

Fikce, (makro)světy a typologie seriality

RADOMÍR D. KOKEŠ

K jednoduchému předpokladu o všeobecné oblibě narativní fikce uváděné na pokračování, navracející se k týmž či podobným postavám, týmž či podobným prostředím a týmž či podobným světům, není podle mého třeba nijak zvlášť důkladných výzkumů a vystačíme si s pouhou intuicí. Alexandre Dumas své romány nejen na pokračování vydával, ale například k mušketýrům D'Artagnanovi, Athosovi, Porthosovi a Aramisovi se dokonce ještě dvakrát v dalších přibězích po dvaceti a ještě deseti letech vrátil. Sir Arthur Conan Doyle svého geniálního detektiva Sherlocka Holmese sice v souboji u Reichenbašských vodopádů v *Posledním případě* zabil, ale nakonec byl rozlíceným davem čtenářů donucen ho v *Prázdném domě* zase oživit. Ian Fleming napsal o Jamesi Bondovi dvanáct románů – ale po jeho smrti bylo do dnešního dne s agentem 007 napsáno dalších třiadvacet samostatných románů a brzy stejného počtu dosáhne i soubor oficiálních bondovek filmových. Přinejmenším od osmdesátých let minulého století se koneckonců jen málokterý úspěšný hollywoodský film nedočká pokračování a u lacinějších filmů o hororových zabijácích se počty pokračování blíží k desítce, občas ji dokonce přesahují. V případě komiksového či televizního média pak představuje fikce na pokračování zcela dominantně uplatňovaný model, který se u komiksu systematicky rozvíjí od třicátých a v televizi od padesátých let minulého století. Tomuto fenoménu iterativnosti, variace a opakování v populární fikci se dílem věnovali například sémioticky založení badatelé v druhé polovině minulého století (např. ECO 1976, 1995; CALABRESE 1992). Na

komplexní vědecké zmapování v podobné míře, v jaké se teorie vyprávění během minulého století věnovala například fikcím folklorním, literárním či filmovým, však seriálová fikce stále čeká.

To pak platí zejména pro seriály televizní, jimž se spíše než teoretici fikce věnují zejména kulturalistické výzkumy (např. BORDWELL 1996) podchycující, jak jsou nebo byly televizní seriály napříč světem sledovány či interpretovány a nakolik například odrážejí genderové stereotypy nebo reprezentují určité ideologické vzorce. Publikačně mimořádně široké pole podobných projektů dobře dokumentuje například sborník *To Be Continued...* (ALLEN 1995). Kulturalistické bádání nicméně u televizních seriálů provádí podobnou operaci jako například u zkoumání filmů: seriálové dílo přestává mít primárně estetickou funkci a důraz je kladen na funkce společenské, kdy se seriál chápe především jako symptom obecnějších tendencí či hodnot. Estetická či poetická funkce díla je vlastně z tohoto úhlu pohledu potenciálně škodlivá, protože od těchto obecnějších tendencí či hodnot recipienta odvádí. Seriálová fikce jako umělecká forma, jako systém stylistických a narativních vztahů se tak dostává mimo badatelský zájem těchto přístupů (srov. BORDWELL 1996). Domnívám se tedy, že je třeba a) odmítnout kulturalistickou perspektivu jako dominantní nástroj zkoumání televizní seriálové produkce, b) odmítnout perspektivu primárně hodnotící, jež veškerou energii vkládá do snahy stanovit kvalitativní mantinely, které musí seriálové dílo splňovat, aby bylo označeno za kvalitní, a tak hodné dalšího zkoumání,¹ c) *zaměřit pozornost k co nejkomplexnějšímu teoretickému zmapování televizní seriality jako umělecké formy, tedy spe-*

¹ Do dlouhotrvající debaty o tzv. *kvalitní televizi (quality television)* – diskutující jak samotnou možnost existence kvalitní televize, tak možné podmínky, na jejichž základě o ní ne/lze mluvit – přispěly například knihy *Television's Second Golden Age* (THOMPSON 1997), *Quality Popular Television* (JANCOVICH – LYONS 2003), *Quality TV* (McCABE – AKASS 2007), částečně pak *Storytelling in Film and Television* (THOMPSON 2003).

cifického systému vztahů produkujícího určité podoby narativity a určité podoby fikčních světů.²

Teorie seriálové fikce

V následujícím textu se pokusím představit některé z problémů, s nimiž se takto vymezený výzkumný záměr musí v případě televizní fikční seriality vyrovnat, a zároveň navrhnout možnosti jejich účinného řešení. Jak jsem dokazoval například ve studii „Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu“ (KOKEŠ 2011a), jednoznačně nejefektivnější badatelské východisko pro projekt zkoumání televizní seriality představuje teorie fikčních světů. Tuto teorii navrhli v návaznosti na logickou sémantiku možných světů myslitelé jako Lubomír Doležel, Umberto Eco (ECO 1997, 2004, 2010), Marie-Laure Ryanová (RYANOVÁ 1991, 1997, 2005) a Ruth Ronenová (RONENOVÁ 2006). Je to však pouze mimořádně inspirativní česko-kanadský literární teoretik Lubomír Doležel, kdo se projektu fikčních světů kontinuálně věnuje téměř čtyřicet let, přičemž ho propracovává a rozšiřuje dodnes.³ Co je tedy onen fikční svět? Doležel pod ním

² Televizním seriálem jako fikčním uspořádáním se, pravda, zabývá například Jenkinsův výzkum transmediálního vyprávění, ale v jeho případě je televizní seriál právě jen jednou z možných dvou či více mediálních platform, které daný fikční vesmír spoluvytvářejí. Nevěnuje se tedy pouze výzkumu specifík seriálu jako fikce na pokračování, jeho výzkum se týká skládání divákovy představy jednoho fikčního vesmíru z více zdrojů, což je sice inspirativní projekt, ale nebudu se jím nyní zabývat. Srov. např. JENKINS 2003, 2006.

³ Projekt fikčních světů rozpracovává Doležel už od sedmdesátých let, kdy předložil první návrhy a) extenzionální a intensionální strukturace narativních světů (DOLEŽEL 1976a), b) konceptu narativních modalit (DOLEŽEL 1976b), c) narativní sémantiky (DOLEŽEL 1976c) a d) problematiky pravdy a autenticity v narativu (DOLEŽEL 1980). Svoje vlastní pojetí fikce Doležel posléze v 80. letech navíc ostře vymezil vůči teoriím, jež nazval mimetickými (DOLEŽEL 1997). Poté, co roku 1993 optikou teorie fikčních světů upravil svou starší knihu o narativních způsobech v české literatuře (česky uprav. DOLEŽEL 1993), rozpracoval roku 1998 vlastní pojetí obecné sémantiky fikčních světů do komplexní monografické podoby s názvem *Heterocosmica* (DOLEŽEL 2003). Mezitím vydal řadu aplikací teorie

rozumí – a toto pojetí budu dále rozvíjet – ontologicky nutně neúplnou časoprostorovou entitu, která je přístupná pouze prostřednictvím sémiotického systému daného díla. Fikční svět podle něj tvoří množinu nerealizovaných možných stavů věcí a představuje totalitu entit materiální (č) i duševní povahy (srov. DOLEŽEL 2003). V této studii nicméně nehodlám úzce navazovat přímo na Doležela, nýbrž především na svá dřívější rozpracování jeho teorie fikčních světů, jež jsem navrhl pro světy televizních seriálů (KOKES 2009, 2010, 2011a) a filmových děl (KOKES 2011b). Uvažování o fikčních světech televizních seriálů jsem pak nazval *teorií seriálové fikce*.

