

Články

FIKČNÍ SVĚTY (KRIMINÁLNÍHO)
TELEVIZNÍHO SERIÁLU

Radomír D. Kokeš

Úvod

Teorie vyprávění má počátky už v Aristotelově *Poetice*, ale jako samostatná vědní disciplína byla zavedena až během druhé poloviny 20. století. Za tu dobu se jí podařilo mnohé problémy fikce a vyprávění popsat a kategorizovat, případně analyzovat procesy, jak s nimi nakládá hypotetický nebo empirický recipient. Dosud navržené naratologické modely jsou schopné celistvě a různými způsoby uchopovat mnohá literární i filmová vyprávění. Vznikají dokonce i ambiciózní projekty transmediální naratologie. Jak je to ale v případě televizního seriálu?¹⁾

V tzv. television studies se objevila řada pokusů nabídnout dílčí koncepcce teorie vyprávění. Nezávisle na nich zde navrhu původní model, který může vést k vytvoření komplexní naratologické teorie televizní seriálové fikce.²⁾ Nezbytným východiskem takového přístupu je síť vztahů mezi *divákem*, *částmi* a *celkem*. Právě složitá interakce prvků této triády totiž činí z televizního seriálu fikční uspořádání, které je radikálně odlišné od filmu.

Seriálem rozumím televizní dílo složené z většího počtu fikčních epizod (tedy více než jedné), které mají společné znaky (nezávisle na tom, jestli na sebe navazují, nebo se variiují) a jejich součet tvoří celek seriálu. Přitom každá z nich zase představuje celek složený z částí. A tyto části na sebe mohou, ale nemusí navazovat v jiných epizodách. Z analýzy jednotlivé epizody nezískám představu o seriálovém celku. Analýza celku ale zase vypoví jen málo o organizaci jednotlivých epizod. Zároveň celý proces aktualizuje kognitivní aktivita diváka, který využívá jak znalosti epizod, tak jejich vzájemných vztahů a vztahu k celku. A to do určité míry nezávisle na tom, zda si fikční konatelé nebo jejich svět „pamatují“, co se v seriálu stalo dříve.³⁾

1) Rozdíly mezi anglickými pojmy *show*, *serie* a *serial* překlenuji v českém prostředí zavedeným pojmem *seriál*, který v sobě zahrnuje významy všech tří slov. *Episode* nepřekládám jako *díl*, ale rozhodl jsem se pro pojem *epizoda*, nezanesený tolika nadbytečnými významy. Dále slovo *season* ve významu pořadí v seriálové produkci překládám jako *řada*.

2) *Fikcí* ve shodě s Dorrit Cohnovou rozumím jakýkoli nereferenční narativ, ačkoli ona jej posléze pro potřeby své monografie zužuje jen na literární nereferenční narativ. Dorrit C o h n o v á, *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia 2009, s. 26–29.

3) K různým chápáním a historickému kontextu seriality srov. například Denis M c Q u a i l, *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál 2002, s. 346; Angela N d a l i a n i s, *Television and the*

Navrhuji proto přesun hlediska analýzy z roviny narativních způsobů a technik na úroveň sémantické makrostruktury seriálové fikce, tedy zaměřit se především na analýzu fikčního světa televizního seriálu. Fikční svět televizního seriálu (tj. makrostruktura seriálu) je epizodické struktury nadřazený a stanovuje či modifikuje systém regulativních principů, v rámci něhož se v epizodách i napříč jimi vyprávění a příběhy realizují. Pomocí sémantické (respektive sémanticko-pragmatické) analýzy fikce lze sledovat a popisovat generování významů na všech úrovních interakce mezi částmi, celky/celkem a divákem. Prostřednictvím konceptu (estetických) norem, navrženého pražskými strukturalisty a ve filmové teorii rozvinutého tzv. wisconsinskou školou, je pak možné dále zmíněné vztahy pozorovat i v diachronní perspektivě a popisovat proměny strategií fikce v delším časovém období.

