář Hromádka: „*S čím kdo zachází, hmm, vy jste to četla, tohle? Zdá se, že budeme mít plné ruce práce.*“⁵⁹

Další důležitou institucí řídící se svými pravidly je televize, která vysílá pohádky pro děti. Narušování jejího fungování Rumburakem má pro televizi katastrofické důsledky. Jeho „kouzelné technologii“ se však nemůže nijak bránit.

Deontická omezení říše pohádek se značně liší od těch ze světa lidí. Pohádkové postavy porušují přírodní zákony, tak jak je jim to na základě aletického vybavení povoleno. Řád v říši pohádek určuje monarchie v čele s králem Hyacintem II., ten vyhláší nové příkazy a poddané postavy ho poslouchají. V jeho nepřítomnosti ho ve funkci zastupují někteří členové rodiny, například princezna Xénie. Nejdůležitějším zákonem, kterému se podrobují celá říše pohádek i samotný král, je pravidlo, že to, co o pohádkách znají děti ve světě lidí, musí platit i v říši pohádek. Znalost a dodržování tohoto pravidla je základní podmínkou pro fungování Rumburakovy pomsty, o čemž vypovídá i jeho vzkaz panu králi: „*Pane králi, poslouvejte dobře pana Majera. Vypráví pohádky milionům dětí. Jste povinen chovat se podle toho.*“⁶⁰ Toto pravidlo postavy nemohou porušit ani se o to přímo nesnaží, i přes svůj odpor ho respektují a plní ho. Vynakládají úsilí na vyřešení problému dětské znalosti pohádek jiným způsobem, než je jeho porušení.

Axiologické omezení závisí značně na individuálních hodnotách a singulárních vlastnostech postav. Přesto se několik axiologických omezení dá zobecnit a aplikovat na části fikčních světů. Svět lidí vytyčuje základní společenské hodnoty, které jsou v moderní společnosti obecně platné. Můžeme ho pokládat za určitou mimesis reálného světa: „*Postava se dovolává naší zkušenosti s podobnými stvořeními z reálného světa.*“⁶¹ Obraz reálného světa je věrohodný a divák se v něm může s postavami ztotožnit. Skrze fikční svět seriál ukazuje

⁵⁹ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Arabela na útěku, in *Arabela*, dostupné na:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200005-arabela-na-uteku/> 5:18–5:44.

⁶⁰ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rumburakova pomsta, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 58), 24:15.

⁶¹ BÍLEK, P., HRABAL, J., KUBÍČEK, T.: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*, Slavonice: Dauphin, 2013, s. 63.

problémy reálného světa: studenta sklíčeného množstvím učení a zkoušek a zároveň hledajícího pravou lásku, otce, který funguje jako hlava rodiny a musí ji uživit, nebo postavy dětí, které se bezhlavě pouští do akce. Svět lidí respektuje hodnoty lásky, přátelství, rodiny a kariéry.

Svět pohádek má některé hodnoty dosti podobné. Přece jen hlavními postavami jsou členové královské rodiny, kde jsou ukázány vztahy otce a dcery, sester atd. V těchto vztazích se zřetelně uplatňuje individualita. Tam, kde se však jasně axiologické omezení světa pohádek se světem lidí rozchází, je hodnota lásky. Sama princezna Arabela upozorňuje na to, že ve světě pohádek není láska žádnou pohádkou:

Arabela: „*Zdalo se mně o nás dvou, bylo to strašně, strašně moc.*“

Petr: „*Láska jako v pohádce?*“

Arabela: „*Mm (citoslovce nesouhlasu), mnohem větší. Nemysli si, u nás to s láskou není moc slavné. Princ zabije draka, dostane princeznu, ale nikdo se jí neptá, jestli toho prince doopravdy miluje. Já jsem musela z pohádky utéct, jinak bych o tebe přišla.*“⁶²

Ve skutečnosti místem, kde láska může kvést, je svět lidí. Naopak ve světě pohádek Xénie místo manželství z lásky upřednostňuje společenské postavení, které má princ Vilibald jako šlechtic. Zároveň není pravidlem, že by svět lidí plodil jen lásku: paní Millerová je dalším příkladem, že manželství nemusí nutně být uzavřeno z lásky, ale například jen z touhy po vdavkách.

Epistemická omezení se v oblastech fikčního světa také rozcházejí. Vědomost a nevědomost postav je samozřejmě rovněž individuální, například v druhé epizodě se dozvídáme, že kouzelník Vigo svět lidí několikrát navštívil, na rozdíl od princezen, tudíž o něm má větší znalosti než ony. Přesto lze vědomosti o odlišných oblastech světa kategorizovat. Svět lidí o světě pohádek ví téměř vše, každé malé dítě zná pohádky od mala. Postavy ze světa lidí však v existenci říše pohádek nevěří, dokonce ji popírají a zmínky o její existenci je rozhořčují. Takovou postavou je například Petruv vyučující na ČVUT: „*Až nám, Majere, předložíte nějaké hmatatelné důkazy, pak spolu budeme vážně hovořit.*“⁶³ Ani ostatní dospělí ze světa lidí, kteří nejsou přímo spojeni s vědeckou půdou, v existenci pohádkové říše nevěří:

⁶² MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Petrovo zmizení, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200006-petrovo-zmizeni/> 1:04–1:42.

⁶³ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Arabela na útěku, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 59), 2:45–2:52.

paní Hermannová: „*A kde to tedy vlastně jako jsou?*“

Arabela: „*No přeci u nás, v říši pohádek.*“

paní Hermannová: „*A to vážně existuje?*“

Mařenka: „*Mami, ty nám nevěříš? Tak hele!*“⁶⁴

Ve světě pohádek je to se znalostí světa lidí a vírou v něj naopak. Pohádkové postavy ve svět lidí věří, dokonce se jím řídí, viz jejich neporušitelné deontické pravidlo. Pohádkové postavy však o světě lidí nemají téměř žádné informace, nevědí, jak svět lidí funguje, a pouze velmi malý počet postav se do říše lidí skutečně podívá (např. Arabela, Xénie, pan Vigo, pan král, pan Vodník, Rumburak).

Toto je základní vymezení rozdílů domén, které je odlišují. Modální vlastnosti domén jsou mnohdy protikladné, v některých oblastech se mohou podobat, přesto se ale nakonec liší. Domény jsou reprezentovány základními motivy, technikou a kouzly. V další kapitole si upřesníme, na jakém principu a jakým způsobem jsou tyto motivy ve fikčním světě využívány.

3. 2. Doména techniky

Doména techniky je zastoupena ve světě lidí, je jeho hnacím motorem, podstatou tohoto světa, která je všeobecně vyzdvihována. Technický pokrok je oceňován a podporován. Technika v *Arabele* se týká především televizního průmyslu, ale obklopuje svět lidí ze všech stran, ať už se jedná o auta nebo o Petrovo studijní prostředí, ČVUT. I samotného Petra můžeme považovat za předního zástupce domény techniky. Zároveň doménu techniky můžeme nalézt i v říši pohádek pro dospělé: technický pokrok zde reprezentuje vynalézavý doktor Frankenstein v čele s postavou Fantomase, přičemž oba dva disponují takovými technickými vymoženostmi, které svět lidí přebíjí, jako je např mluvicí robotický vlk:

Dr. Frankenstein: „*Pomocí své techniky ovládnou celý svět. Stanu se nejmocnějším...*“⁶⁵

⁶⁴ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Příliš mnoho generálů, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200011-prilis-mnogo-generalu/> 5:15–5:34.

⁶⁵ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Hrdlička zasahuje, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200012-hrdlicka-zasahuje/> 16:15–16:33.

Technika se stává prostředkem světa lidí, jak zasahovat do světa pohádek. Zasahuje do něj z dvou hledisek, přímým a nepřímým způsobem. Za nepřímý způsob lze pokládat masové ovlivnění pohádkových znalostí dětí ve světě lidí, a tudíž donucení postav z říše pohádek podřídit se této technologii a pozměnit svůj stávající život (např. Červená Karkulka bude nucena sníst myslivce a babičku). Vysílání ve světě lidí, ač ovlivněno Rumburakem, nahrazuje pohádkové knihy nebo jakýkoliv jiný pramen pohádek, říše pohádek dominanci tohoto média respektuje a podřizuje se mu. Právě upozadění knižního způsobu šíření vlivu pohádek ve světě lidí můžeme také interpretovat jako ukázkou relevance techniky.

Za přímé ovlivnění říše pohádek technikou lze po považovat chvíli, kdy se Xénie svět pohádek rozhodne zmodernizovat. Pomocí Petra Majera a kouzelného prstenu přemění celou strukturu pohádkové říše a techniku do ní zakomponuje, dokonce se snaží pohádkovost vymýtit a technikou ji nahradit.

Technika prolínající svět pohádek a svět lidí je navíc neobyčejně silná. I přes předešlou neexistenci a nerozšířenost techniky ve světě pohádek dokáže Rumburak pomocí prstenu vysílat pohádky do světa lidí i pohádek, síla produkovaného signálu překoná sílu signálu Československé televize, a dokáže dokonce překročit hranice oblastí fikčního světa.

3. 3. Doména kouzel

Doména kouzel je pro říši pohádek základní. Jejími nositeli je většina fikčních entit pocházejících z této oblasti. Jsou to pohádkové postavy s kouzelnými vlastnostmi, ale také předměty s nadpřirozenými aletickými schopnostmi. Základním parametrem kouzel v *Arabele* je jejich limitovanost. V kouzelném světě pohádek je zřetelně zmíněn přesný počet kouzelných předmětů a existenci dalších kouzelných předmětů z hlediska Doleželovy teorie ukončenosti neúplného fikčního světa nelze z textu vyvodit. Fikční kouzelné entity pocházejí ze světa pohádek, ale i když změni své umístění a dostanou se do přirozené části fikčního světa, jejich aletické schopnosti zůstanou nezměněny a svou kouzelnou funkci mohou plnit i dále.