Mnou předložená teorie seriálové fikce prozatím usilovala zejména o vytvoření dynamického instrumentáře k analýze vyprávění a fikčních světů seriálů v procesu jejich postupného zrodu. Ohnisko analýzy v ní tvořil cyklický proces generování seriálových fikčních světů a dějů v nich obsažených. Tento proces se podle ní realizuje skrze činnost kognitivně aktivního diváka (dále jen divák). Divák je hypotetická entita, která je v souladu s kognitivistickými výzkumy nastavena tak, aby umožnila popsat maximum strategií daného fikčního uspořádání. Divákova pozornost je totiž během sledování seriálu řízena určitými podmínkami stanovenými textovým tokem audio/vizuálních podnětů. Tok audio/vizuálních podnětů směřujících divákovu pozornost k rekonstrukci fikčního světa a dějů v něm probíhajících jsem nazval *fikcizací*. Strukturovaná zásobárna znalostí, do níž si divák všechna fikcizací poskytnutá data ukládá a průběžně přeprocovává, byla pak označena jako *fikcipedie* (KOKES 2011a). Primárním zájmem teorie seriálové fikce tak nebyla analýza již uzavřených fikčních světů a ukončených vyprávění. Soustředila se spíše naopak na vybudování mo-

fikčních světů na konkrétní autory a díla, přičemž tyto z velké části vyšly česky ve sborníku *Studie z české literatury a poetiky* (DOLEŽEL 2008a). Po dlouhá desetiletí rozvíjený projekt fikčních světů nicméně Doležel nepovažuje za ukončený. Roku 2008 vydal monografii o vztahu fikce a historie (DOLEŽEL 2008b) a v současné době pracuje na aplikaci teorie fikčních světů na českou literaturu.

delu, který umožní analyzovat seriálovou fikci v kterémkoli bodě, aniž by uvádění daného seriálového díla již skončilo.

Strukturně homogenní umělecká forma...?

Jak bylo naznačeno výše, tato studie chce přesunout ohnisko zájmu teorie seriálové fikce a navrhnout nové směřování výzkumu, které bude směřovat od konkrétního k obecnějšímu a posune se o úroveň výše. Hodlá vzít její dosavadní instrumentář, který byl vytvořený k co nejefektivnější analýze jednotlivých seriálových uspořádání, a využít jej ke *zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce jako takové*. Aby to však bylo možné, je třeba nejprve zodpovědět klíčovou otázku: Lze vůbec pojímat televizní seriál jakožto strukturně homogenní uměleckou formu? Abych byl konkrétnější, lze ji pojímat jakožto strukturně homogenní uměleckou formu, která by vykazovala soubor analyzovatelných a systémově uchopitelných společných znaků nad rámec následující obecné definice: televizní seriál je audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně variiují...? Moje odpověď bude možná překvapivá: Ne, nelze.

Vezměme si třeba seriály jako *Divadlo Raye Bradburyho*, *Columbo*, *Pravěk útočí*, *Dallas* nebo *Za rozbřesku*. V *Divadle Raye Bradburyho* každá epizoda seriálu adaptuje některou z Bradburyho povídek, které spolu ale nesdílí žádné postavy, žádné prostředí, žádné dějové linie. Epizody jsou uváděné samotným Bradburym, jenž jednotlivé epizody i adaptoval do scénářů – a tak lze jejich vztahy hledat především v Bradburyho autorské poetice a/nebo ve sdílených narativních a stylistických vzorcích. V *Columbovi* sice vystupuje tatáž postava, ale epizody spolu nijak nekomunikují, dějové linie se napříč epizodami nerozvíjejí a poručík Columbo sám jako by zapomínal zápletky epizod předchozích. V seriálu *Pravěk útočí* sledujeme tým vědců a vládních zaměstnanců, jenž se

musí v každé epizodě vypořádat s časoprostorovým tunelem mezi současností a jinými dávnými či budoucími obdobími, kterým do světa podobného tomu našemu pronikají prehistorická monstra. Hrdinové se obvykle s monstrem na poli jedné epizody vypořádají a daná zápleтка se uzavře. Vztahy mezi postavami se však rozvíjejí napříč epizodami, stejně jako prohlubující se poznávání povahy těchto tunelů nebo pokračující intriky padouchů. A navíc – některé epizody sice navazují jen v těchto rovinách, některé ale rozvíjejí celou zápletku, takže ani strukturně nelze mluvit o stejnorodosti seriálového uspořádání. *Dallas* navazuje ve všech dějových liniích a další epizoda v drtivé většině případů navazuje tam, kde předchozí skončila. Ovšem s oživením dlouho mrtvé postavy Bobbyho a odhalením, že *nejméně* 31 epizod seriálu *Dallas* bylo snem jeho manželky Pamelý, se i tento vzorec ruší a nastoluje jiný. Ten však dále pokračuje opět kontinuálním rozvíjením jednotlivých dějů. A seriál *Za rozbřesku* zase v každé další epizodě zpětně přepisuje vědění o stavu věcí v jednom dni, do něhož se detektivní hrdina pokaždé znovu probouzí, aby odhalil spiknutí a pozadí politické vraždy.

Když se na příklady předchozích seriálů podíváme, není pochyb o tom, že o strukturní homogenitě seriálu jako umělecké formy nelze mluvit. S přihlédnutím k titulům *Pravěk útočí* nebo *Dallas* se pak dokonce nedá předpokládat ani nutně se vyskytující strukturní homogenita jednotlivých seriálových celků. Pokud ale seriály není možné pojímat jako strukturně homogenní uměleckou formu jak obecně, tak na poli jednoho fikčního uspořádání, nabízí se další důležitá otázka: Jak chce tedy teorie seriálové fikce provádět výše avizované zkoumání povahy fenoménu televizní seriálové fikce jako takové? Odpověď je následující: *Ačkoli televizní seriálová fikce jako taková strukturně homogenní uměleckou formou není, lze ji optikou teorie fikčních světů rozčlenit na pět typů seriality, které už strukturně homogenní jsou. Předpokládáme-li, že televizní seriálová fikce musí vždy s některým z těchto typů seriality pracovat, pak důkladným teoretickým výzkumem každého z nich získáme představu o fenoménu*

televizní seriálové fikce jako takové. Zbytek studie se pak pokusí demonstrovat, jak přesně jsem k této hypotéze došel, a na příkladu dílčího uplatnění jednoho z instrumentů teorie seriálové fikce otestovat její platnost.