Ústředním cílem tohoto textu je nabídnout funkční analytickou koncepci navazující na teorii fikčních světů a filmový neoformalismus. Musí být dostatečně otevřená, aby neuzavírala dílo do kleští apriorních závěrů, ale naopak poskytla soubor nástrojů, pomocí nichž může teoretik fikce analyzovat seriály v jejich nejvyšší možné úplnosti. Měla by umožnit zachycení konvenčních i specifických prvků a také efektivní sledování historických proměn.

Abych potenciál navrhovaného teoretického modelu představil co nejnázorněji, zvolil jsem způsob výkladu „zdola nahoru“, tedy postupnou výstavbu systému na příkladu jednoho specifického fikčního uspořádání: *kriminálního seriálu*. Jeho specifika v první kapitole vymezím pomocí pojmu *modu* a *podmínek vzniku*. Nástroje teorie fikčních světů (popsané ve druhé kapitole) a neoformalismu⁴⁾ rozšířím pro potřeby televizní seriality nebo doplním o nástroje nové, přičemž v centru zájmu bude stát:

1. vztah mezi makrostrukturou fikce a divákem
2. koncept *fikční encyklopedie* a jeho užívání divákem při sledování seriálu
3. vztahy mezi *fikčními světy* epizod
4. vztah mezi fikčními světy epizod a *makrosvět*em seriálu
5. sémantická strukturace fikčních světů epizod do tří vzájemně komunikujících rovin s vlastním řádem, které později nazvu *subsvěty*
6. analýza vyprávění, dynamizovaného jak vztahy mezi těmito třemi rovinami, tak pomocí narativních shifterů v podobě *stop* a *kriminalistických verzí*
7. návrh konceptů *mediátora* a *modulátorů*, přičemž druhý jmenovaný zároveň ukáže, jak se normy (kriminálních) seriálů mohou v čase proměňovat a jak se mohou měnit jejich strategie oslovování diváků

Neo-Baroque. In: Michael H a m m o n d – Lucy M a z d o n (eds.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 83–101; Omar C a l a b r e s e, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. New Jersey: Princeton University Press 1992; Roger H a g e r d o n, Doubtless to be continued: A Brief History of Serial Narrative. In: Robert C. A l l e n (ed.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London – New York: Routledge 1995, s. 27–48; Umberto E c o, Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou. *Film a doba* 36, 1990, č. 1–3, s. 38–39, 93–96, 162–163; Umberto E c o, Jak interpretovat seriály. In: T ý ž, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004, s. 93–111.

4) Provázanost teorie fikčních světů a formalismu postulují například Ruth R o n e n o v á, *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host 2006, s. 16.

Navrhovaný model se sice primárně věnuje kriminálnímu seriálu, aby ukázal svou aplikovatelnost na konkrétní typ fikce, ale současně je jeho záměrem poskytovat řadu nástrojů využitelných pro televizní seriály obecně. Tomuto požadavku je podřízena i struktura výkladu, kdy jsou jednotlivé roviny kriminálního seriálu představovány tak, aby nejdříve poskytly ty nejuniverzálněji aplikovatelné nástroje (fikční encyklopedie, přesun fikčních faktů napříč epizodami, vztahy mezi částmi seriálu a jeho celkem, ověřování fikčních faktů v audiovizuálním médiu). Později se výklad věnuje analýze aspektů typických pro *modus* kriminálního seriálu, z nichž ale některé postupy mohou zároveň pomoci analyzovat i jiné typy seriálů, například z profesního prostředí. Stejně tak model nepřímou poskytuje řadu možností nového uchopení kriminálního modu nezávisle na médiu, ve kterém je realizován. Především se ale následující studií snažím dokázat zásadní užitečnost teorie fikčních světů pro další naratologická bádání (nejen) v oblasti televizní seriálové fikce.⁵⁾

