

# Teorie fikčních světů a genologie

Pavel Šidák

Ústav pro českou literaturu AV ČR



Téma vztahu teorie fikčních světů a genologie není zvoleno náhodně. Na jedné straně je starobylá, základní disciplína literární vědy, na straně druhé v současnosti dominantní teorie,<sup>1</sup> přičemž obě mají ambici pojmout celek literatury, ba celek umění, a zároveň poskytnout kategorii, jež by fungovala jako nejzazší významový rámec uměleckého díla (viz níže): je logické očekávat mezi nimi dialog, nebo dokonce určitý průnik či překryv. Nic takového však explicitně formulováno není. Teorie fikčních světů o genologické problematice explicitně nehovoří; důvodem může být jistá oboustranná ostražitost — ze strany genologie tradiční nedůvěra „klasických“ disciplín vůči novým, „módním“ teoriím, ze strany teorie fikčních světů pak možná naopak nechut k zdánlivě zbytnělé disciplíně (daná rozeklaností mezi obecně známou a užívanou „klasickou“ genologií, redukovanou na aplikovanou poetiku, a teoretičtější genologií, např. v českém prostředí v současnosti téměř nepěstovanou<sup>2</sup>); roli jistě také hraje neustálá potřeba teorie fikčních světů precizovat vlastní východiska.

Aplikovatelnost teorie fikčních světů na pojmy literárněhistorické, explicitně i na žánr, je však evidentní.<sup>3</sup> Teorie fikčních světů vychází od pojmu fikčního světa, resp. fikčního textu, jež fikční svět performativně tvoří (tak v teorii Doleželově), tedy od jednotliviny; genologie na všech svých rovinách (umělecký druh — literární druh — žánr — subžánr aj.) vychází od skupiny textů; dialog teorie fikčních světů a genologie tak logicky lze hledat především v té části teorie fikčních světů, která opouští rovinu jednotlivého textu (světa) a přesahuje ji směrem ke skupinám světů, typicky když se pokouší o typologii fikčních světů. Tu pak lze předběžně uvažovat o jisté ekvivalenci pojmu žánr (resp. jiného genologického pojmu, např. literárního druhu či subžánru) a typu fikčního světa (ptát se na žánr textu by tedy znamenalo ptát se po typu fikčního světa; ve světovém kontextu tak uvažuje např. M. L. Ryanová).

---

1 Z bohaté škály podob teorie fikčních světů vyjdeme z teorie L. Doležela, jak ji představil v knize *Heterocosmica* a *Heterocosmica II* a v dalších pracích.

2 Srov. Šidák 2013a, s. 11 a 124–125.

3 Explicitně ji zmiňuje Fořt 2012, s. 203.

Na tomto parciálním tématu — vztahu genologie a typologie světů v rámci teorie fikčních světů — založíme následující text, jakkoli víme, že jak genologie, tak teorie fikčních světů si kladou i otázky jiné; z hlediska naší komparace je však tento vztah nejrelevantnější.

\*

Úvodem zmiňme některá společná metodologická východiska, jež jednak ospravedlňují naše téma, jednak umožňují či naznačují jeho řešení.

Teorie fikčních světů zahrnuje i neliterární umělecká média, resp. umělecké druhy (komiks, drama, výtvarné umění aj.<sup>4</sup>); typologie fikčních světů, kterou táž teorie nabízí, by tak umožňovala navrhnout jakousi intermediální genologii (byť v rámci literatury jako uměleckého druhu představuje jistou slabinu této teorie oblast lyriky; Červenkův pokus zahrnout do teorie fikčních světů i lyriku je ojedinělý). Téma intermediální genologie je příliš složité a vysoce spekulativní (v českém prostředí zatím nejvíce rozpracováno in Volek 1970/71) a nelze jej zde dále rozvíjet. Zmíněn budiž jen přínos teorie fikčních světů k otázce uměleckodruhového, resp. literárnědruhového statusu dramatu: na otázku, zda je drama autonomní umělecký druh, či vedle lyriky a epiky druh literární, odpovídá právě z pozice teorie fikčních světů jednoznačně Doležel ve prospěch autonomie.<sup>5</sup>