Úskalí dosavadních typologií

Je zřejmé, že nejsem první, kdo se o typologii seriálů v nějaké podobě pokouší. Je tudíž na místě nejdříve vysvětlit, proč se neobráším k některé z typologií už existujících, respektive z jakého důvodu žádnou z nich nepovažuji za vhodnou pro potřeby teorie seriálové fikce. Nehodlám se přitom na prostoru tohoto článku jednotlivými návrhy detailně polemicky zabývat – usiluji jen o to, vytvořit pole argumentů, proč považuji za nutné pomocí teorie fikčních světů navrhnout řešení alternativní.

V angloamerickém kontextu by bylo například matoucí mnou užívané pojetí pojmu (televizní) seriál v obecném slova smyslu, protože by sugerovalo jen jeden pól kontinua mezi pojmy *seriál* a *série*. Zatímco v seriálu na sebe všechny epizody navazují, v sérii tomu tak naopak není a každá epizoda tvoří uzavřený příběh (srov. McQUAIL 1999: 273). Jde o nejstarší, nejrozšířenější a překvapivě nejtrvanlivější typologizaci televizní seriality. Překvapivě proto, že už dávno pozbyla teoretickou užitečnost. Jak jsme viděli výše na příkladech *Divadla Raye Bradburyho*, *Columba*, *Pravěk útočí*, *Dallasu* a *Za rozbřesku*, řada dnes uváděných „fikcí na pokračování“ se tomuto dělení vzpírá. Zaprvé se některé pohybují v rozmezí mezi těmito ideálními typy (např. *Pravěk útočí*). Zadruhé existují seriálové struktury, které do pólů tohoto kontinua striktně vzato nespádají – třeba *Za rozbřesku* nebo *Ztraceni*, jež mají spíše síťový než lineární charakter.⁴

⁴ Tím je myšleno, že nutí diváka při výstavbě jeho představy o příběhu a fikčním světě k navracení se k předchozím epizodám, ke zpětnému propojování si poskytnutých narativních podnětů napříč nimi, případně i k zásadnímu přehodnocování závěrů, které se jevíly jako dané. Srov. též MITTELL 2006.

Pokud dichotomie seriál/série popisuje jen mezní hranice kontinua, a zároveň se velká část materiálu, kterým se chce teorie seriálové fikce zabývat, nachází *mezi* těmito hranicemi, případně stojí *mimo* ně, stává se pochopitelně toto dělení pro její potřeby neužitečným. Slovo seriál tak může i nadále představovat pojem zahrnující všechny typy fikčních audiovizuálních děl, které odpovídají obecné definici, jež byla předložena výše: televizní seriál je audiovizuální dílo složené z více než dvou epizod (seriálových dílů), které vykazují společné rysy a tvoří makrostrukturu seriálu – a to nezávisle na tom, jestli epizody na sebe navazují a/nebo se vzájemně variují.

Největší problémy ambicióznějších typologií z hlediska teorie fikce pak vidím ve třech oblastech: a) v historičnosti a/nebo lokální platnosti, b) v nestejnorodém založení jednotlivých kategorií a c) v zobecňujícím chápání konkrétních seriálů jako strukturně jednolitých celků. Pokud je základem nějaké obecné typologie historicky či lokálně založené dělení, tato vždycky čelí dvěma úskalím. Zaprvé, že další historické bádání platnost té či oné kategorie zruší či pozmění její vlastnosti. Zadruhé, že se mohou objevit seriály z jiných než dosud zkoumaných lokalit, které stojí mimo nastavené kategorie. Příkladem prvního úskalí je výše popsaná situace se sérií a seriálem. Druhé úskalí pak představuje třeba typologie Jeffreyho Sconceho, která je založena pouze na historickém výzkumu produkčního označování a kritického dělení seriálových uspořádání v americké televizi od padesátých do devadesátých let minulého století (SCONCE 2004). Pro jakýkoli globální výzkum televizní seriálové fikce ji tak nelze zobecnit, protože pak bychom předpokládali, že všechny seriálové fikce nezávisle na zemi původu odpovídají vzorcům (jak jejich označování, tak formálního uspořádání) uplatňovaným v americké televizi od padesátých do devadesátých let. A to předpokládat nelze – vždycky budeme čelit nebezpečí, že narazíme na lokální produkci, která tomu bude odporovat, a typologie se nám tak zhroutlí. Historicky či lokálně zakotvené dělení seriálů se tudíž nemůže stát základem pro teoretický výzkum televizní seriality jako obecného fenoménu.

Druhou problematickou oblastí dosavadních typologických návrhů je skutečnost, že kategorie v rámci jedné typologie jsou založeny v podmínkách nestejně a občas se dokonce překrývající povahy. Objevují se tak vedle sebe typy a) postavené na elementární serialitě, b) typy odvozené od specifických narativních vlastností, c) typy postavené na spekulativní bázi atp. Případem elementární seriality je podmínka „epizody navazují/nenavazují“ – to najdeme u všech navržených typologií. Typy odvozené od specifických narativních vlastností mohou mít například povahu podmínky „vyprávění směřuje k nějakému cíli / vyprávění nesměruje k nějakému cíli“ (srov CALABRESE 1992 či NDALIANIS 2005). Typy postavené na spekulativní bázi pak mají podobu například „je to, jako by měl zlé dvojčce“ (SCONCE 2004), ale třeba i Ecovy dichotomie *smyčky* a *spirály*. V seriálech typu smyčky se podle Eco postavy neustále vrací do své minulosti, zatímco ve spirále se opakuje totéž schéma a charakter postavy se prohlubuje (ECO 2004). Rozlišení mezi kategoriemi smyčky a spirály je však značně intuitivní. Typologie užitečná pro obecný výzkum povahy seriálové fikce musí být nicméně vystavěná způsobem, aby byl každý typ seriality svou povahou ve vztahu k ostatním typům jedinečný – a to na základě stejných podmínek. Ani v tomto případě tedy dosavadní návrhy nelze použít.

Třetí a poslední úskalí dosavadních typologií spočívá v přinejmenším implicitně obsaženém, ale nakonec obecně sdíleném předpokladu, že jeden konkrétní seriálový celek odpovídá jednomu typu, jednomu strukturnímu uspořádání. Jak jsme ale viděli třeba u seriálu *Pravěk útočí*, v němž některé epizody navazují částečně a některé pokračují ve všech dějových liniích, takový předpoklad je jednoduše mylný. Totéž by se dalo říct namátkou třeba o *Doctorovi Who* nebo *Aktech X*, zapojujících v rámci jednoho seriálového celku řadu strategií navazování a variování epizod. Některé epizody *Akt X* stojí samostatně a nejsou nijak dějově provázány s epizodami dalšími. Jiné epizody sice vyprávějí samostatné příběhy, ale v určité významové linii či význa-

mových liniích otevřeně pokračují v nejméně jedné epizodě další. Najdeme tu i epizody, které na sebe úzce navazují ve všech dějových liniích a rozvíjejí jeden příběh. A nakonec zbývají epizody *Akt X*, které zpětně přepisují významy epizod předchozích. Jestliže tedy daný předpoklad, že jedno seriálové dílo jako celek odpovídá jednomu typovému uspořádání, očividně neplatí byť jen u určitého vzorku děl, jež ale nutně spadají pod seriálovou fikci jako objekt zkoumání, nelze s ním nadále v žádném ohledu pracovat.⁵