Nejdůležitějším kouzelným předmětem, který přináší svému držiteli moc ve fikčním světě, je kouzelný prsten. Kouzelný prsten dokáže splnit jakékoliv hmotné přání, postavy díky němu mohou měnit podobu, např. Arabela se změni na generála, ale svůj hlas už proměnit nedokáže, a právě podle něj ji Xénie poznává:

Arabela (v podobě generála): „*Xénie, jsem tvoje sestra.*“

Xénie (poznávající Arabelu po hlase): „*Arabelo, ty máš prsten!*“

Arabela: „*Konečně.*“

Xénie: „*A kdo je tohle?*“

Vilibald (v podobě generála): „*Vilibald.*“

Arabela: „*Tvůj manžel přece.*“⁶⁶

Postavám prsten pomůže změnit i podobu ostatních, nejen svou (např. Rumburak mění ostatní na sochy, Xénie mění své poddané na auta). Postavy si mohou pomocí prstenu vykouzlit nové oblečení, různě vzácné předměty, jídlo, nebo dokonce opravit a znovu postavit továrnu. I prsten má ale své limity, nedokáže přimět někoho k lásce ani změnit lidský hlas, proto předpokládáme, že jeho moc je omezena na přeměnu hmotného. Zároveň musí postava s prstenem zacházet podle pravidel jeho užití: pokud s ním neotočí kolem prstu a něco si nepřejde, prsten ji přání nesplní. Postavy kouzelný prsten samy definují jako faktor moci:

král Hyacint: „*Takže teď má prsten i plášť, může tu být každou chvíli.*“

paní Majerová: „*Neboj se, my tě nedáme!*“

pan Vigo: „*Proti prstenu jsme bezmocni.*“⁶⁷

Dalším zásadním kouzelným předmětem je kouzelný plášť. Kouzelný plášť hraje v *Arabele* roli brány mezi světy, a právě díky němu mohou postavy cestovat z jedné části fikčního světa do druhé. Plášť se stává důležitým omezujícím faktorem pohybu postav. Na pohyb postav se detailněji zaměříme níže v kapitole *Přechody postav mezi oblastmi dvojdomého světa*. Podobná charakteristika platí i pro kouzelný zvoneček, který slouží k navázání kontaktu mezi oblastmi světů. Dalšími kouzelnými předměty jsou například létající kufr porušující zákony gravitace nebo kouzelný měšec chrlící neomezené množství zlata.

Jak jsme již zmínili, dalšími nositeli domény kouzel a magie jsou zároveň některé postavy. Mezi ně patří například Rumburak, Baba Jaga, pan Vodník nebo paní Čarodějnice. Jejich aletické schopnosti jim dovolují porušovat fyzikální a přírodní zákony a mohou díky nim kouzlit bez závislosti na kouzelných předmětech. Například paní Čarodějnice je schopna měnit

⁶⁶ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Příliš mnoho generálů, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 64), 19:03–19:20.

⁶⁷ Tamtéž, 25:04–25:16.

podobu, aniž by použila prsten, ať už svou nebo princeznu, když ji pomocí očarované jehly přemění na pírkou. Pan Vodník je schopen žít a dýchat pod vodou a může tuto schopnost propůjčovat i dalším postavám, které stáhne pod hladinu. Tyto speciální vlastnosti postav jsou nezávislé na jejich poloze ve fikčním světě, jsou schopny takto čarovat nebo například dýchat pod vodou i ve světě lidí.

Tyto dva druhy fikčních entit, kouzelné předměty a pohádkové postavy, jsou základním způsobem, jak kouzla zasahují do světa lidí a tím i do příběhu seriálu. Ovlivňují a narušují dění ve světě lidí, jako například ve chvíli, kdy pan Vigo promění pana Majera v jezevčíka, a tím ovlivní osud celé rodiny Majerových.

Kontrast zásahů techniky a kouzel a poměrování jejich síly má fatální důsledky pro obě domény. Mnohdy jedna doména trpí na úkor druhé:

vypravěčka: *„Princezna Xénie využije nepřítomnosti královského otce a inspirována moderní lidskou civilizací zbaví pohádkový svět jeho pohádkovosti. Poddaní se vzbouří a jsou za to proměněni v auta (...) V lidské říši napravuje zatím Arabela to, co natropily děti kouzelným prstenem. Aniž to tuší, vrátí přitom původní podobu Rumburakovi, který po prstenu pase. Zásluhou zloděje Fouska jsou dva kouzelné prsteny roztaveny překupníkem a zmizí tak navždy ze světa.“*⁶⁸

Jak je patrné z této ukázky, domény pro sebe navzájem mají až ničivé důsledky. Svět lidí a jeho instituce, například škola, jsou kvůli kouzlům plné chaosu a jejich síla spočívající ve spořádanosti a funkčnosti se vytrácí. Svět pohádek je ničen přílišnou modernizací a technika jeho pohádkovost pustoší, dokonce jsou postavami ze světa lidí nevratně zničeny dva kouzelné prsteny. Divák je následně nucen přepsat svou fikcipedii a počítat s faktem, že kouzelný prsten se ve fikčním světě nachází už pouze jediný.

3. 4. Přejíky postav mezi oblastmi dvojdomého světa

Rozštěpení modálních vlastností na dvě odlišné struktury světa a jejich oddělení vede k jasnému rozdělení hranic oblastí fikčního světa. Jak uvádí Lubomír Doležel: *„Dvě oblasti*

⁶⁸ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rumburakova velká šance, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200010-rumburakova-velka-sance/> 0:05–0:52.

mytologického světa jsou nejen jasně odlišeny v aletickém ohledu, ale také přísně odděleny.“⁶⁹
V námi zkoumaných seriálech toto tvrzení platí také, světy jsou přísně odděleny. Dvojdomy fikční svět *Arabely* se však od dvojdomeho mytologického světa v jistých ohledech rovněž liší. Některé odlišnosti již byly nastíněny výše. Mezi zásadní rozdíly patří také rozdělení světů a cesty postav mezi nimi. Na rozdíl od mytologického světa není pro lidské bytosti nadpřirozená oblast mimo dosah. Co se týče přechodů mezi světy, nadpřirozená i přirozená oblast jsou si rovny, obě jsou navzájem dosažitelné.

„V rozděleném světě s neprostupnými hranicemi má příběh cesty trvalou přitažlivost.“⁷⁰
I v případě seriálů tento citát platí, výjimečnost přechodů souvisí s omezením cest. Cestu napříč světy v *Arabele* si divák do své fikcipedie zařazuje již na počátku, přechod mezi světy je závislý na vlastnictví kouzelného pláště. Pokud kouzelný plášť postava nemá k dispozici, přes hranice světa se nedostane. Kdykoli o plášť přijde, je uvězněna v dané oblasti fikčního světa, ve které se zrovna nachází. Navíc postava musí s pláštěm umět zacházet podle pravidel z fikcipedie, pokud nezapne knoflík, hranice oblastí nepřekročí. Takto je základním způsobem omezen pohyb mezi oblastmi fikčního světa.

Toto omezení staví zpočátku nadpřirozenou skupinu postav z hlediska cest přes hranice do výhody, neboť tyto postavy mají snadnější přístup ke kouzelným pláštům. Neznamená to však, že je cesta přes hranice světů pro přirozené postavy nedosažitelná. Samotný Rumburak na začátku slouží jako „cestovatel a převozník“, má za úkol cestovat mezi oblastmi světa a plnit lidem zvonícím na kouzelný zvoneček přání, i kdyby to mělo znamenat cestu přes hranice světů. V důsledku interakcí postav a dalších akcidentů se tato výhoda v průběhu seriálů ztrácí a kouzelné pláště se dostávají do světa lidí, výhoda přístupu k pláštům je tak smazána. Naopak se přechody mezi hranicemi světa komplikují, neboť dva pláště jsou zničeny, jeden je sežrán myšmi a druhý spálen, zbývá tedy pouze jediný plášť, který postavám může k přechodu sloužit.

Přechod mezi oblastmi fikčního světa pomocí pláště však není jedinou možnou cestou. Další způsob objeví pan Vodník, když nalezne cestu do říše pohádek, která vede pod vodou. Možnost takto přecházet přes hranice světů zůstává pouze v kompetenci pana Vodníka, což lze vysvětlit dvojím způsobem: buď má pan Vodník jako jediná postava aletickou schopnost sloužící k přechodům přes hranice světa, nebo je cesta přístupná pro všechny, ale on je jediný,

⁶⁹ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 135.

⁷⁰ Tamtéž, s. 136.

kdo je schopný cestu uskutečnit díky své nadpřirozené schopnosti dýchání pod vodou. Ani jednu z možností nelze spolehlivě vyvrátit.

Dalším faktorem ovlivňujícím cesty mezi oblastmi fikčního světa je již zmíněný kouzelný zvoneček. Jeho zvuk je schopný se samovolně šířit přes hranice světa. Kouzelný zvoneček slouží jako určitá žádost o to, aby některá z postav hranice světa překročila, přímo však postavám přechod nezaručí.

3. 5. Postoje postav vůči doménám

3. 5. 1. Role institucí a hierarchie postav

Tato podkapitola se zaměří na deontickou vrstvu fikčních oblastní seriálu. Instituce a hierarchie společnosti v obou doménách hrají zásadní roli pro nastolení a kontrolu řádu, který v obou oblastech funguje. Ve světě lidí je tento řád primárně zakotven v institucích, ty nastavují fungování světa a hrají zde roli subsvětů, se kterými jsou postavy nuceny přicházet do kontaktu, a dokonce v některých případech i do konfliktu. Instituce řídí svět a tím i postavy. Nalézají se tak na vrcholu hierarchického žebříčku.