Genologická teorie říká, že žánrová pravidla nejsou dána vztahem k aktuálnímu (našemu) světu, ale na aktuálním světě nezávislou žánrovou konvencí. Jinými slovy: svět každého žánru je epistemicky i ontologicky autonomním systémem (tak např. u pohádky nevádí existence mluvících zvířat, neboť jejich existenci určuje žánrová konvence pohádky). Žánr můžeme chápat i jako pravidlo, které *stanovuje přípustnou odchylku od aktuálního světa* (tato teze sama již čerpá z fikčněsvětřového uvažování). Jak uvádí T. Todorov, v určitých obdobích byla například komedie „pokládána za pravděpodobnou, pokud se v posledním dějství z postav vyklubali blízcí příbuzní. Sentimentální román je pravděpodobný, jestliže rozuzlení spočívá ve svatbě hlavního hrdiny s hlavní hrdinkou, je-li ctnost odměněna a neřest potrestána“.<sup>6</sup> Na aktuální svět nevázaná je i pravděpodobnost fikčního světa jakožto vnitřní kvalita žánru a jeho jedinečná kauzalita: „Různé druhy kauzálních vztahů charakterizují různé žánry v rámci jednoho historického období a jsou ukazateli změn narativních postupů v průběhu různých období“.<sup>7</sup> Zdá se, že pro možnost postulování autonomie žánru (resp. jeho fikčních světů) je teorie fikčních světů nanejvýše vhodná. Z výše řečeného vyplývá určitá afnita mezi světem žánru, resp. žánrových pravidel (či „čistého“ žánru, což je samozřejmě ideální konstrukt), a specifickým fikčním světem.

Tutéž arbitrární vazbu k aktuálnímu světu — epistemickou autonomii — nacházíme v teorii fikčních světů bohatě metodologicky popsanou, do jisté míry je tato au-

4 Podrobný výčet médií, na něž byla teorie fikčních světů aplikována, podává Merenus 2012, s.176–177.

5 Srov. Doležel 2008, s. 292–293.

6 Todorov 2000, s. 29–30.

7 Herman 2004, s. 121.

tonomie základním myšlenkou celé teorie. Z jejího hlediska stejně jako z hlediska žánrového systému není aktuální svět nikterak privilegovaný; fikčněsvětová teorie zahrnuje celý obor představených světů, není omezena na jeden výsek: „Sémantika možných světů ovšem nevyklučuje ze svého oboru fikční světy podobné nebo analogické světu aktuálnímu; zároveň však zahrnuje bez obtíží nejfantastičtější světy, velmi vzdálené od skutečnosti nebo jí protikladné. Celá široká paleta fikcí je pokryta jednou a toutéž sémantikou.“<sup>8</sup>

Je však ještě jedna spojitost mezi teorií fikčních světů a genologií. Obě chtějí svým základním konceptem (fikčním světem, resp. žánrem) dosáhnout na nejzazší významový rámec díla; zvláště z hlediska genologického jsou všechny ostatní roviny díla (v tomto případě jeho fikční svět) jen jedním z víc konstituentů žánru, jedním ze žánrových pravidel. Výměry fikčního světa — „celistvá sémiotická entita, v níž se střetává akt kreace s aktem recepce“,<sup>9</sup> „malý možný svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců“<sup>10</sup> — by velmi dobře mohly postihnout i pojem žánru. Viděny z tohoto úhlu, jeví se obě disciplíny jako konkurenti.

\*

Ve chvíli, kdy teorie fikčních světů přistoupí ke klasifikaci fikčních světů, postuluje i určitou klasifikaci genologickou. Připomeňme zde tři příklady z fikčně světové teorie převážně z českého prostředí: koncept V. Zusky, L. Doležela a N. Traillové.

Estetik Vlastimil Zuska se pokouší nalézt jednotící kritérium pro celý genologický systém. Jako žánrové kritérium navrhuje *vzdálenost možného světa díla od světa aktuálního* (na základě práce naratoložky M. L. Ryanové; Ryan 1991). Typologii žánrů zakládá na ose žánry *silné* (tj. světu aktuálnímu vzdálené) — žánry *slabé* (tj. světu aktuálnímu bližší). Vzdálenost od aktuálního světa se neděje jen na rovině děje, ale i na rovině textu, tj. důrazem na diegesis, na fakt, že dílo pomocí zcizujících efektů v nejširším slova smyslu manifestuje to, že je uměle vytvořený objekt:

Sílu žánru tedy můžeme popsat i podle podílu zcizujících efektů a jejich směru, přičemž výskyt příslušných zcizení, žánrotvorných a žánr intencujících, již nelze z výsledného odvíjení uměleckého díla, estetického objektu vymazat [...]. Po zcizení směrem k „silnějšímu“ žánru už nevede cesta zpátky, přístupnost možného světa slabšího žánru byla zrušena (Zuska 2002: 104).