Fikční (makro)svět

Na základě tří výtek jsem vysvětlil, proč jsou dosavadní seriálové typologie nevyhovující. Zároveň jsem napsal, že fenomén seriálové fikce lze coby objekt obecného teoretického zkoumání uchopit pouze skrze jeho rozdělení do strukturně homogenních typů. Jisté je, že tyto typy musí odolat přinejmenším těm úskalím, kterým neodolaly typologie předcházející. Jak už jsem naznačil, řešení vidím v teorii fikčních světů. V myšlenkové návaznosti na teoretický výzkum Lubomíra Doležela předpokládám, že televizní seriály tvoří fikční sémantickou makrostrukturu. Ta v ideální podobě představuje totalitu prvků a vztahů mezi těmito prvky ze všech epizod, které byly do určité chvíle odvysílány (či odvysílány být mohly) – tuto makrostrukturu označím za *makrosvět*. Každá epizoda seriálu přitom tvoří *epizodní fikční svět* (dále jen *epizodní svět*), který může, ale nemusí být explicitně významově napojen na epizodní fikční světy jiné. Makrosvět je pak vždy *fikčním univerzem*, které chápu jako nadřazené fikčním světům: představte si hvězdokupu, v níž

⁵ Jako příklad dalšího, ale už nikoli obvykle sdíleného problému některých dosavadních typologií, lze uvést jejich teleologický charakter, který předpokládá vývoj k lepším, kvalitnějším či „neobaroknějším“ formám seriality. To se objevuje nejen v CALABRESE 1992, ale především v již zmíněné debatě o tzv. kvalitní televizi. Srov. pozn. 1.

každá hvězda reprezentuje jeden svět, přičemž všechny spadají pod tuto hvězdokupu, univerzum makrosvěta.

Toto rozlišení na svět a jemu nadřazené univerzum se může jevit jako zbytečně komplikované, či přímo nadbytečné, ale v případě seriálů je nezbytné. Seriál totiž podle mě nemusí nutně tvořit pouze jeden rozvíjený fikční svět, ale může vytvářet i univerzum fikčních světů jednotlivých epizod, které se k sobě mohou vázat vztahem vzájemné podobnosti či alternativnosti. První dvě epizody *Krajních mezi* nesdílejí jedinou identickou fikční postavu, byť mají stejného vše-vědouceho vypravěče ve *voice over* komentáři, který stojí ale svou povahou mimo fikční světy jednotlivých epizod. Nelze tedy dokázat nutnou identičnost v rovině fikčního světa, ale oba tyto epizodní světy spadají do jednoho fikčního univerza a jsou si vzájemně podobné: v příbězích obou epizod se nějaký objekt vědeckého snažení (mimozemští mravenci, umělá ženská bytost) postaví proti vědci samotnému. Tento předpoklad ale nezaručuje, že bude totéž platit i pro třetí epizodu – a také neplatí. Třetí epizoda opět nesdílí s předchozími dvěma epizodami žádného obyvatele, ale navíc v ní nejde o vědecký výzkum, nýbrž o problematiku posmrtného života. Sdílí s nimi však v porovnání se světem naší každodenní zkušenosti (světem aktuálním) prvek nadpřirozena. I epizodní svět třetí epizody si je tedy s epizodními světy prvních dvou epizod *podobný*. Jde nicméně stále o tři různé fikční světy v rámci jednoho fikčního univerza: makrosvěta.

Soubor navržených hypotéz o nepropojených fikčních světech v rámci makrosvěta samozřejmě neodpovídá všem seriálovým uspořádáním. Jak ještě uvidíme, tato mohou být v některých případech naopak velmi propojená, a tak tvořit komplexní fikční svět odpovídající fikčnímu univerzu. Pro vztahy mezi prvními třemi epizodami *Krajních mezi* ale navržené hypotézy o nepropojenosti fikčních světů v makrosvětě platí – přinejmenším do konce třetí epizody, ba dokonce až do dvacáté druhé epizody. Dvacátá třetí epizoda *Krajních mezi* ale některé z těchto vztahů ruší. Určité samostatné fikční světy uvnitř jednoho univerza svazuje do fikčního svě-

ta jednoho, protože mezi nimi vytvoří explicitní kauzální spojnice propojené s invazí mimozemských civilizací na planetu Zemi. Vztah tříadvacáté epizody ke stavu věcí v nespojitém fikčním univerzu tvořeném epizodami 1–22 se tedy zásadně liší od vztahů mezi třemi epizodami prvními. Stav věcí ve tříadvacáté epizodě totiž zpětně přepisuje stav věcí, který platil dosud. A právě *ve vztahu mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody minulé* vidím klíč k vytvoření typologie, která se vyhne úskalím typologií dosavadních.

Serialita a její typy

Tento vztah nazvu *serialitou*, protože jeho přítomnost je nezbytnou podmínkou vzniku jakéhokoli seriálového uspořádání – bez něj by šlo o zcela autonomní fikční struktury, mezi nimiž bychom mohli hledat jen jiné typy vazeb, např. autorské či žánrové. Právě vztah *seriality* je podle mě nezbytné pečlivě prozkoumat. Zohledňuje totiž nutně lineární uspořádání epizod, a zároveň také pozici každé z nich v relaci k postavení epizod ostatních, čímž se současně udržuje představa o celku seriálového díla. Soustředění se na vztah *seriality* rovněž umožňuje využít celý analytický instrumentář dosavadní teorie seriálové fikce k důkladnému popisu všech jeho modifikací. A jak bylo řečeno výše, pokud televizní seriálová fikce musí vždy s některou z těchto modifikací pracovat, pak důkladným teoretickým výzkumem každé z nich získáme představu o fenoménu televizní seriálové fikce jako takové. Modifikace vztahu *seriality* budu dělit do *typů seriality* v závislosti na stupni vzájemného propojení fikčních prvků v makrosvětě na konci epizody stávající a na konci epizody předcházející. Výhodou je, že toto kritérium není historicky či lokálně založené, jde o jednu stejnorodou určující podmínku a nijak nepředpokládá platnost jednoho typu vztahu pro celý seriál. A těchto typů lze podle mě vyzozorovat pět:

Prvním typem je uspořádání, v němž každá ze dvou epizod tvoří autonomní fikční svět v rámci makrosvěta, protože s ostatními epizodami nesdílí žádné fikční postavy. Ve druhém typu sdílejí dvě epizody nejméně jednu fikční postavu, aniž by ale v rovině narativní kauzality byly oba fikční světy otevřeně propojeny. V případě třetího typu epizody prezentují relativně uzavřené narativní celky, ale zároveň jedna nebo více dějových linií či některé dějové linie hranice epizody stávající překračují a prostupují do epizody další. Ve čtvrtém typu je propojování narativních linií napříč epizodami vedeno na mnoha úrovních, přičemž toto má lineární charakter. Pátý typ problematizuje dosavadní lineární uspořádání epizod. Spíše než jejich řadu totiž vytváří síť vztahů mezi fikčními prvky v obou stavech věci makrosvěta, v níž se dosud platící stav věci v makrosvětě přepisuje nebo zpětně (tedy nelineárně) doplňuje.