Role institucí řídí interakci postav na úrovni společenské reprezentace a vytváří tak kolektivní vědomí ve fikčním světě seriálu. Kolektivní reprezentace určují společné vědění, případně ideologii, náboženství a také vědecké poznatky postav fikčního světa.⁷¹ Doleželovo shrnutí myšlenek Beatrice Wrightové nám poslouží k porozumění motivacím postav zastupující instituce: „*Dialektika společenského vědomí a myslí jednotlivce poskytuje pružný model pro porozumění motivaci lidí ve světě s více osobami: tlak skupiny vnucuje společenské faktory, avšak tyto faktory musí být ‚internalizovány‘, přivlastněny myslí jednotlivce, aby mohly motivovat jeho konání.*“⁷² Instituce nabývají společenskou moc, která se uplatňuje při interakci osob s osobami, osob se skupinou či skupiny se skupinou.⁷³ V případě seriálu *Arabela* lze společenskou reprezentaci postav opět rozdělit do dvou skupin podle oblastí fikčního světa, ze které pochází.

⁷¹ Tamtéž, s. 109.

⁷² WRIGHTOVÁ, B.: *Physical Disability. A psychosocial approach*, cit. in DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 110.

⁷³ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 111.

Základní institucí ve světě lidí obsahující podřízené instituce je stát, tomu se musí podřídit všechny postavy *Arabely*, ale i instituce nacházející se na nižším stupni hierarchie. Stát do děje zasahuje skrz své zástupce, jimiž jsou například příslušníci státní bezpečnosti jako policisté nebo dozorcí ve věznici, lékaři v psychiatrické léčebně, zaměstnanci Československé televize i zaměstnanci škol, ať už základních nebo vysokých. Do děje zasahují i zařízení jako je například restaurace, v níž také fungují jasná pravidla, stále se jedná o instituci podřízenou státu.

Shrneme-li předešlé informace, instituce se snaží ve světě lidí nastolit a udržovat řád s danými pravidly. Právě tento stabilní řád je narušen událostmi pramenícími z kouzelného světa. Kouzla mění polaritu moci, řád proměňují v chaos, dovolují porušit přírodní i společenské zákony, na kterých se instituce zakládají, a proto jim instituce nedokážou čelit. Instituce jsou pomocí kouzel rozvraceny a jejich moc je popřena. Například Petrův vyučující na Českém vysokém učení technickém, docent Hrach, představuje zástupce a obhájce fyzikálních zákonů, cokoliv nevědeckého a fakty nepodloženého odmítá. Několikrát radikálně vystupuje proti kouzlům a událostem, které nejdou logicky vysvětlit:

docent Hrach: „*No, prosím, nějaký pan Císař. Rázem je po záhadě! Kdepak, civilizace a pohádky, to nejde dohromady.*“

brýlatá studentka: „*V televizi jste to řekl moc pěkně, pane docente. Jak to bylo?*“

další student: „*Ukažte nám jakoukoliv záhadu a věda ji dříve či později změří, zváží a vysvětlí.*“

docent Hrach: „*Správně.*“ (troubení auta, šokovaně vstává vida létající auto)

Petr Majer: „*Vidíte ten kufr? Unese nás oba, i s autem.*“

docent Hrach: „*Majere, Majere, co to má znamenat?*“

Petr Majer: „*Ta přednáška v televizi byla výborná. Jaképak záhady? Všechno se dá přece snadno vysvětlit, že ano? Jedem!*“

docent Hrach: „*Hmm... Majere! Majere, vy porušujete přírodní zákony! A to se nesmí! Vodu, vodu...*“⁷⁴

⁷⁴ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Petrovo zmizení, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 62), 11:48–12:50.

Létající kufr naruší argumentaci docenta Hracha a přesvědčí ho o existenci kouzel, což si docent Hrach odmítá připustit. Věrohodnost jeho tvrzení, a tím i tvrzení a fakta celé vědy, je popřena a docent Hrach čelí faktu, že kouzla ve fikčním světě opravdu existují a jinak se tato skutečnost vysvětlit nedá. Doména kouzel tak narušila stabilitu domény techniky a váhu instituce jako takové.

Československá televize se při střetu s kouzly nemá jak bránit, snaží se posílit televizní signál, kontroluje texty vysílání, a dokonce vymění i hlasatele pohádek. I přes tato opatření kouzla naruší vysílání i celou tuto instituci, a tak je televize nucena vysílání pohádek přerušit:

režisér Novák: „*Co budeme dělat?*“

František Gross: „*No co, co budeme dělat, přece nebudeme čekat, až nám to zejtra ten cizí Majer zase zkazí, zrušíme to ne?*“

hlasatelka: „*Ale jak já k tomu přijdu, co já budu dělat?*“

kameraman: „*Zazvonil zvonec a televizním pohádkám je konec.*“⁷⁵

Tyto příklady nejsou nijak ojedinělé: Je narušeno fungování psychiatrické léčebny, jak již bylo zmíněno v předešlých kapitolách, a jejími pacienty se stávají sami lékaři, protože jsou kvůli svědectví kouzel považováni za šílence. Je narušeno fungování základní školy, pan učitel s panem ředitelem jsou kouzelným předmětem proměnění, a tím je jim uzmut respekt, jenž je pro kantora zásadní. Role institucí je v seriálu při střetu s kouzly opakovaně potlačena, jejich zástupci se snaží být vůči magii rezistentní, ale postupně ji přijímají. Například Petrův kamarád, psychiatr Jiří, na konci seriálu prohlašuje:

Petr: „*No, tak teď mi řekni, co ty na to jako psychiatr.*“

psychiatr Jiří: „*Co? No tak ještě nedávno bych vás všechny doporučil do sanatoria, ale teď vidím, že život je podivuhodná a trochu nevyzpytatelná věc. A to je na něm to nejkrásnější.*“⁷⁶

Postavy zastupující roli institucí v seriálu si začnou připouštět, že technika a logika nejsou jediným faktorem, který by měl ovlivňovat jejich život, že trocha kouzel,

⁷⁵ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Jezevčík Karel Majer, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200004-jezevcik-karel-majer/> 25:39–25:56.

⁷⁶ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Zvonečkem to začalo, zvonečkem to končí, in *Arabela*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/280350950200013-zvoneckem-to-zacalo-zvoneckem-to-konci/> 24:22–24:40

nepředvídatelnosti a něčeho nevysvětlitelného je na životě vlastně krásná. Jejich epistemické hledisko je obohaceno o hodnoty, které pramení ze světa pohádek. Pokud si instituce hodnotu kouzel a nevysvětlitelného dokážou připustit, jejich rovnováha je opět nastolena a chaos zažehnán:

řadový psychiatr: „*Ten chlap je vážně blázen, neměli jsme ho propouštět!*“

primář Hromádka: „*Velký umělec je vždycky tak trochu blázen.*“

psychiatr Jiří: „*Správně, protože totiž umělcovo nitro...*“

primář Hromádka: „*Nitro, mladý příteli, co my můžeme vědět o jeho složitém nitru.*“⁷⁷

Systém fungování v říši pohádek je oproti světu lidí značně odlišný. Ve světě pohádek je na vrcholu hierarchického žebříčku monarchie v čele s králem Hyacintem. Jeho vláda by se dala označit za absolutistickou, rozhodování, ač spravedlivé, je založeno pouze na jeho úsudku a radách okolních postav. Monarchie je však při střetu s doménou techniky nucena podřídít se pravidlům o dětské znalosti pohádek, tedy televiznímu vysílání. Kouzelná doména se podřizuje technice a pohádková instituce monarchie také čelí chaosu a čeká na záchranu zvenčí:

král Hyacint: „*Katastrofa, vůbec si nevím rady.*“

Arabela: „*Slyšely to miliony dětí, jak se teď budou dívat na chudáka Karkulku.*“

král Hyacint: „*Vždyť říkám, katastrofa. (...) Co si počnem, co my si jenom počnem?*“⁷⁸

Ve světě lidí instituce monarchie říše pohádek není respektována, dokonce jí postavy ze světa lidí často odmítnou uvěřit. Král, který celou říši ovládá, je tak vystaven posměchu, dostává se do psychiatrické léčebny, a dokonce i do vězení:

král Hyacint: „*Kdyby mi tohleto předložil můj kuchař, byl by o hlavu kratší.*“

pan Vigo: „*Musíme být skromní, Veličenstvo.*“

zaměstnanec továrny: *(smích)* „*Správně cvoci, co?*“⁷⁹

⁷⁷ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Hrdlička zasahuje, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 65), 24:55–25:22.

⁷⁸ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rumburakova pomsta, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 58), 26:26–26:50.

⁷⁹ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Příliš mnoho generálů, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 64), 5:54–6:06.

Naproti tomu v říši pohádek je královská rodina respektována, pouze proti princezně Xénii se poddaní vzbouří potom, co se snaží pohádkovost vymýtit. Pohádkové postavy odmítají přílišnou modernizaci v podobě technického nahrazování jejich atletických schopností a epistemických hodnot a rozhodnou se proti představiteli techniky bojovat. Jejich vzpoura však po zásahu mocensky nadřazeného předmětu, kouzelného prstenu, končí nezdarem. Moc v říši pohádek si tedy po celou dobu seriálu udrží královská rodina. I Rumburakův boj můžeme brát jako boj proti instituci monarchie, ve svém boji se rozhodl využít zbraň se schopností pohádkový řád rozvrátit – techniku.