Představa o klesající „síle“ žánrů ovšem skrývá problém: existují žánry, které nejsou navzájem odděleny svou „sílou“ (legenda a pověst; román, novela a povídka), a Zusko hledisko by je tedy nedokázalo odlišit. Klesající síla žánrů rýsuje jednorozměrné kritérium, které nedosahuje k vyřešení genologické klasifikace v jejím celku, neboť koncept žánrové krajiny je dán průsečíkem více hledisek. Toho si je ostatně Zuska sám vědom:

8 Doležel 2012, s. 273

9 Fořt 2007, s. 88.

10 Doležel 2003, s. 33.

Žánrový prostor, v němž se uskutečňují oscilace zcizování, kmitání estetické distance, je ovšem komplexní, multidimenzionálně významový a popis na linii realita — mýtus (ať už za realitu dosadíme cokoliv, pochopitelně vyjma mýtu) je jen jednou z možných Ariadniných nití.<sup>11</sup>

Zuskův návrh se vymyká výše uvedené tezi o autonomii žánrového konceptu vzhledem ke konceptu aktuálního světa: naopak, aktuální svět je tu zohledněn jako definiční rys. Takové pojetí vede k pochybnostem: na první pohled se zdá, že víme, jaké žánry jsou „silné“ (aktuálnímu světu vzdálené — již uvedené sci-fi, fantasy apod.), není však zřetelné, jaké žánry jsou „slabé“. Adjektivum „slabý“ v daném významu by dobře mohlo definovat realismus jakožto styl; nikoli však žánr: zatímco určité žánry v sobě jako jeden z distinktivních rysů mají zakotveno, že se vymykají podmínkám aktuálního světa, jen málokteré mají danou podmínku opačnou: být „jako by“ aktuální svět (snad subžánr novelistická pohádka: od „klasické“, tj. fantastické pohádky se liš právě tím, že se nevymyká zákonitostem světa akutálního); a u velkého počtu žánrů docházíme ke konstatování, že mohou být „slabé“ i „silné“ (pověst; novela; povídka; balada; romance; detektivka; western; horor; idyla a elegie — abychom pokrýli co nejrozmanitější část žánrové krajiny); a to stále ignorujeme obtížnou fundamentální otázku epistemickou: jaký je aktuální svět, podle něhož máme poměřovat „sílu“ a „slabost“ žánru? Naše představy o aktuálním světě se vyvíjejí a podle vývoje a proměn těchto představ by se nutně proměňovala i definice této žánrové „síly“, resp. „slabosti“.

Oproti Zuskovu, který se explicitně přihlašuje ke genologické problematice, Lubomír Doležel o žánru nemluví a pojem žánru systémově nepoužívá. V knize *Heterocosmica* nabízí typologii fikčních světů odvozenou od jejich modálních systémů (jiné typologické hledisko představuje koncept nasycení, viz níže). Doležel rozlišuje čtyři modální systémy, aletický, deontický, axiologický a epistemický; všechny mají tříhodnotovou formální strukturu, jež odpovídá trojici logických kvantifikátorů (existenční, negativní a obecný). Aletická omezení postihují možnost, nemožnost a nutnost a „stanoví základní podmínky fikčního světa“;<sup>12</sup> deontické podmínky stanovují, co je dovoleno, nedovolené či povinné, axiologické stanovují, co je hodnotné, nehodnotné či indiferentní (poskytují „valorizaci entit světa“<sup>13</sup>) a epistemické, co je známé, neznámé a věřené. Aplikací těchto modalit na fikční svět jednak vznikají různé typy fikčních světů, jednak se „vytvářejí základní („atomické“) příběhy, jádro narativity“<sup>14</sup> (připomeňme, že totéž lze říci — byť velmi obecně — i o žánru).