Všechny typy byly vlastně obsaženy už v odstavci charakterizujícím seriály *Divadlo Raye Bradburyho*, *Columbo*, *Pravěk útočí*, *Dallas* a *Za rozbřesku*. První a pátý typ jsem pak představil i na příkladu *Krajních mezí*. Pokud však jednotlivé typy mají být podrobeny avizovanému teoretickému výzkumu, je třeba nyní udělat další krok a provést jejich dílčí analýzu pomocí jednoho z nástrojů teorie seriálové fikce – a to i s vědomím skutečnosti, že závěry podobného *ad hoc* testu budou mít spíše orientační povahu. Zvolil jsem pro tento účel svůj koncept fikcipedie, který nejdříve zevrubněji představím, a posléze popíši, jak se bude podoba fikcipedie typ od typu lišit.⁶

⁶ Volně přitom navazuji na Ecův koncept encyklopedie (srov. Eco 1984, 1997, 2004, 2010), konkrétněji pak na Doleželův koncept fikční encyklopedie (DOLEŽEL 2003: 178–184), které ale zásadně přepracovávám a restrukturalizuji.

Fikcipedie

Jestliže je fikcizace v teorii seriálové fikce regulativním zprostředkovatelem všech podnětů, fikcipedie je ústředním řídicím systémem, do něhož divák ukládá vše, co se o fikčním světě z toku podnětů dozví nebo co o něm v souladu s určitými principy usoudí⁷ (srov. KOKEŠ 2011a: 236–240). Fikcipedie je tedy „významové pojivo“ seriálových epizod. Informace se v ní shlukují ve vzájemně komplexně propojených trsech, které zpřehledňují sémantickou makrostrukturu seriálu a které divák neustále přepracovává. Tyto jsou *textové pravidelnosti a hesla*.

Hesla zahrnují všechna vyvozená data v systemizovaných clusterech, zatímco textové pravidelnosti divákovi určují, jak přesně a v jakých ustálených uspořádáních se vyjevují v audiovizuálním textu: v jakém pořadí a podobě je fikcizace zpřístupnila, zpřístupňuje a pravděpodobně zpřístupňovat dále bude (KOKEŠ 2011a: 245). Postava může mít nějakou tvář, hlas či jasně rozpoznatelný kostým. Columbo má například tvář a hlas herce Petera Falka, nosí balonový plášť, jezdí v rozpadajícím se autě apod. V čistě textové podobě jde o znaky postavy Columba, díky nimž vždy rozpoznáme, že viděná postava je ztotožnitelná s postavou viděnou v předchozí scéně či ve fikčním světě předchozí epizody. Na vyšší úrovni se ale mohou textové pravidelnosti shlukovat do *stylistických scénářů*, tedy systematicky se opakujících vzorců řešení nějakých situací (např. montáž záběrů na poušť a měs-

⁷ Empirický divák může samozřejmě pracovat i s informacemi získanými jiným způsobem. Představme si třeba situaci v samoobsluze, kde prodavačka Petra během načítání cen potravin kupující Mileně vzrušeně vypráví, o čem byla včerejší epizoda seriálu, kterou Milena neviděla, a tak Milena hltavě naslouchá, o co přišla. Lze ale předpokládat, že pokud jde o seriál s narativně propojenými epizodami (třetí až pátý typ), bude Milena při sledování další epizody důsledně ověřovat vše, co se od Petry dověděla (a zapamatovala si). Taková operace je nicméně v teoretickém systému jen obtížně postižitelná (protože může nabývat blíže neurčitelné řady různých podob a variací), a „svému“ hypotetickému divákovi ji tedy alespoň prozatím nepřipisují.

to v poušti na začátku každé epizody *Kriminálky Las Vegas*, kdy je divák uváděn do fikčního časoprostoru světa), které už ale nemusí mít na rozdíl od textových pravidelností denotativní charakter.⁸

Sémanticky založená hesla pak mají podobu hesel singulárních a relačních. Singulární hesla jsou shluky vlastností, které se týkají jen a pouze konkrétních fikčních entit. Vždy, když lze o nějaké fikční entitě uvažovat jako o sumě vlastností, kterou je možné odlišit od sumy vlastností entit jiných, zakládá se pro ni ve fikcipedii singulární heslo. Problém ovšem je, že suma vlastností v singulárním hesle může být zcela minimální. Například jedinou prokazatelnou vlastností Columbovy manželky v seriálu *Columbo* je skutečnost, že je manželkou vyšetřovatele jménem Columbo – je totiž zřejmé, že Columbo účelovými historkami o své ženě často jen mate podezřelé, a tudíž s nimi divák nemůže pracovat jako s věrohodnými informacemi. Identitu fikčních entit tak neurčuje jen soubor fikčních vlastností v singulárním hesle, ale zejména vztah tohoto singulárního hesla k singulárním heslům entit jiných (srov. Eco 2010: 190). Tvrdím tedy, že fikční entity ve fikčním světě divák nerozpoznává primárně na základě hesel singulárních, ale na základě shlukování a interakce hesel singulárních do hesel relačních.

Podobně jako v případě stylistických scénářů můžeme pozorovat i v sémantické rovině fikcipedie vyšší rovinu uspořádání – *narativní scénáře*. Jde o určité opakující se strategie fikcizace: specificky uplatňované narativní vzorce (např. v *Columbovi* je to nestandardní uspořádání detektivky v pořadí „příprava a realizace zločinu, po níž nastoupí vyšetřovatel – a divák už ví, kdo je pachatel a jak byl zločin proveden“) či nastavení modální organizace světa (např. paranormální povaha světa⁹ v *Aktech X* či *Lovcích duchů*).¹⁰

⁸ Srov. s funkcemi stylu v knize *Figures Traced in Light* (BORDWELL 2005).

⁹ Nancy Traillová vysvětluje modus paranormální fikce tak, že v něm „probíhá strukturální změna: přirozená oblast je rozšířena a zahrnuje zvláštní oblast přístupnou těm, kdo mají mimořádné vnímací schopnosti. Nadpřirozené jevy jsou reinterpretovány a začleněny do paradigmatu přirozeného“ (TRAILLOVÁ 2011: 31–32).