Dalším hierarchickým prvkem je podřízenost dětí dospělým. Děti jsou častými konateli děje, jejich moc je však potlačena rodiči, kantory, staršími sourozenci atd. Tento rys můžeme sledovat i v říši pohádek ve vztahu k říši pohádek pro dospělé, tyto říše si nejsou navzájem přímo podřízeny, ale nejmocnější postavy pochází právě ze říše pohádek pro dospělé. Na problematiku dětských postav se zaměříme podrobněji v dalších kapitolách. Faktorem ovlivňujícím hierarchii postav je pak snaha postav získat co největší moc.

3. 5. 2. Boj o moc a ovládnutí obou domén

V seriálu *Arabela*, který je případem seriálu s více osobami, musíme z hlediska hierarchie věnovat pozornost postavám jako konatelům interakce se zásadní motivací po získání moci. V *Arabele* se objevují desítky konatelů, kteří spolu interagují, pouze některé z nich je však možné chápat jako postavy prahnoucí po moci. Dalšími motivacemi konatelů jsou meziosobní vztahy: „jejich znalosti a mínění o jiných členech konatelské sestavy“,⁸⁰ nebo již zmíněné společenské reprezentace. Nastolení moci vnáší do fikčního světa a konatelské sestavy nové uspořádání, mění ji v asymetrickou hierarchii, kdy držitel moci je schopný ovlivňovat intence a akce jiné postavy.⁸¹ Například Rumburak a Fantomas jsou častými konateli asymetrické interakce, provedou akci na úrovni konatele a trpitele. Moc je prováděna donucováním někoho nebo potlačováním něčích zájmů. Dalším faktorem ovlivňujícím motivaci a moc je láska a romantické zájmy postav související s meziosobními vztahy postav.

Některé postavy vedou v seriálu stálý boj o moc, tím i posouvají jeho narativ a díky tomu vzniká mnoho zápletek seriálu. Získání moci není závislé pouze na intenci a interakci

⁸⁰ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, cit. d. (pozn. č. 22), s. 109.

⁸¹ Tamtéž, s. 111.

postav, opět se odvíjí i od jejich vztahu k odlišným oblastem fikčního světa a ochotě je poznávat. Postava získává větší vliv, pokud je schopná přijmout a využít ve svůj prospěch obě domény. Aplikuje svou znalost odlišné domény proti neznalosti jiných postav, například Rumburak použije techniku ze světa lidí proti světu pohádek a obrátí jej na ruby. Než je svůj plán schopen vykonat, musí se však o světě lidí a technice mnohem více dozvědět:

Rumburak: „*Tohle bude vaše, když nám něco vysvětlíte.*“

pokojská: „*A co?*“

Rumburak: „*Dej to sem!*“ (ukazuje na časopis ze světa lidí) „*Všechno.*“⁸²

Nenabývá pouze obecné vědomosti o světě lidí, které díky pokojské využívá (například svůj kočár přeměňuje na automobil), získává i specifické informace o Československé televizi a o televizním vysílání. Jeho vědění o pohádkové říši, držení kouzelných předmětů a jeho vlastní aletické schopnosti v kombinaci s poznáním a přijetím techniky ze světa lidí se stávají prostředkem, jak ve světě pohádek nabýt moc. Rumburak není motivován pouze snahou získat co největší objem moci ve fikčním světě, motivuje ho romantický pud získat ruku princezny Arabely a také snaha, aby se pomstil za krivdu, jež mu byla způsobena.

Rumburakova moc je však v seriálu také omezena. Toto omezení pramení z interakce s postavou Fantomase. Tvrzení, že Rumburak je nejmocnější osobou nadpřirozené oblasti fikčního světa, stojí Rumburaka vítězství. Nejsilnější hnací síla akcí Fantomase je právě touha být nejmocnějším mužem říše pohádek, ve fikčním světě *Arabely* je Fantomasovo prahnutí po moci jeho hlavní singulární vlastností ovlivňující vztahy s ostatními osobami:

Dr. Frankenstein: „*Pomocí své techniky ovládnou celý svět. Stanu se nejmocnějším...*“

Fantomas: *(kašle nesouhlasně)*

Dr. Frankenstein: „*Hned po Vás samozřejmě.*“

Fantomas: „*Už jsem se chtěl urazit, nejmocnější jsem já, Fantomas. A běda tomu, kdo to neuznává.*“⁸³

⁸² MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rumburakova pomsta, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 58), 18:34–18:45.

⁸³ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Hrdlička zasahuje, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 65), 16:15–16:33.

Postavy Rumburaka a Fantomase se dostávají do jasného konfliktu právě po tvrzení, které popírá Fantomasovu moc. Rumburakova moc nabytá znalostí techniky dokáže zároveň potlačit váhu monarchie, ta musí najít jinou cestu, jak s Rumburakem soupeřit:

Rumburak: „*A vás tu nechám tak dlouho, dokud mě nepoprosíte na kolenou.*“

Arabela: „*Už jste viděl, aby princezna prosila na kolenou čaroděje druhé kategorie?*“

Rumburak: „*Uvědomte si, že já jsem nejmocnější osoba všech pohádkových říší. Žádní Vigové ani Fantomasové mi nesahají ani po kotníky. A vy mě odprosíte, jinak tu zůstanete na věky.*“⁸⁴

Princezna Arabela znalost o singulárních vlastnostech Fantomase využije ke své záchraně. Fantomasova snaha být nejmocnější osobou fikčního světa i zpráva princezny Arabely ho ovlivní, aby zasáhl a Rumburaka porazil. Fantomas jako pohádková postava zná moc kouzel, a proto i moc prstenu. Díky tomu přesně ví, jakým způsobem má s Rumburakem bojovat, musí mu zamezit využívat nadpřirozenou sílu. Zároveň technika, kterou Fantomas disponuje, je technika překračující vyspělost techniky ze světa lidí. Propojením těchto dvou skutečností, tím i domény techniky a kouzel, Fantomas vítězí a dochází tak k asymetrické interakci na úkor Rumburaka.

3. 5. 3. Láska napříč doménami

Prolínání dvou oblastí fikčního světa nelze analyzovat pouze na základě střetnutí moci obou domén. Domény se prolnou i skrze dvě postavy, jež je reprezentují a společně se spojí na základě vzájemné lásky. Láska v seriálu *Arabela* je plná paradoxů. Jedním z nich je i skutečnost, že spojení zástupců odlišných domén se ukazuje jako dokonalé.

Ve světě lidí má motiv lásky své klady i zápory, existuje zde instituce manželství a rodiny sloužící jako obraz rodiny aktuálního světa. Má také své zápory, jimiž jsou například vdavekchtivé ženy jako paní Millerová. Láska funguje podobně jako v aktuálním světě, je upřímná i neupřímná. Právě upřímná láska ve světě lidí hraje roli nadpřirozeného: láska je tím nejsilnějším kouzlem vyskytujícím se ve světě lidí.

⁸⁴ Tamtéž, 7:32–7:55.

Ve světě pohádek se láska paradoxně dostává na čistě pragmatickou rovinu. I v říši pohádek funguje obraz tradiční rodiny, není však motivován pouze láskou, ale spíše povinností. Například princ Vilibald, který miluje Růženku, je nucen upřednostnit svůj smysl pro povinnost a své lásky se vzdát:

princ Vilibald: „*Vždycky jsem dbal svých povinností, Veličenstvo, ale to, co teď chcete... Jsem čestný muž a šlechtic!*“

paní Čarodějnice (podoba královny): „*Vy odmlouváte! To by vás mohlo mrzet.*“

král Hyacint: „*Proč? Proč takový tón. Princ je v obtížné situaci.*“

princ Vilibald: „*Já přece Růženku miluji.*“

paní Čarodějnice (podoba královny): „*Žádné miluji, teď, co ten Majer tu pohádku předělal, tak pusť Růženku z hlavy. Jen by ti to vadilo v plnění tvých povinností, najdeš si jinou!*“

král Hyacint: „*Pochop, princí. Záleží mi na tom, aby se pohádky odehrávaly tak, jak je znají milióny dětí v říši lidí. To je naše povinnost, prostě tak jak je vypráví ten, ten Majer.*“

princ Vilibald: „*Podrobím se, Veličenstvo. S těžkým srdcem, stanu... stanu se zločincem.*“⁸⁵

I když nerad, lásky se nakonec vzdává a své povinnosti v pohádce se zhostí se ctí. Toho také využívá princezna Xénie, sama lásku upozaduje a pouze se touží vdát za muže slušného společenského postavení, proto si zvolí prince Vilibalda jako jediného zbývajícího prince v říši. V pohádce si postava nemůže vybrat, koho bude milovat: pokud v ní stojí, že si někoho vezme, vzít si ho musí. Kouzlo lásky je v pohádkovém světě kouzlem, které je pro ni téměř nedostupné.