Základními typy fikčního světa viděno z této perspektivy jsou světy přirozené (jejichž modalit určuje svět aktuální) a nepřirozené; to jsou světy modálně homogenní, tj. cele dané jedním modálním systémem. Vedle nich však existují světy *dvojdomé*, kde simultánně působí více modálních systémů. Mezi dvojdomými světy Doležel rozlišuje svět mytologický (jeho „dvě oblasti [...] jsou nejen jasně odlišeny v aletickém ohledu, ale také přísně odděleny“; v něm jsou dále odlišeny mýty klasické a moderní), svět

11 Zuska 2002, s. 106.

12 Doležel 2003, s. 122.

13 Doležel 2014, s. 19.

14 Doležel 2003, s. 122.

hybridní, kde chybí jasná hranice zmíněné dvě oblasti oddělující (příklad: fikční svět F. Kafky), a svět, v němž se prolíná oblast viditelného („určeného“) a neviditelného („podurčeného“<sup>15</sup>).

Další promyšlení nacházíme v práci *Heterocosmica II*: fikční svět tzv. realisti je „cele a bezvýhradně přirozený“<sup>16</sup>; zatímco svět fantazijní je „výhradně a cele nadpřirozený“<sup>17</sup>. Svět dvojdomý je zde rozlišen na svět mytologický a kouzelný (aletický dvojdomý, kde je oslabena hranice mezi oblastí lidskou a oblastí „bytostí nadpřirozených“<sup>18</sup>). V kouzelném světě obývají „andělé vzduch, bludičky močály, vodníci řeky a rybníky“ a nic nebrání jejich komunikaci s postavami přirozenými; je to svět „příznačný pro [...] fantasy“<sup>19</sup>.

Doleželův systém je z pohledu genologického výhodnější než výše představené pojetí Zusko, protože nabízí více koordinát. Přesto nás právě citovaný výčet nadpřirozených bytostí upozorňuje na obdobné nebezpečí, s nímž jsme se setkali u Zusky: z genologického hlediska tu nejsme konfrontováni se žánry (s fikčním světem, který zakládá žánr), ale spíše s fikčním světem totožným se žánrovou oblastí. Andělé, bludičky a vodníci se v jednom textu (mluvíme-li o textu žánrově čistém<sup>20</sup>) spolu nevyskytují, jde o heterogenní skupinu: andělé jsou konstitutivní postavy legendy (nikoli už např. legendistické pohádky), bludičky a vodníci postavy pověstí a memorátů (méně již pohádek, a to i fantastických).

Vhodným zpřesňujícím nástrojem nám zde může být etnografické pozorování Oldřicha Sirovátky. Ten říká: „V pověsti je rozlišen svět dvojí: běžný, pozemský a svět nadpřirozený. Konflikt v lidové pověsti vzniká tím, že do světa běžného a všedního vnikají prvky světa nadpřirozeného: mládenec se v noci vrací přes les domů a na palouku vidí tančit divoženky...“<sup>21</sup>; v případě pověsti tak potvrzuje Doleželův koncept mytologického, resp. kouzelného světa. Avšak pokračuje dále: „Naproti tomu v pohádce tyto dva světy splývají, pohádka tyto dva světy nerozlišuje“<sup>22</sup>. Přidrželi-li bychom se terminologie Doleželovy, museli bychom za dvojdomý prohlásit jen fikční svět pověstí, nikoli však pohádky (ty by tak nebyly tvořeny kouzelným fikčním světem, což je třeba považovat za terminologicky matoucí), a vést tak výraznou dělicí čáru mezi žánry spjatými jak poetikou, tak geneticky a recepčně. Z pohledu etnografie i literárněvědné genologie jde v případě pohádky a pověsti o dva žánry navzájem si velmi blízké, teorie fikčních světů však mezi nimi činí rozdíl podstatný. Jiný příklad nabízí srovnání subžánrů daných žánrů: legendární pověsti a pohádky. Opět jde

15 Tamtéž, s. 135, 189.

16 Doležel 2014, s. 21.

17 Tamtéž, s. 22,

18 Tamtéž.

19 Tamtéž, s. 31.

20 Pokud se spolu vyskytnou v jednom textu, půjde o text multižánrový; takové texty nejsou výjimečné, z hlediska systémového jsou však vždy příznakové: polemizuj s uměleckou tradicí, modifikuj ji, mohou být nadány výrazným estetickým potenciálem (ale mohou také být důsledkem autorské insuficience). Domníváme se však, že příznakovou výjimku Doležel termínem „kouzelný svět“ popsat nemínil.