Fikcipedie tak utváří komplexní divákovo povědomí o uspořádání stavů věcí v makrosvětě: totalitu textových a sémantických prvků ve vztazích, které určují jejich pozici v systému seriálu (KOKEŠ 2011a: 245–246).¹¹

Fikcipedie: první typ seriality

Když se nyní vrátím k pěti typům seriality, lze už nyní předložit několik základních intuicí o jejich odlišném fikcipedickém založení. O prvním typu jsem mluvil výše v souvislosti s nepropojenými epizodními světy *Krajních mezi*. Psal jsem, že makrosvět *Krajních mezi* plní v případě prvních tří epizod funkci fikčního univerza (nikoli jednoho fikčního světa), protože epizodní světy epizod spolu nijak explicitně nekomunikují. Představují příběhy, u nichž nelze nezbytně předpokládat, že se odehrávají v identickém fikčním světě, protože nesdílejí žádnou fikční postavu. Mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předešlé nerozvíjí první typ seriality žádná singulární hesla obyvatel jednotlivých světů a zároveň netvoří žádná relační hesla jakýchkoli fikčních entit.

Makrosvět prvního typu občas tvoří jen fikční univerzum, občas jeden fikční svět (pokud se opakují prostředí typu měst, států, případně u některých sci-fi seriálů planet atp.), který je ovšem časoprostorově nespojitý. Je navíc třeba detailně

¹⁰ Narážím tu na Doleželovu koncepci narativních modalit, které mohou být založeny *aleticky* (možné), *deonticky* (řád), *axiologicky* (hodnoty) a *epistemicky* (vědění) (DOLEŽEL 2003: 121–137). Tyto pak podle Doležela coby hlavní formativní faktory tvarují „narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy“ (DOLEŽEL 2003: 121).

¹¹ Fikční encyklopedie u Lubomíra Doležela zahrnuje dva významy, které pojmově rozlišují: a) v jednom významu ji Doležel váže na znalosti čtenáře – to je *fikcipedie*, b) v druhém významu o ní mluví jako o globální encyklopedii znalostí, které mají k dispozici obyvatelé světa: „Fikční encyklopedie je jedinou zásobárnou znalost fikčních postav, k encyklopedii světa aktuálního přístup nemají“ (IBID.: 179). Tuto významovou vrstvu pojmu pak nazývám *encyklopedií fikčního světa*.

teoreticky popsat funkci uvádějících entit na vyšší úrovni než svět, protože jednotlivé světy bývají uváděny vypravěčem: promotér v první epizodě *The Twilight Zone*, Alfred Hitchcock v *Alfred Hitchcock uvádí*, voice-over komentář vypravěče v *Krajních mezích*. Pomocí fikcipedie ale můžeme epizodní světy uvnitř tohoto makrosvěta efektivně porovnávat a pozorovat mezi nimi vztah na bázi variace a opakování. Lze vyhledávat sdílené stylistické a narativní scénáře, které dodávají serialitě prvního typu kontinuitu na bázi strategií fikcizace.¹²

Například v případě prvních dvou epizod *Alfred Hitchcock uvádí* lze pozorovat jasně se opakující narativní scénář: fikcizace navádí pozornost diváka k osudu nějaké postavy, která se dostává do nebezpečné situace – a na konci epizody stav věcí v epizodním světě úplně převrátí, když všechny dosavadní znalosti uvede do nových souvislostí.

V první epizodě je zavražděna dívka a vypadá to, že ji zavraždil potulný tramp – a právě jeho vezme jako stopaře obchodní cestující. Oba muži se ocitnou ve stejném vězení: tramp kvůli podezření z vraždy, cesták za banální nedorozumění ve věci technického stavu svého vozidla. Trampovi se podaří utéct, zatímco cesták se dostává do spárů místních v čele s otcem zavražděné dívky. Ti ho považují za zatčeného trampa a chystají se ho zlynčovat. Lynč se na poslední chvíli nepovede, policie mu zabrání a cestákovi se omluví. Vše se jeví jako šťastný konec až do chvíle, kdy fikcizace odhalí, že skutečným úkladným vrahem mladé dívky byl právě cesták, který se chystá v samém závěru epizody zavraždit další dívku. V druhé epizodě je divákova pozornost směřována k výsledku nebezpečné sázky. Stařec se vsadí s mladým mužem, že pokud se mladému muži podaří desetkrát za sebou zapálit zapalovač, získá luxusní auto. Pokud ne, přijde o malíček levé ruky. Fikcizace postupně graduje s každým za-

¹² To samozřejmě platí pro všechny typy, ale tady jde o dominantní prostředek nacházení kontinuity v makrosvětě.

pálením narativní napětí – ale divák se může na základě zkušenosti s narativním scénářem první epizody ptát, jak ho vlastně může fikcizace překvapit. Buď vyhraje mladý muž, nebo vyhraje stařec. V okamžiku posledního vzplanutí zapalovače ale vchází do místnosti žena. Sázka se ruší, stařec je zaskočený, mladý muž nechápe. Je to starcova manželka, která oznamuje, že auto starci nepatří a nepatří mu vlastně už nic, protože ačkoli to trvalo dlouho a stálo to spoustu bolesti, nyní už vlastní všechno ona. V tu chvíli si sundá rukavici a divák vidí, že má na ruce jen jeden prst.

Stav věcí na konci epizody první není nijak rozvíjen na konci epizody druhé, ba oba epizodní světy spolu ani nijak nesouvisí, není mezi nimi žádný časový vztah – byť se oba pravděpodobně odehrávají v téže fikčním světě Ameriky podobné Americe osmdesátých let. Uplatňují nicméně stejný narativní scénář, kdy fikcizace směřuje pozornost diváka k něčemu, ale na konci ho překvapí nečekanou pointou nevyplývající z otázek, které si mohl divák klást předtím. Zatímco u trampa předpokládal vinu, u cestáka nebyl důvod domnívat se, že by tomu tak bylo. U druhé epizody se fikcizace zaměřovala na sázku, ale příchod manželky a její specifický způsob nabytí manželova majetku divák očekávat nemohl. Současně uplatňuje stejný narativní i stylistický scénář, kdy jsou obě epizody uvedeny samotným Hitchcockem v krátkém skeči stojícím mimo fikční světy obou příběhů. Principem kontinuity je tedy variace uspořádání obou epizodních světů, nikoli propojenost prvků.

Fikcipedie: druhý typ seriality

Druhý typ seriality nevytváří mezi stavy věcí na konci předešlé a stávající epizody žádná explicitně rozvíjená relační hesla v rovině postav. Lineárně však rozvíjí jejich singulární hesla a variuje případná uzavřená relační hesla uvnitř daných epizodních světů. Spojnice mezi nimi jsou ale jen uzávorkované: na úrovni divákova srovnávání relačních hesel

v jednom epizodním světě a v epizodním světě druhém. Když se podíváme na první dvě epizody *Profesionálů*, můžeme mezi sebou srovnávat relační hesla mezi Bodiem, Doylem a Cowleyem v epizodě první a v epizodě druhé, aniž by se tato relační hesla trojice vyšetřovatelů v druhé epizodě rozvíjela v kauzálním vztahu na epizodu první.