Dobrosrdečná Arabela, která zastupuje doménu kouzel, si klade otázky ohledně druhé oblasti fikčního světa právě v souvislosti s láskou. Touží po změně přístupu pohádkové říše k lásce a skrze ni divák poznává kvalitu světa lidí. Její láska k Petrovi ukazuje správné hodnoty a vyzdvihuje lásku na první místo. Petr jako student ČVUT je představitelem techniky, díky citu k Arabele je pro něj svět kouzel snadno přístupný a uvěřitelný. Do světa lidí je ochoten

⁸⁵ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Jezevčík Karel Majer, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 75), 11:18–12:23.

vpustit kouzla, protože lásku s kouzly srovnává. Láska v seriálu představuje přirozený kompromis mezi doménami, jenž je dokáže dokonale propojit:

Petr: „*Pořád nemůžu uvěřit tomu, že zítra budeš paní Majerová.*“

Arabela: „*A víš, že já také ne?*“

Petr: „*Je to zázrak a člověk na zázraky nevěří.*“

Arabela: „*Ale zázraky se dějí, u nás v pohádce každý den.*“

Petr: „*U nás jedině tehdy, když si člověk dokáže proměnit život v pohádku. A já vidím, že to jde.*“

Arabela: „*A jak si člověk dokáže proměnit život v pohádku?*“

Petr: „*Zamiluje se.*“⁸⁶

Skrze lásku Petra a Arabely divák poznává, že kdyby chtěl, i on může ve svém světě najít znaky pohádkovosti. Frazém „*Láska jako z pohádky*“ se stává dalším možným propojením dvou odlišných domén fikčního světa.

3. 5. 4. Odmítnutí odlišné domény

V předchozích dvou kapitolách jsme analyzovali převážně postavy, které z propojení domén profitovaly, nyní se zaměříme na negativní důsledky prolnutí oblastí fikčního světa. Král Hyacint reprezentuje modelovou postavu pocházející z nadpřirozené části světa. Není pouze hlavou základní instituce světa pohádek, je i úplnou osobností, která striktně odmítá techniku, modernizaci a další charakteristické rysy světa lidí. Vyjadřuje se mnohokrát o svém negativním postoji k technice:

Xénie: „*Já bych si přála, tatínku, abychom měli každý svůj vlastní televizor.*“

princ Vilibald: „*Pokud jste si nevšiml, Veličenstvo, tak Xénie je do těchto věcí přímo zamilována.*“

Xénie: „*Tatínku!*“

⁸⁶ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Zvonečkem to začalo, zvonečkem to končí, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 76), 9:15–10:00.

král Hyacint: „*To jsem si tedy všiml. Já... Já tyhle věci nesnáším.*“⁸⁷

Pan král dává radikálně najevo svou averzi vůči světu lidí. Navíc také doménu techniky srovnává s doménou kouzel a svět lidí ze svého pohledu odsuzuje. V jeho očích má svět pohádek mnohem více výhod a je lepší:

král Hyacint: „*Pochopíte, co se vlastně děje?*“

pan Majer: „*To nevím, ale myslím, že s tou továrnou je amen.*“

král Hyacint: „*Tady vidíte tu lidskou techniku, nic to nevydrží. Stačí jedna tyč a...*“⁸⁸

Z tohoto důvodu se při střetu se světem lidí dostává do značných potíží. Jeho odmítnutí přizpůsobit se jakýmkoliv způsobem světu lidí ho dostane nejprve do psychiatrické léčebny, později i do vězení. Je ve světě lidí považován za šílence v extravagantním oblečení, který na zcela standartní situace reaguje abnormálně. Ale i král Hyacint postupně dochází ke kompromisu, některé prvky z domény techniky a světa lidí přijímá a s touto doménou se smiřuje:

král Hyacint: „*Ale napřed nás prosím tě převlékni. Poznal jsem, že to jejich oblečení je přece jen praktičtější.*“

Arabela: (souhlasně) „*Hmm.*“

král Hyacint: „*Děkuji.*“

pan Vigo: „*A také kulturnější.*“⁸⁹

Jeho postupné uvědomění si kladů světa lidí ho chrání před negativními událostmi, které by se mu zde mohly přihodit. I přes toto uvědomění stále zůstává jasným zástupcem nadpřirozeného světa. Podobně jako u institucí ze světa lidí mu přijetí druhé domény pomůže obnovit řád. V kontrastu s ním divák může charakterizovat postavu Xénie, která na rozdíl od krále Hyacinta nezavrhuje odlišnou doménu, ale naopak doménu, z níž pochází. Svým upřednostňováním světa lidí svět kouzel ničí. Následně se jí její přístup nevyplácí, neboť ve světě pohádek čelí vzpouře.

⁸⁷ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Petrovo zmizení, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 62), 4:55–5:15.

⁸⁸ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Příliš mnoho generálů, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 64), 9:35–9:50.

⁸⁹ Tamtéž, 20:58–21:17.

Pan Majer je typickou postavou zastupující svět lidí. Lze jej označit za přirozený obraz krále Hyacinta, otce rodiny zastupujícího svou doménu. I jejich osudy jsou podobné: do té doby, než přijme existenci odlišné domény a je schopen vysvětlit si kouzelné události, je považován za šílence. Na rozdíl od krále Hyacinta se však s existencí nadpřirozena srovnává dříve. Shrneme-li tyto poznatky, dospějeme ke zjištění, že postavy, které odmítnou jednu z domén, čelí ve fikčním světě neúspěchům, alespoň do doby, kdy jsou schopny druhou doménu tolerovat.

3. 5. 5. Přístup dětských postav k doménám

Specifický způsob interakcí a akcí můžeme pozorovat u dětských postav seriálu. Jsou jimi hlavně postavy Honzíka a Mařenky, které diváka nabádají, aby si jejich jména spojil s protagonisty pohádky *O perníkové chaloupce*. Dalšími dětskými postavami jsou ve světě lidí Honzíkovi spolužáci a ve světě pohádek například Červená Karkulka.

Dětské postavy Honzíka a Mařenky mají v seriálu *Arabela* dvojí úlohu. Za prvé slouží jako identifikační pozice dětských diváků seriálu, do kterých se dětská diváci mohou projektovat, neboť mají blízko k nim i k samotným pohádkám. Za druhé jsou důležitými hybateli děje, kteří jsou z pohledu na narativ konateli poměrně nekontrolovatelných souhrnů akcí a akcidentů. Neuvědomují si důsledky svých činů, mnohdy tak některým postavám jejich cíle hatí nebo dosažení jejich cílů komplikují. Například tím, že si dětské postavy chtěly užít kouzelné předměty, zkomplikovaly Arabele opětovné setkání se s Petrem, protože neměla kouzelný prsten ani plášť.

Z hlediska prolínání dvou domén fikčního světa se děti nedají striktně zařadit ani do jedné z oblastí, pohybují se na hraně. Jsou blízko oběma částem fikčního světa, z jedné oblasti postavy pochází a druhou, pohádkovou, dokonale znají. Vztáhneme-li děti jako samostatnou oblast světa k modálním vlastnostem, budou se zčásti překrývat se světem lidí, ale v některých faktorech se od něj odliší. Z hlediska aletického mají děti stejné predispozice jako postavy ze světa lidí, žijí ve fyzikálně možném světě pouze s lidskými přirozenými schopnostmi. Dětské deontické omezení pak ovlivňuje další faktor, jímž hierarchické podřízení dospělým osobám. Děti musí přijímat moc, intence a příkazy od dospělých, musí se podřítit rodičům či učitelům. Zároveň jsou určitým způsobem nadřazeny pohádkové říši, neboť právě jejich znalost ji omezuje.

Axiologické hledisko se liší spíše mezi jednotlivci než systémově. Můžeme ho shrnout jako podobné hodnotám světa lidí, pouze děti tyto hodnoty nemají dokonale vštípeny. To může mít negativní důsledky, jako je tomu například u nevychovaných spolužáků Hromádky a Kozelky, kteří ukradnou Honzíkovi a Mařence prsten a využívají ho k neplechám. Zároveň ale axiologické odlišení od dospělých postav světa lidí můžeme vnímat pozitivně ve smyslu nezkaženosti, čistoty a upřímnosti dětského konání. Honzík chce například svému otci kouzelným prstenem pomoci, tím ho však nešťastně přenesse v pyžamu na televizní schůzi, kde pan Majer působí jako šílenec:

pan Majer: (u večeře) „*Při té poradě v televizi bych děsně rád byl, tam se to všechno rozhodne.*“ (...)

Honzík: (v koupelně) „*Tati, fakt bys byl rád na tý poradě v televizi?*“

pan Majer: „*To víš že jo.*“

Honzík: „*Strašně rád?*“

pan Majer: „*No strašně rád. Co tě to tak najednou zajímá? Co to děláš?*“
(Honzík otáčí prstenem a otce přenáší na poradu)⁹⁰

Epistemickým omezením se dětské postavy od dospělých postav světa lidí liší asi nejvýrazněji. Nevědomost o pohádkovém světě a nevíra v něj je u dětí potlačena, děti pohádky nejen znají, ale nečiní jim ani problém pohádkám věřit. V seriálu *Arabela* se tak nesetkáváme s tím, že by dětem dělalo problém druhou doménu přijmout a respektovat. K oběma oblastem fikčního světa se z hlediska víry v ně chovají totožně, maximálně jsou výjimečností domény kouzel fascinovány.

⁹⁰ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Petrovo zmizení, in *Arabela*, cit. d. (pozn. č. 62), 23:20–23:47.

3. 6. Fikční svět seriálu *Létající Čestmír*

Fikční svět seriálu *Létající Čestmír* můžeme stejně jako seriál *Arabela* označit za dvojdomý fikční svět. Také jeho struktura je založena na sémantickém napětí dvou odlišných částí, přirozené a nadpřirozené. Přirozená část světa je rovněž obrazem aktuálního světa 80. let 20. století, nadpřirozená část je zastoupena planetou květin, která je ukryta v tajném modrém meteoritu.

Prolínání fikčních oblastí se však značně liší od předešlého seriálu a částečně se podobá mytologickému světu, jak jej charakterizuje Lubomír Doležel. Hranice mezi světy překračují pouze postavy ze světa lidí, ty planetu květin pouze poznávají a nosí si z ní aletické předměty v podobě semínek kouzelných květin, do běhu událostí na planetě květin však nezasahují. Modrý meteorit, semínka a následné kouzelné květiny z nich vyrostlé jsou dary bytostí z planety květin a také se stávají jediným způsobem, jak nadpřirozený svět zasahuje do světa lidí. Nikdy nepřejde přes hranice do světa lidí živá postava pocházející z nadpřirozené oblasti, která by byla schopna interagovat s postavami ze světa lidí.