21 Sirovátka 1998, s. 37.

22 Tamtéž.

o žánry běžně chápané jako velmi blízké, hranice, kterou mezi nimi teorie fikčních světů vytyčuje (resp. kterou naznačil Sirovátka a která na základě teorie Doleželovy nabývá významnosti), zde, zdá se, je relevantní — není bez zajímavosti, že empirické etnografické pozorování tuto hranici mezi oběma subžánry potvrzuje (Sirovátka, cit. d., s. 23).

Výše jsme uvedli, že andělé, bludičky a vodníci se v jednom žánrově čítem textu nemohou vyskytovat společně; zároveň se některé z nich (a analogických), např. vodník, mohou vyskytovat ve více žánrech. Zpřesníme-li, zda máme na mysli vodníka pohádky nebo vodníka pověsti, podtrhneme, že jde o jinou postavu, a to především funkčně (a v závislosti na tom též axiologicky aj.): vodník pohádky je banální figurka nebo figura předurčená ke špatnému konci, vodník pověsti/memorátu je nebezpečný démon, ztělesněné fatum. V případě takových postav můžeme mluvit — analogicky k pojmu „meziřánrová identita“, jak jej zná teorie fikčních světů — o „mezižánrové identitě“ postav; popis této identity by pak doleželovská kritéria modálních systémů plně využil.

Poslední příklad, jak teorie fikčních světů uvažuje o genologické problematice, nepochází přímo z české tradice, ale je na ni navázán: Nancy H. Traillová je s Lubomírem Doleželem spjata nejen metodologicky, ale jako jeho žačka i osobně. Traillová ve studii *Možné světy fantastiky: Vznik paranormální fikce* (1998, č. 2011) při vymezení fantastiky odvrhuje dosud běžný genologický (a v zásadě tematologický) přístup k problematice a řešení přenáší na půdu teorie fikčních světů. Říká, že „fantastická povaha díla je určena celkovou strukturou (makrostrukturou) fikčního světa, tím, z čeho je tento svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány. Struktura fantastického světa je tvořena opozicí dvou oblastí, nadpřirozené a přirozené“,<sup>23</sup> kde definice „přirozeného“ a „nadpřirozeného“ je v návaznosti na L. Doležela odvozena právě z typologie možných světů (kdy přirozený svět je „fyzikálně možný svět, který je řízen týmiž přírodními zákony jako svět aktuální“,<sup>24</sup> a svět nadpřirozený je definován jako fyzikálně nemožný svět).

Popis fantastiky, jak jí rozumí Traillová, je „založen na opozici fyzikálně možného a fyzikálně nemožného“,<sup>25</sup> a vztahu mezi těmito dvěma oblastmi, přirozené a nadpřirozené, Traillové umožňuje rozvinout klasifikaci různých modů fantastiky. Zásadní novum Traillové je fakt, že fantastika tu odmítá kategorii nadpřirozena; meritem autorčina zájmu je tzv. „paranormální fikce“, takový typ fantastiky, která rezignujíc na nadpřirozené zahrnuje do oblasti reality („přirozeného světa“) paranormální jevy.

Proti Todorovovi, jehož vymezení fantastiky bylo do vystoupení Traillové dominantní, a který fantastiku vidí jako žánr (definovaný váháním mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením události), vystoupila Traillová se širším pojetím fantastiky: fantastiku nechápe jako jeden určitý žánr, ale jako „univerzální estetickou kategorii“.<sup>26</sup> Traillová tu explicitně činí to, co jsme výše již vytušili u pojetí Zuskova i Doleže-

23 Tamtéž, s. 19.

24 S připomenutím, že „přívlastek ‚fyzikálně možný‘ se neomezuje na aktuální svět, ale vztahuje se na všechny možné světy, kde platí tyto zákony“ (tamtéž, s. 20).

25 Tamtéž.

26 Traillová 2011, s. 18; k pojmu estetická kategorie a jejímu vztahu ke kategoriím genologickým viz Šidák 2013a.

lova: přesah z oblasti ekvivalentní rovině žánru do oblasti vyšší, nadžánrové. Vychází přitom ze zde již popsané kategorie dvojdomého světa — z kategorie, která, jak jsme viděli, z genologického hlediska může zasahovat do oblasti nadžánrové, zároveň ale také — nerespektujíc tradiční žánrové hranice — do oblasti žánrové či podžánrové.