Kontinuitu mezi stavem věcí na koncích epizod však v sémantické rovině makrosvěta druhého typu seriality zaručují především a) rozvíjená singulární hesla (protože není nutné, aby se opakovala více než jedna postava, a tudíž aby existovalo nějaké relační heslo sdílené v obou stavech věcí), b) uplatňované textové pravidelnosti: jména, tváře, kostýmy, rekvizity, prostředí, c) uplatňované narativní scénáře. Makrosvět druhého typu seriality je ve fikcipedii spojitý, ale složený pouze z uzavřených časoprostorových celků epizodních světů. Mezi stavem věcí na konci epizody stávající a stavem věcí na konci epizody předešlé přitom není žádný rozpoznatelný časový vztah. Divák jednoduše nemůže dovodit, jestli od stavu věcí na konci předešlé epizody uběhl den, týden či rok. Počet relačních hesel existujících jen a pouze v jednotlivých světech vysoce převyšuje počet relačních hesel, která bychom mohli v časově neurčitých vztazích *srovnávat* v obou světech.

V prvních dvou epizodách *Nulové šance* máme pětičlenný tým hlavních postav, tajných agentů pověřených splněním určité mise. Můžeme pozorovat relační hesla mezi singulárními hesly každého z nich. Tato relační hesla jsou ale čistě profesionálního charakteru a s výjimkou nadřazené pozice Jima Phelpse jako šéfa týmu postrádají jakýkoli osobní rozměr nad úroveň „jsou kolegové a svého druhu přátelé“. Počet relačních hesel v každém z obou epizodních světů je sice nesrovnatelně vyšší (setkání s padouchy, jejich poskoky, určitými prostředími). Platí nicméně vždy pouze pro daný epizodní svět a jeho stav věcí. Tato hesla nejen nejsou v rámci makrosvěta rozvíjena, ale ani se do něj nenavrací: hrdinové se s danými postavami už nepotkají ani je nezminí. Současně se uplatňuje tentýž narativní scénář: v prologu se

nastíní pozadí případu. Po znělce nastoupí Jim Phelps a dostane instrukce k misi, jejíž splnění se zdá být mimořádně obtížné (dopadení nájemného vraha, který vždy mění postup; infiltrace mezi organizátory nacistického hnutí v Německu a nalezení tajného nacistického zlata). Společně s týmem Jim naplňuje strategii obelhání a dopadení padoucha, jejíž realizace pak zabírá většinu epizody. Na konci se odmaskovaný tým (tvořený týmiž postavami) po úspěšné misi sejde na jednom místě a odchází...

Fikcipedie: třetí typ seriality

Ve třetím typu seriality je fikcipedie makrosvěta časově i kauzálně v některých heslech provázaná. Fikcizace totiž explicitně rozvíjí nějaká z jeho relačních hesel napříč stavy věcí obou epizod. Relační hesla některých fikčních entit na konci epizody následující jsou tedy v určitých ohledech prokazatelně bohatší než na konci epizody předcházející. Stále je však značně nesouměrný počet relačních hesel platících pouze pro daný epizodní svět a relačních hesel rozvíjených napříč oběma stavy věcí v makrosvětě. Fikcizace totiž v každém epizodním světě rozvíjí uzavřený příběh, který je vůči rozvíjeným relačním heslům navracejících se fikčních entit paralelní.

V úvodních dvou epizodách *Lovců duchů* sledujeme dobrodružství dvou bratrů Deana a Seana, kteří cestují po Americe a vyrovnávají se s nadpřirozenými monstry: duchem, stvůrou podobnou vlkodlakovi. Každý z obou případů zahrnuje řadu relačních hesel vytvořených jen a pouze pro daný epizodní svět – s postiženými, svědky, podezřelými apod. Současně ale bratři v obou epizodách pátrají po svém otci, nechávají se vést jeho deníkem a snaží se odhalit, co stálo za tajemným úmrtím jejich matky i Seanovy přítelkyně. Relační hesla jako Dean-Sean, Dean-Sean-otec jsou tak na rozdíl od relačních hesel se svědky a spol. kontinuálně rozvíjena, a to s vědomím časového trvání i kauzality mezi událostmi v jednotlivých epizodách.

Fikcipedie: čtvrtý typ seriality

Ve fikcipedii čtvrtého typu seriality je počet rozvíjených relačních hesel s jasnou časoprostorovou návazností i naraťivní kauzalitou ve stavech věcí na konci obou epizod ekvivalentní. Opakují se fikční postavy, fikční prostředí, singulární i relační hesla se na všech úrovních rozvíjejí. Stav věcí v makrosvětě na konci stávající epizody víceméně představuje pozdější verzi stavu věcí na konci epizody minulé. Počet relačních hesel platících jen a pouze pro stav věcí v jednom epizodním světě je minimální. Důraz se tak ve fikcipedii makrosvěta přesouvá na převládající linearitu sítě relačních hesel. Kupříkladu první dvě epizody *Dallasu* reprezentují volně se rozšiřující makrosvět relačních hesel, tvořený složitou interakcí singulárních hesel na několika úrovních: hesel vázaných na jednotlivé postavy (John Ross, Bobby, Pamela, Cliff atd.), na generační vztahy (každá generace je v rámci rodinného systému vnímána odděleně) či na rodinné systémy (Ewingovi vs. Barnesovi).

Fikcipedie: pátý typ seriality

Pokud první čtyři typy seriality směřovaly k sílící linearitě fikčních prvků ve vztahu mezi stavy věcí na konci epizody stávající a předešlé, pátý typ naopak linearitu v nějakém ohledu narušuje. Fikcizace poskytuje ve stávající epizodě podněty, které nikoli pouze rozšiřují, nýbrž *přepisují, zpochybňují* či *nelineárně doplňují* stav věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející. Jinak řečeno, nějakým způsobem se přepisuje či zpochybňuje dosavadní uspořádání fikcipedie makrosvěta – a tedy i jeho hesel.

Vezměme si třeba dvacátou třetí epizodu první řady seriálu *24 hodin*. Na konci dvacáté druhé epizody platil v makrosvětě stav věcí, ve kterém agentka Nina Meyersová představovala jednu z nejdůležitějších kladných postav, důleži-

tého spojence hlavního hrdiny Jacka Bauera. Na konci dvacáté třetí epizody ale fikcizace odhalí, že Nina je zrádce v řadách protiteroristické jednotky, který napomáhal padouchům a sabotoval vyšetřování. Divák je tak donucen všechna relační hesla, kterých byla fikční entita Niny součástí, zpětně přebudovat – některé aspekty přehodnotit, jiné zcela přepsat. Celý makrosvět je najednou nahlížen v nové perspektivě a fikcipedie se této perspektivě musí přizpůsobit. V případě *24 hodin* nicméně stále platí, že stavy věcí jednotlivých epizod i vztahy mezi nimi fikcizace reprezentuje chronologicky, ale zpětně přepisuje či zpochybňuje funkci jednotlivých prvků.