Zásadní rozdíl tak spočívá v samotném uspořádání světů: zatímco v *Arabele* postavy do světa pohádek musely cestovat pomocí kouzelných předmětů, tím měnily svou polohu a diváci nebyli schopni určit, kde přesně se říše pohádek nachází, v seriálu *Létající Čestmír* jsou diváci schopni určit polohu oblasti fikčního světa poměrně jednoduše. Nachází se vždy v modrém meteoritu, tím pádem je závislá na jeho poloze. Meteorit je na základě teorie o ukončenosti seriálového fikčního světa na zemi pouze jeden a objeví se v první epizodě před hlavním protagonistou Čestmírem, následně se dostává do rukou dalších postav, na konci seriálu se pak vznese do vzduchu a zmizí postavám z dosahu.

Aletické omezení světa lidí je totožné se světem lidí *Arabely*, platí zde fyzikální a přírodní zákony. Jediným rozdílem je vědecký ústav, který vyvinul vynálezy předcházející dobu 80. let. Můžeme tedy předpokládat, že vědecký progres je v této části fikčního světa rozvinutější. Takovým vynálezem je například drobné naslouchátko a také helma na čich. Nadpřirozená část světa v podobě planety květin porušuje fyzikální i přírodní zákony. Sám modrý meteorit při přechodu na planetu květin začne modře zářit a následně vytvoří gravitační pole, které postavu přecházející hranice světů vtáhne dovnitř:

Čestmír: „*Prosím, mě do sebe vcucnul meteorit a najednou jsem byl na planetě květin.*“⁹¹

Postavy z planety květin porušují přírodní zákony, mají vzhled odlišný od lidských postav, tedy lidské nohy, ale tělo ve tvaru květiny, a hovoří odlišným jazykem. Díky květině, k níž si lidské postavy na planetě květin přičichnou, si s nimi porozumí, divák jim však nerozumí nikdy. Vizuální podoba nadpřirozeného světa je odlišná od světa lidí, na planetě květin září oranžová obloha a celý svět je vykreslen v červeno-oranžových barvách. Reálné fyzikální zákony na této planetě neplatí, je porušována gravitace, čas plyne rozdílnou rychlostí:

Zuzana: „*Filipe, Filipe!*“

Filip: „*Zuzano!*“

Zuzana: „*Ty máš fousy, jak to?*“

Filip: (pousmání) „*Já tam byl skoro rok. Vždyť tam je úplně jinej čas.*“⁹²

K prolínání nadpřirozeného světa dochází tedy primárně vstupem některých postav na planetu květin. Kouzelné květiny přinesené z nadpřirozeného světa mají moc porušit přírodní, fyzikální i vědecké zákony ve světě lidí. Některé květiny dovolují postavám létat, jiné lidem mění povahu, další věk či inteligenci nebo zesilují smysly. Květiny ve všech směrech dokáží člověka zdokonalit. Pomocí těchto motivů nastává primární kontrast, kdy technika „soutěží“ s nadpřirozenem. Vědecký ústav ve světě lidí se snaží o totéž, zásahy nadpřirozeného způsobují chaos ve světě lidí, zatímco při správném využití nadpřirozena by byl svět lidí obohacen.

Deontické a axiologické hledisko ve světě květin spolu úzce souvisí: květiny uznávají pouze hodnotu dobra, a tudíž i dobro konají. Normy světa květin ve fikčním světě seriálu nejsou zmíněny, lze ale předpokládat, že základ jejich konání bude spojen s hodnotami dobra:

Filip: „*Tam se mi nemohlo nic stát, to je svět těch nejhodnějších bytostí, jaký si vůbec dovedeš představit. Dali mi tam všechny nejdůležitější semínka, až tyhle květiny vyrostou, tak začnou bejt lidi zdraví, a chytrý a dobrý, no svět se úplně změní.*“⁹³

⁹¹ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Modrý kámen, in *Létající Čestmír*, dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir> 9:54–10:01.

⁹² MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Šest květináčů, in *Létající Čestmír*, dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir> 34:07–34:19.

⁹³ Tamtéž, 34:21–34:42.

Deontické a axiologické hledisko ve světě lidí se od fikčního světa *Arabely* téměř neliší, více jsou zde však exponovány lidské pozitivní a negativní vlastnosti, jako je například sobectví a hamižnost. Stále je kladen důraz na některé instituce, v případě seriálu *Létající Čestmír* jsou jimi vědecký ústav, škola, nemocnice a noviny.

Epistemické hledisko hraje ve fikčním světě *Létajícího Čestmíra* důležitou roli. Nadpřirozenou část světa nemůžeme přesně charakterizovat, lze však vyvodit, že jeho obyvatelé o lidech vědí, věří v ně a dokáží poznat jejich osobnosti, a navíc vědí i to, co přesně lidé ke zdokonalení potřebují. Ve světě lidí je epistemické omezení odlišné, víra lidí v nadpřirozený svět je z počátku téměř nulová. Při Čestmírově první návštěvě planety květin mu nikdo nevěří, i své dětské přátele přesvědčí až názornou ukázkou květin. To samé platí i pro další postavy, jež navštívily svět květin, následnou víru světa lidí v kouzelné květiny přinese až svědectví o několika „zázracích“ a o zjevném porušení přírodních zákonů.

Přechody mezi světy závisí na axiologickém měřítku: nestačí pouze vlastnit předmět nutný k přesunu, tj. modrý meteorit. Tak jako v mytologii si bohové volí, koho do nadpřirozené říše propustí, volí si i planeta květin člověka podle jeho povahy, jemuž přístup povolí:

Filip: „*Takovej Blecha, ten by nebyl na planetě květin vůbec možnej. Vid' Čestmíre?*“

Čestmír: „*No jasně, tam jsou všichni strašně hodný, a když je někdo ještě hodnější, tak si může za odměnu čichnout k bílý kytce.*“

Filip: „*Tím omládnete a žijete znovu.*“⁹⁴

Vzhledem k jedinému povahovému rysu nadpřirozených postav *Létajícího Čestmíra* – jejich dobrotě – není pro analýzu zásadní prolínání oblastí skrze postavy. Jedinými postavami, které divák blíže poznává, jsou postavy přirozené. U nich jsou povahové rysy zvýrazněny kontaktem s nadpřirozenými květinami, které povahu člověka dokáží vyhranit na základě nadpřirozených účinků květin. Divák postavy může hodnotit převážně na způsobu, jak postava ze světa lidí hodlá využít kouzelné schopnosti květin.

Instituce bývají při setkání s magickými květinami narušeny podobně jako v *Arabele*, je však zvýrazněna intence konatele při kontaktu s nadpřirozenými květinami: pokud by byly jeho záměry nesobecké, přinesl by institucím pozitivní efekt. Vzhledem k sobeckému konání rodiny

⁹⁴ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Poslední květina, in *Létající Čestmír*, dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir> 23:57–24:12.

Blechů je funkce institucí narušována do doby, než se dostane do jejich rukou: například nemocnice nemá žádné pacienty, dokud se jejím ředitelem nestane pan Blecha. Vědecký ústav čelí kritice, do doby, dokud ho nevede mladý Oskar Blecha, noviny sklízí úspěch až ve chvíli, kdy se stane šéfredaktorkou paní Blechová. Instituce tak ztrácí vypovídající hodnotu kolektivního vědomí, stávají se pouhými nástroji rodiny Blechů, alespoň do doby, než Blechovi přijdou o květiny. Tím přichází i o svou moc ve fikčním světě.

Zásadní roli ve fikčním světě hrají dětské postavy – Čestmír a jeho parta jsou hlavními protagonisty seriálu. Na otázku, jaké to je být dítětem, se upírá celý seriál, neboť je většina zápletek (i cestování do nadpřirozené části) přístupná převážně dětem nebo osobám jim blízkým. Skutečnost, že dětská postava Čestmíra může navštívit nadpřirozenou část světa, vypovídá o jeho morální čistotě, naznačuje to, že dítě není schopno páchat zlé ani záluďné skutky. I když mají některé jejich činy negativní dopad pro jiné postavy seriálu (např. pro Čestmírova otce), nikdy je děti negativně nezamýšlí, jedná se o spíše akcidenty, které nastaly jako důsledek jejich nedostatečně uváženého konání. Například proto, že Čestmír chce napravit svou chybu, ukradne ze stolu pomocí létající květiny technické naslouchátko. Jelikož neexistuje žádné logické vysvětlení, jak by se do kabinetu byl schopný dostat, vystaví učitele Filipa problémům a nařčení, že zlodějem je on. Také kvůli jeho podobě s otcem Čestmír nechtěně zapříčiní otcovy potíže a otec čelí domnění, že se zbláznil, navíc si to o něm myslí celé město. I přes tato nedorozumění jsou děti chápány jako „*norma určité mravní dokonalosti*“.⁹⁵ V seriálu nesobecké dětské postavy a kladné postavy blízké dětem dominují – ukazují tak propojení s nadpřirozenou doménou, jejíž hlavní vlastností je právě dobrota a čistota.