Jak tuto kategorii (v důsledku obecně možnosti fikčněsvětové typologie) pojmenovat z hlediska genologického? Vidíme zde dvě možnosti. Jednak doplnit typologii fikčních světů jakožto kritérium jednorozměrné (a pro založení genologického systému tedy nevhodné) o další nástroj; ten by musel zohledňovat tvar fikčního textu. Z genologického hlediska je totiž základním problémem fikčněsvětové teorie, Doleželovou terminologií řečeno, zdůrazňování extensionální struktury: pro definici žánrového systému je třeba v podstatné míře zohlednit poetiku, tvar díla (jakkoli tvar sám o sobě žánr nezakládá, může mít maximálně platnost tzv. formy, resp. strofické formy<sup>27</sup>). Zde je důležitým konceptem *stupeň nasycení*.<sup>28</sup> Typicky může odlišit např. povídku od románu; koncept nasycení však nepostihuje celou oblast tvaru díla, a jeho kombinace s fikčněsvětovou typologií tedy nevede k možnosti založit univerzální genologický systém.

Upozorňujeme proto na druhou možnost. Oproti vstupní hypotéze, že typ fikčního světa by mohl být ekvivalentní pojmu žánr, docházíme k jinému návrhu. Zatímco doleželovský pojem nasycenosti se zdá být jedním z žánrotvorných rysů (a všechny texty určitého žánru jsou buď nasyceny, nebo nenasyceny, resp. jsou konstituovány nasyceností, a nemohou tedy být nenasyceny, zatímco jiné jsou konstituovány nenasyceností, a nemohou tedy být nasyceny), výše zmíněná dvojdomost (jako jeden z typů fikčního světa určený na základě modálních systémů) se zdá být žánrovým příznakem, tj. modem (k pojmu modus více viz Šidák 2013a). Na pojem modus upozorňuje i oscilace fikčněsvětové typologie v genologické hierarchii (a Traillové „univerzální estetická kategorie“).

Modus je příznak, který je aplikovatelný na všechny žánry, resp. na více žánrů než na jeden. Sám o sobě žánr nedefinuje a není s ním hierarchicky (v genologické taxonomii) totožný, ale významově je modifikuje. Jsou žánry, které jeví větší tendenci být určitým příznakem modifikovány než jiné, a jsou hraniční případy žánrů, které jsou určitým příznakem modifikovány (resp. naopak nemodifikovány) v míře takřka naprosté. (Typickým příznakem je satira: většina žánrů může mít satirické rysy, některé žánry se satiričnosti budou více bránit, jiné ji naopak bytostně implikují.) Oproti žánrotvornému rysu však modus může modifikovat — a typicky také modifikuje — jen *některé* texty daného žánru (abychom se přidrželi příkladu se satirou: jen některé romány jsou satirické, zatímco ostatní satirické nejsou).

Dvojdomost by mohla dobře fungovat jako takovýto příznak (modus). Výše jsme uvedli příklady některých žánrů, které jsou na dvoudomosti založeny, a žánrů, které se jí naopak brání. Je symptomatické, že šlo o žánry z genologického (geneticko-recepčního) pohledu si blízké: pověst a pohádka. Příznak dvojdomosti pak nabízí dobrý nástroj, jenž mezi nimi může lišit. Zásadní argument pro pojetí dvojdomosti jako modu je jeho široká aplikovatelnost: na povídku, román, baladu aj.

\*

<sup>27</sup> Šidák 2013b, s. 92.

<sup>28</sup> Doležel 2003, s. 171nn.

Jsme si samozřejmě vědomi toho, že genologické otázky nejsou pro teorii fikčních světů primární; přesto je třeba konstatovat, že pro genologii tato teorie není bez významu. Fakt, že fikčněsvětová typologie rýsuje jiné hranice mezi žánry než genologie a že tato typologie nerespektuje genologické hierarchické roviny, naprosto neodsuzuje teorii fikčních světů do pozice genologické irelevance.