Pátý typ nicméně zahrnuje i seriály zpochybňující chronologickou reprezentaci makrosvěta. Tak je tomu například v prvních dvou epizodách *Ztracených*. Divák během jedné epizody dostává střídavě informace o stavu věcí ve fikčním světě *nylní* a o stavu věcí ve fikčním světě *dříve*, z čehož vyplývá trvající nejistota o povaze hesel ve fikcipedii. V případě *Ztracených* jde o neustálé přepisování singulárních hesel. Fikcizace do vyprávění o postavách ztroskotaných na záhadném Ostrově opakovaně vkládá flashbacky o minulosti těchto postav – což samozřejmě mění i podobu relačních hesel a fikcipedické představy o povaze makrosvěta. Divák už není fikcizací šokován, ale v rovině stylistických a narativních scénářů s takto uspořádanou distribucí dat už počítá a přizpůsobuje tomu podobu fikcipedie. Podobně jako v případě prvního typu seriality je povaha makrosvěta, a tedy i jeho fikcipedie i v pátém typu značně nestálá.

Závěr

Jak vyplývá z předchozích stran, seriálová fikce rozhodně netvoří a ani nemůže tvořit strukturně homogenní uměleckou formu. Její nutnou součástí je ale vztah seriality, jenž lze v jeho modifikacích detailně na různých úrovních rozebrat, popsat a vysvětlit, a tak dosáhnout komplexního poznání

televizní seriálové fikce jako takové. Jakkoli byla výše předložená analýza pěti typů seriality pomocí konceptu fikcipedie nutně zkratkovitá, i tak poukázala na značně různorodé způsoby seriálových uspořádání a na rozsah strategií, kterých seriálová fikce využívá. Naznačené intuice je samozřejmě třeba dále teoreticky prověřit, projasnit a rozšířit. Stejným způsobem lze posléze rozpracovat proměňující se povahu fikcizace a povahu formování narativní dynamiky uvnitř epizodních světů (č) i napříč nimi v makrosvětě. Jak ale bylo řečeno, kritérium *seriality* není odvislé od lokální či historické indukce, má jakožto kategorie stejnorodý charakter a neobečňuje celky seriálových děl na jeden typ uspořádání. Je tak podle mě metodologicky relativně pevná, a zároveň vykazuje dostatečně flexibilní a dynamickou povahu, aby nakonec skutečně umožnila v této studii předložené cíle naplnit. A pevně doufám, že se nakonec podaří komplexně podchytit nejen fenomén fikčních světů seriality televizní, ale třeba i filmové, komiksově nebo literární. Koneckonců nečekané objevení se živého Sherlocka Holmese v *Prázdném domě*, ačkoli na konci předcházející povídky *Poslední případ* byl i samotným vypravěčem považován za mrtvého, je ukázkový případ pátého typu seriality... Jak prosté, milý Watsoně.

LITERATURA

ALLEN, Robert C. (ed.)

1995 *To Be Continued... Soap Operas Around the World* (London – New York: Routledge)

BORDWELL, David – CARROLL, Noël (eds.)

1996 *Post-theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press)

BORDWELL, David

1996 „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory“, in David Bordwell – Noël Carroll (eds.): *Post-theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press), s. 3–36

2005 *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press)

CALABRESE, Omar

1992 [1987] *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, přel. Charles Lambert (Princeton: Princeton University Press)

DOLEŽEL, Lubomír

1976a „Extensional and Intensional Narrative Worlds“, *Poetics* 8, č. 8, s. 331–344

1976b „Narrative Modalities“, *Journal of Literary Semantics* 5, č. 1, s. 5–14

1976c „Narrative Semantics“, *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, s. 129–151

1980 „Truth and Authenticity in Narrative“, *Poetics Today* 1, č. 3, s. 7–25

1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Československý spisovatel)

1997 [1988] „Mimesis a možné světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 600–624

2003 [1998] *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2008a *Studie z české literatury a poetiky*, přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst)

2008b *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

Eco, Umberto

1976 *Il superomo di massa: retorica e ideologia nel romanzo popolare* (Milano: Bompiani)

1984 *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press)

1995 [1964] *Skeptikové a těšitelé*, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Nakladatelství Svoboda)

1997 [1994] *Šest procházek literárními les. Přednášky na Harvardově univerzitě*, přel. Bronislava Grygová (Olomouc: Votobia)

2002 [1985] *O zrcadlech a jiné eseje: znak, reprezentace, iluze, obraz*, přel. Vladimír Mikeš, Veronika Valentová (Praha: Mladá Fronta)

2004 [1990] *Meze interpretace*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)

2010 [1979] *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační ko-*

operace v narativních textech, přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

HAMMOND, Michael – MAZDON, Lucy (eds.)

2005 *The Contemporary Television Series* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

JANCOVICH, Mark – LYONS, James (eds.)

2003 *Quality Popular Television* (London: British Film Institute)

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava (eds.)

2011 *Intermediální poetika příběhu* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis)

JENKINS, Henry

2003 „Transmedia Storytelling“, *Technology Review* 15, January
<http://www.technologyreview.com/news/401760/trans-media-storytelling/>

2006 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press)

KOKEŠ, Radomír D.

2009 „Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu“, *Illuminace* 21, č. 4, s. 5–36

2010 *Teorie seriálové fikce: analýza vyprávění a fikčních světů televizního seriálu*, magisterská diplomová práce (Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury)

2011a „Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu“, in Alice Jedličková – Stanislava Fedrová (eds.): *Intermediální poetika příběhu* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis) s. 228–257

2011b: „Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií“, *Illuminace* 23, č. 3, s. 71–92

MCCABE, Janet – AKASS, Kim (eds.)

2007 *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (New York: I. B. Tauris)

MITTELL, Jason

2006 „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, *Velvet Light Trap* 58, Fall, s. 29–40

McQUAIL, Denis

(2002) [1994] *Úvod do teorie masové komunikace*, přel. Marcel Kabát, Jan Jiráček (Praha: Portál)

NDALIANIS, Angela

2005 „Television and the Neo-Baroque“, in Michael Hammond – Lucy Mazdon (eds.): *The Contemporary Television Series* (Edinburgh: Edinburgh University Press)

RONENOVÁ, Ruth

2006 [1994] *Možné světy v teorii literatury*, přel. Miroslav Červenka (Brno: Host)

RYANOVÁ, Marie-Laure

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press)

1997 [1992] „Možné světy v soudobé teorii literatury“, přel. Miroslav Červenka, *Česká literatura* 45, č. 6, 570–599

2005 [1980] „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“, přel. Jitka Cardová, *Aluze* 9, č. 3, s. 105–118

SCONCE, Jeffrey

2004 „What if. Charting Television's New Textual Boundaries“, in Lynn Spigel – Jan Olsson (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (Durkham – London: Duke University Press), s. 93–112

SPIGEL, Lynn – OLSSON, Jan (eds.)

2004 *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (Durkham – London: Duke University Press)

THOMPSON, Robert J.

1997 *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (New York: Syracuse University Press)

THOMPSON, Kristin

2003 *Storytelling in Film and Television* (Cambridge, MA: Harvard University Press)

TRAILLOVÁ, Nancy

2011 [1996] *Možné světy fantastiky*, přel. Lubomír Doležel (Praha: Academia)