Z tohoto důvodu může navštívit nadpřirozenou část i učitel Janda a pan profesor, oba dětské postavy respektují, pomáhají jim a zastávají se jich. U postavy čestného pana profesora, který se nikdy od dětských hodnot neodvrátil, je tento rys nejvýraznější:

pan profesor: (létající díky květině) „*Je to neobyčejně povznášející pocit!*“

učitel Janda: „*Není trochu dětinské?*“

Zuzana: „*To se mi na něm právě líbí.*“⁹⁶

Tento jev dětské sounáležitosti je u pana profesora ještě zřetelnější, protože mu je na planetě květin dovoleno přičichnout si ke květině mládí a stát se znovu dítětem, což je dovoleno

⁹⁵ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Poslední květina, in *Létající Čestmír*, cit. d. (pozn. č. 94), 40:27–40:29.

⁹⁶ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Rodina na větvi, in *Létající Čestmír*, dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir> 19:46–19:57.

pouze těm „nejhodnějším“ lidem. Seriál ukazuje protiklad dětské dobroty, i jejich nezodpovědnosti, která je jim však prominuta, protože nikdy není myšlena zle. Fikční přirozený svět se tak opět dělí na dětský fikční přirozený svět a přirozený fikční svět dospělých osob. Skrze postavu pana profesora poznáváme, jak může být dětství povznášející, proto dětem zůstává schopnost létat. Děti jsou propojením nadpřirozeného a přirozeného světa a ve světě dominují:

Čestmír: „*Může být něco lepšího?*“

Otakar: „*Jo, být dítětem!*“⁹⁷

3. 7. Fikční svět seriálu *Křeček v noční košili*

Seriál *Křeček v noční košili* se nejvíce ze tří zkoumaných seriálů blíží struktuře, kde doména techniky zaujímá rozsáhlejší prostor než doména kouzel, přestože jsou domény neustále kombinovány. Fikční svět seriálu lze opět charakterizovat jako dvojdomý fikční svět rozdělený na přirozenou část světa lidí Československa v 80. letech a na nadpřirozenou část světa snů, jehož prostředí však začíná vždy na stejném místě, na gymnáziu v Ružbachu, kde učil profesor Radim Berka, pradědeček hlavního protagonisty. Světy se prolínají díky cestování postav z jedné domény do druhé a fantastickým technickým vynálezům, které se z nadpřirozené části fikčního světa dostávají do části přirozené. Cestování postav je obdobné jako v seriálu *Létající Čestmír*, postavy z přirozené části mohou cestovat do nadpřirozené části, v tomto fikčním světě však v nadpřirozené části konají akce měnící skutečnosti. Postavy z nadpřirozené části nikdy neopouští svou oblast, a i když na sebe jejich oblast vezme podobu přirozené části, stále se jedná o sen. Liší se také princip cestování mezi oblastmi, ten je omezen předměty k přesunu jako v *Arabele*.

Pro přirozenou část fikčního světa platí fyzikální pravidla aktuálního světa, ale přírodní zákony jsou v této oblasti částečně porušovány. V divákově fikcipedii se mění znalosti o rozvržení mozku člověka i zvířete, se kterými je z hlediska medicíny v reálném světě obeznámen, a nahrazuje je znalostmi odlišné stavby mozku a jeho jinému fungování. V přirozené oblasti fikčního světa je také pozměněn proces šlechtění rostlin – vymyká se přírodním zákonům našeho aktuálního světa, například dědeček Káji Berky je schopen

⁹⁷ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Poslední květina, in *Létající Čestmír*, cit. d. (pozn. č. 94), 43:20–43:26.

vyšlechtit jahodu s příchutí zelí, protože vynalezne způsob, jak zvýšit procento vitamínu C v rostlině.

Nadpřirozená část fikčního světa je v seriálu několikrát charakterizována jako sen. V této oblasti skutečně platí fyzikální i přírodní zákony jako ve snu: možné je v zásadě vše, pomocí pradědečkových vynálezů se zde mění počasí, časoprostor a neživé předměty mohou ožít:

Ing. Křeček: *„Ty jsi Berka? Co to všechno má znamenat? Podívej se na tu zničenou zahradu!“*

pradědeček Berka: *„Nic tak strašného se neděje, vážený pane. To všechno je sen zde mého pravnuka, ano?“⁹⁸*

Co se týče otázky aletického omezení a jeho možného zařazení do nejednoznačného modu, divák je stále vystavován váhání, jestli se skutečně jedná o pouhý sen, nebo o fikční skutečnost. Nakonec dospěje k názoru, že, nemo ač se jedná o sen, není to obyčejný sen, ale sen nadpřirozený. Obyčejné sny jsou v seriálu vůči nadpřirozenými snům několikrát stavěny do kontrastu, a díky tomu se divák postupně naučí odlišovat svět kouzelných snů od obyčejných snů, následně si dokáže ve své fikcipedii zrekonstruovat nadpřirozenou část fikčního světa. Klasické sny postav nedokáží nijak zasáhnout do reality, pro nadpřirozené sny toto omezení nemusí platit. Například co je v nadpřirozených snech zakopáno na zahradě gymnázia, kde učí profesor Berka, se skutečně zhmotní v přirozené fikční oblasti:

Kája Berka: *„Jenomže já nedokážu pochopit, že když ve snu něco zakopu, že to ráno doopravdy zase vykopu.“*

Radim Berka: *„Ty jsi neslyšel prababičku? Pradědeček přece ty svý plány opravdu zakopával, aby mu je bláznivej ředitel nezničil. To by stálo za to překopat celou zahradu.“⁹⁹*

Snaha logicky zdůvodnit zhmotnění předmětů ve snu však před kritickým divákem neobstojí. I kdyby všechny předměty byly zakopány už v minulosti, sen postavám vždy sdělí přesnou polohu zakopaných předmětů. Sny lze navíc označit za „vševědoucí“: sen dokáže

⁹⁸ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Sehnat noční košili, in *Křeček v noční košili*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/288350951210002-sehnat-nocni-kosili/> 3:07–3:20.

⁹⁹ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Velká akce začíná, in *Křeček v noční košili*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/288350951210003-velka-akce-zacina/> 21:44–22:02.

odhalit pravdu, která byla řečena ve světě lidí. Například Kája Berka tak s informací od paní Křečkové získané v nadpřirozené oblasti snu operuje i v přirozené oblasti, aniž by se o ní v přirozené oblasti měl šanci dozvědět:

Ing. Křeček: „*To není možný.*“

Zedral: „*Já jsem vám to chtěl říct už včera ale...*“

Ing. Křeček: „*Já vám prostě nevěřím!*“

Zedral: „*No, dovolte. Ten kluk mi řek rovnou: „Já vím, že jste za to dostal pět tisíc!“*“

Ing. Křeček: „*No, to je hrůza, kdo mu to řek?*“

Zedral: „*Prej vaše paní.*“¹⁰⁰

Skutečnosti, které se ve světě snů odehrají, na sebe navazují. Pradědeček Berka vždy ví, o co se v danou chvíli jedná, aniž by to byl zrovna sen dotyčné osoby, které se daná skutečnost přihodila. V říši snů se mohou postavy i potkávat, verbálně i neverbálně komunikovat a jejich interakce se ve světě lidí stane platnou skutečností. Například v říši snů se pan Vedral v hlavě pana Křečka osvobodí a zabarikáduje se v řídicím centru jeho mozku, právě když jsou chlapi ve snu z hlavy pana Křečka vyjmuti a zvětšeni. Chlapi se do řídicího centra, kde je pan Vedral zabarikádovaný, následně nemohou vrátit ani ve světě lidí. Shrneme-li tyto argumenty, zjistíme, že nadpřirozená část fikčního světa dokáže přímým způsobem zasahovat do části přirozené. I když váháme nad vysvětlením událostí nadpřirozeného světa pomocí speciálního narativního postupu – snu, tyto argumenty nás utvrdí, že se jedná opět o příklad disjunktivního modu dělicí fikční svět na dvě autonomní části, nadpřirozenou a přirozenou.

Nepřímým způsobem dokáže říše snů do světa lidí zasahovat pomocí aletických předmětů, jimiž jsou pradědečkovy vynálezy. Vynálezy nejsou kouzelné, jsou spíše futuristické a pro přirozenou část (i náš aktuální svět) fantastické. Jedná se například o perpetuum mobile, následně aplikované na automobil. Tyto vynálezy jsou hlavními strůjci zápletek a ukazateli axiologického omezení světa lidí i snů. Ukazují nám, že svět lidí nemá stabilní hodnoty. Hodnoty jsou silně subjektivizovány podle povahy postav a divákovi dávají možnost vytvořit si vlastní úsudek o morálce postav. To samé se děje i v nadpřirozené části světa, kde můžeme

¹⁰⁰ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Sehnat noční košili, in *Křeček v noční košili*, cit. d. (pozn. č. 98), 18:42–18:59.

zaznamenat postavy, které se povahově odlišují, např. pradědečka toužícího po obohacení lidstva svými vynálezy, a naproti němu postavu konzervativního pana ředitele, který pradědečka Berku odsuzuje.