Zavedení dvojdomosti, tedy projevu fikčněsvětové typologie, jakožto modu může jednak výrazně precizovat stávající genologický systém a narýsovat přesnější (a možná i nečekané) hranice a koordináty žánrové krajiny, jednak může projasnit terminologický zmatek a na společného (genologického) jmenovatele převést pojmy užívané leckdy nepřesně nebo zavádějícím způsobem: tak v případě románu pojmy zázračné reálno/magický realismus,<sup>29</sup> fantastika aj. V případě balady by tento modus vyjasnil vztah balady démonické („klasické“, tj. s aktivním příznakem dvojdomosti) a sociální, a přesněji by se tak naznačila extenze tohoto žánru v žánrové krajině (stejně jako např. v případě fantastické a novelistické pohádky).

## LITERATURA

- Doležel, Lubomír. „Možné světy a literární fikce“. In *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*. Ed. S. Allén. Praha : Academia 2012, s. 263–281.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Přel. L. Doležel. Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha : Karolinum, 2014.
- Doležel, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Ed. a přel. B. Fořt. Praha : Torst, 2008.
- Fořt, Bohumil. „Fikční světy a Pražská škola“. *Svět literatury*, 2007, roč. 17, č. 36, s. 84–95.
- Fořt, Bohumil. „Teorie fikčních světů a literární historie“. In *Heterologica: Poetika, lingvistika a fikční světy*. Ed. B. Fořt. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, s. 201–216.
- Herman, David. „Kognitivní dimenze literárního narativu“. In *Od struktury k fikčnímu světu*. Eds. B. Fořt, J. Hrabal. Olomouc : Aluze, 2004, s. 115–140.
- Lukavská, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus: *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno : Host, 2003.
- Merenus, Aleš. „Mnoho povyku pro *Heterocosmica* aneb Několik poznámek k fikčním světům divadelních inscenací“. In *Heterologica: Poetika, lingvistika a fikční světy*. Ed. B. Fořt. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012, s. 175–200.
- Ryan, Marie-Laure. „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. *Poetics Today*, 1991, roč. 12, č. 3, s. 553–576.
- Sirovátka, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno : Ústav pro etnografii a folkloristiku Akademie věd ČR, 1998.
- Šidák, Pavel. „Modus jako genologický nástroj“. *Svět literatury*, 2013, roč. XXIII, č. 47, s. 31–42 (2013a).
- Šidák, Pavel. *Úvod do studia genologie: Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha : Akropolis, 2013 (2013b).
- Todorov, Tzvetan. *Poetika*. Přel. J. Pelán. In *týž. Poetika prózy*. Praha : Triáda, 2000, s. 7–94.
- Traillová, Nancy H. *Možné světy fantastiky: Vznik paranormální fikce*. Přel. L. Doležel. Praha : Academia, 2011.
- Volek, Jaroslav. „Otázky taxonomie umění“. *Estetika* 1970, roč. VII, č. 3, s. 194–211, tamtéž, č. 4, s. 293–307; *Estetika* 1971, roč. VIII, č. 1, s. 19–47, tamtéž, č. 2, s. 146–165.
- Zuska, Vlastimil. *Mimésis — fikce — distance: K estetice XX. století*. Praha : Triton, 2002.

<sup>29</sup> Nemíníme jejich platnost literárněhistorickou (ovšem i tu koncept dvojdomosti pomůže postihnout), ale jejich užití jako žánrových kategorií (srov. Lukavská 2003, s. 10).



**KLÍČOVÁ SLOVA:**

genologie — teorie fikčních světů — typologie  
fikčních světů — žánr — modus

genology — fictional worlds theory — fictional  
worlds typology — genre — modus

**THEORY OF FICTIONAL WORLDS AND GENOLOGY**

The article examines the possibility and the merits of a dialogue between genology and the theory of fictional worlds. It focuses particularly on the areas where Czech or Czech-related theory of fictional worlds (Zuska, Doležel, Traillová) offers a typology of fictional worlds, and it evaluates the potential application of such typology in genology. The types of fictional worlds, or the groups of texts defined by these types, cannot be seen quite as genological units (taxons), but they can play an important role for genology as the s.c. modus.

**Pavel Šidák** (\* 1977) vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě UK (Ph.D.). Redaktor odborného časopisu *Svět literatury* (vyd. FF UK), vyučoval literární teorii a české literární dějiny na Literární akademii v Praze, nyní působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se literární teorií, zvláště genologií. Spolu s R. Müllerem vydal *Slovník novější literární teorie* (2012), je autorem skript *Literární žánry* (2013) a monografie *Úvod do studia genologie* (2013).