Deontické omezení světa lidí se neliší od předešlých seriálů, krom již zmíněných biologických zákonů. Svět snů má deontická omezení naprosto rozrušena, neboť se jedná o sny, kde pravidla neexistují. Jedno z mála deontických omezení, které svět snů získává kvůli prostředí školy 20. let, je školní řád gymnázia, ten je však pradědečkem mnohokrát porušen. Epistemické hledisko se předešlým seriálům také podobá: děti mají v seriálu značnou výhodu, protože jim nedělá problém čemukoliv uvěřit, a dospělí, kteří existenci světa snů přijmou, a zároveň splňují jeho axiologické podmínky, z něj mohou získat značné výhody. Dospělí, kteří světu snů a s ním spojeným předmětům a skutečností nevěří, považují okolí nebo sebe za blázny:

novinář: (Ing. Křeček brodící se ve vodě) „*K nevíře, on se chová jako malý kluk.*“¹⁰¹

Některým postavám, které jsou ovlivněny vynálezy, se ve světě lidí otevírá suboblast fikčního světa, kterou mohou začít objevovat. Díky zmenšujícímu vynálezu se mohou postavy dostat do mozku a prozkoumat ho jako tajuplné místo, kde ještě nikdo nebyl:

Aleš: „*Víš, co musel jíst takovej Amundsen?*“

Kája: „*Jo, jenže ten stanul první na jižním pólu.*“

Aleš: „*My jsme zase první v lidském mozku. Pořád chceš něco objevovat jako Livingstone, a když fakticky něco objevuješ, tak brečíš, že jsi bez jídla.*“

Kája: „*No jo člověče, ty máš pravdu, my jsme vlastně objevili inženýra Křečka.*“¹⁰²

Z mozků živočichů se tak stávají oblasti, které je chlapcům dovoleno prozkoumávat a využívat. Pojmenovávají si komory mozku podle jejich funkce, z očí se stává pozorovna, z hlavní komory s nervy řídicí centrum, a dokonce je v mozku objeveno specifické vzpomínkové centrum, kde si člověk přehrává své vzpomínky. Tato suboblast je závislá pouze

¹⁰¹ MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: Zloděj v noční košili, in *Křeček v noční košili*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/288350951210005-zlodej-v-nocni-kosili/> 22:44–22:47.

¹⁰² MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: V pasti, in *Křeček v noční košili*, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/288350951210004-v-pasti/> 41:30–41:50.

na zmenšení, může se do ní dostat jakákoli zmenšená postava, ale stále se nachází v přirozené části fikčního světa.

Přesuny mezi světy závisí opět na specifických předmětech, na nočních košilích po pradědečkovi. Postava, která se chce dostat do světa snů, musí v košili usnout. Kouzelné košile jsou omezené, přesně je jich ve fikčním světě šest. Paradoxně o ně nastává boj s babičkou, která netuší o jejich moci a chce, aby se dostaly do muzea. Kvůli zásahům babičky a maminky postavy pocítují nedostatek možností cest do nadpřirozeného světa. Tento boj pragmatického postoje s kouzly můžeme opět interpretovat jako zápas mezi světem lidí a kouzly. Jejich nadpřirozená síla nikde není vysvětlena, divák se může pouze domnívat, že jejich kouzlo souvisí vynalézavou povahou pradědečka Berky.

Fikční svět *Křečka v noční košili* tedy obsahuje některá specifika, ale ve své výstavbě se od dvou zbylých seriálů příliš neliší. Doména techniky je v něm konfrontována s kouzelnou doménou. V tomto seriálu vidíme, jak přínosná pro svět kooperace těchto domén může být. Když technika přijme prvky nadpřirozeného světa a člověk odmítne omezovat svou fantazii, může díky tomu svět obohatit a rozvinout, ať už svět fikční nebo reálný.

4. Závěr

Na základě provedených analýz můžeme fikční světy seriálů Miloše Macourka a Václava Vorlíčka souhrnně charakterizovat jako dvojdomé světy disjunktivního modu, vždy navzájem konfrontující oddělenou nadpřirozenou a přirozenou oblast. Napětí modálních vlastností fikčních světů seriálů je základním způsobem rozvíjení děje, postavy jsou tomuto sémantickému napětí podřízeny a jejich charaktery a osudy se podle něj odvíjí. I prolínání těchto domén je obvykle uskutečněno skrze postavy, které mohou přecházet přes hranice oblastí. V seriálu *Arabela* je dovoleno cestovat mezi oblastmi všem postavám splňujícím podmínky přechodů, v seriálech *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili* pouze postavám pocházejícím z přirozené části. Výstavba dvojdomých fikčních světů V. Vorlíčka a M. Macourka, přesuny postav v rámci oblastí fikčního světa a jejich následné zásahy v oblastech jsou základními odlišnostmi od dvojdomých světů v pojetí Lubomíra Doležela.

Prolínání světů má výrazný dopad na pozici postav v narativu. Nadpřirozené zásahy do přirozené části jsou pro postavy fikčního světa pozitivní v případě, že postavy tyto zásahy přijímají, věří jim, a nehodlají je využít pouze k sobeckým účelům. Z přijetí domén techniky i kouzel pramení rozložení moci ve fikčním světě: dominují v něm postavy, které se ani jedné z domén nebrání. Přijetí domén tak současně určuje hierarchii postav. V *Arabele* se hierarchie postav rozdělením světů značně komplikuje. Postavy ze světa pohádek jsou podřízeny znalosti dětí, kterou ovlivňují dospělí. Děti jsou podřízeny dospělým a dospělí jsou podřízeni institucím, které však dokážou ovlivnit a rozvrátit postavy ze světa pohádek. Uzavírá se tak určitý hierarchický bludný kruh. Ten je rozřešen až ve chvíli, kdy jsou všechny postavy i instituce fikčního světa ochotné respektovat obě domény. V seriálech *Létající Čestmír* a *Křeček v noční košili* se hierarchie postav mění pouze v přirozeném světě a je více závislá na singulárních vlastnostech postav, na hierarchii postav nadpřirozeného světa nemá přijetí obou domén vliv.

Doména techniky zastupuje v seriálech náš aktuální svět. Naráží na snahu o zdokonalení člověka pomocí techniky. Kouzelná doména se zaměřuje na nadpřirozeno, pohádkovost a na hodnoty s nimi spojené: ukazuje divákovi, že láska, přátelství a dětství jsou nejvyšší hodnoty, na které by neměl ani pro technický pokrok zapomínat. Sám by měl přijmout obě domény za své. Domény by si navzájem neměly konkurovat, nýbrž by spolu měly koexistovat, potom budou fungovat obě mnohem lépe. Zároveň je důležité vnímat tradiční hodnoty, které člověk postupem času ztrácí.

Specifické postavení ve všech námi zkoumaných seriálech zaujímají dětské postavy, které z hlediska modálních omezení vytvářejí novou oblast fikčního světa, spojující nadpřirozenou i přirozenou část. Nemají od počátku problém s přijetím obou domén. Aletická a deontická omezení přirozeného světa jsou pro ně platná, ale axiologická i epistemická omezení se liší. Právě děti jsou ukazatelem pozitivních hodnot seriálových postav, prochází největším vývojem a divák skrze ně dostává možnost odlišit dobré činy od špatných. Jméno protagonisty Čestmíra ostatně spojuje slova *čest* a *mír*. Čistota dětské mysli je otevřena oběma doménám bez odsudků, a proto dětské postavy ve fikčních světech dominují. Seriály tak ukazují, že právě od dětí by se měli dospělí často učit. Reprezentace světa lidí má potenciál diváky vtáhnout a zaujmout, postavy slouží jako avataři, do nichž se diváci mohou reflektovat. Otcové se mohou vidět na pozici živitele rodiny, pana Majera, matky na místě paní Majerové a děti, jak již bylo řečeno, se vidí v Honzíkovi a Mařence, kteří prožívají všechna ta fantastická dobrodružství. Vztah rodiny reprezentuje diváky různých věkových skupin. Navíc vše v seriálech doplňuje zápletka lásky dvou milenců, což je motiv v lidské kultuře oblíbený po staletí.

Ačkoliv se filmy a seriály Miloše Macourka a Václava Vorlíčka těší neutuchající oblibě diváků, bývají považovány za „lehký“ žánr v kontextu normalizace, proto jsou na badatelské rovině podceňovány. Nicméně jde o pozoruhodná díla s originální strukturou komplexních fikčních světů, jež se stala vzorem pro mnoho autorů české filmové a pohádkové tvorby. Tato analýza seriálů snad přispěla k osvětlení jejich hodnoty a možná i dále podpoří rozvinutí jejich bádání.

Soupis literatury

Prameny:

MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: *Arabela*. díl 1.–13., Československo, Československá televize, 1980, dostupné na: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898281-arabela/>

MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: *Létající Čestmír*. díl 1.–6., Československo, Československá televize, 1983, dostupné na: <https://decko.ceskatelevize.cz/letajici-cestmir>

MACOUREK, M., VORLÍČEK, V.: *Křeček v noční košili*. díl 1.–6., Československo, Československá televize, 1987, dostupné na <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898335-krecek-v-nocni-kosili/dily/>

Odborná literatura:

BÍLEK, P., HRABAL, J., KUBÍČEK T.: *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*, Slavonice: Dauphin, 2013

DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003

FOŘT, B.: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host, 2005

HANÁKOVÁ, P.: The Films We are Ashamed of: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s, in: E. Näripeaand, A. Trossek (eds.), *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics 7*. Tallin, 2008, s. 111–121

HORVÁTH, J.: Václav Vorlíček o svých pohádkách, *Xantypa*, 2015, 21(7), s. 44-48, dostupné z: https://is.muni.cz/th/a048m/Masarykova_univerzita_-_Priloha.pdf

CHATMAN, S.: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host, 2008

KOKEŠ, R.: *Světy na pokračování*, Praha: Akropolis, 2016

KOKEŠ, R.: *Rozbor filmu*, Brno: Masarykova univerzita, 2015

KOKEŠ, R.: Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu, in: JEDLIČKOVÁ, A., FEDROVÁ, S. (ed.), *Intermediální poetika příběhu*, Praha: ÚČL AV ČR, Akropolis, 2011, s. 228–257

MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*, Praha: Melantrich, 1990

RIMMON-KENNANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*, Brno: Host, 2001

TRAILLOVÁ, N.: *Možné světy fantastiky*, Praha: Academia, 2011

VORLÍČEK, V., MACEK, P.: *Pane, vy jste režisér!*, Praha: Ikar, 2017