1. Modus kriminálního seriálu a jeho normy

Část seriálové fikční produkce vyčleněná na základě níže zavedeného souboru podmínek v žádném případě neaspiruje na nějakou novou žánrovou definici. Žánr totiž podléhá v historii výrazným sémanticko-syntakticko-pragmatickým proměnám, absorbuje konvence jiných žánrů a produkuje řadu podžánrů, jež se postupně osamostatňují jako žánry nové.⁶⁾ Zde se naopak snažím učinit kriminální seriál na žánrových proměnách nezávislým, tedy *modem* s vlastním souborem vnějších a vnitřních norem. Navazuji na koncepci Davida Bordwella, který užívá pojmu *modus* s odkazem na Aristotela ve významu *způsobu uspořádání příběhu* a je podle něj méně historicky či místně determinován než žánr.⁷⁾

Modus kriminálního seriálu (obecněji pak kriminální fikce) je vymezen skupinou norem, jež Bordwell dále dělí na vnější a vnitřní.⁸⁾ Vnější normy uspořádání světa fikce jsou paradigmatickou škálou možností (stylistických, narativních...), které mají tvůrci při tvorbě seriálu k dispozici. Jednotlivé seriály se od sebe liší, protože ze souboru vnějších norem vybírají jen některé, které řadí do specifického uspořádání, a zároveň čerpají ze

5) Model jsem začal konstruovat až po dlouhodobém sledování náhodně vybraného vzorku několika desítek kriminálních seriálů (z každého přinejmenším pět epizod v řadě za sebou) uvedených v letech 1970 až 2009. Na řadu z nich v průběhu výkladu průběžně odkazuji, ale podrobněji (pravidelně nebo v kratších uzavřených analýzách) se věnuji jen užší skupině: KRIMINALCE LAS VEGAS, TO JE VRAŽDA, NAPSALA, HERCULU POIROTOVI, ZA ROZBŘESKU a COLUMBOVI. První dva představují dlouhodobě divácky úspěšné seriály, figurující více než pětikrát v žebříčku nejsledovanějších pořadů vysílací sezóny (v USA), přičemž každý z nich současně využívá možnosti vnějších norem úplně jiným způsobem. To platí i pro další dva, které za prvé zapojují divákovu aktivitu radikálně odlišnými postupy, ale přesto oba spadají pod kriminální seriály, a za druhé byly natočeny v různých zemích (Velká Británie a USA). COLUMBO naopak představuje seriál, který oslovuje diváka natolik uvědoměle, že už pod kriminální seriál spadat nemůže.

6) Srov. Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

7) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 149–155.

8) Tamtéž.

souborů norem jiných (například technických). Jednotlivé seriály tak zavádějí normy vnitřní, které „ideálnímu stavu“ uplatnění všech vnějších norem vzdorují a ustavují specifika organizace dané fikce.

1.1. Podmínky vzniku modu kriminálního seriálu

Pokud má kriminální seriál fungovat pro potřeby této koncepce jako modus, který lze pozorovat nezávisle na vývoji žánru, je potřeba formulovat neporušitelné normy *sui generis*, jakési *podmínky vzniku modu kriminálního seriálu*. Jejich záměrem pak není plně pojmut, co vše kriminální seriál je, ale spíše co už není:⁹⁾

- 1) *Události související s případem musejí mít před započatím vyšetřování uzavřený charakter. To znamená, že se odehrají před započatím vyprávění (syžetu)¹⁰⁾ nebo na jeho začátku. Do „začátku vyprávění (syžetu)“ spadá i stav, kdy vyšetřovatel někam přijede a je tam spáchán zločin, případně je někde spáchán zločin a vyšetřovatel je povolán. V průběhu vyšetřování se události případu mohou rozšiřovat o další (zločiny atp.), a pokud vyšetřovatel není jejich přímým účastníkem, jsou pro něj minulostí. Fikční přítomnost je shodná s časem vyšetřování, pokud není otevřeně řečeno jinak.¹¹⁾*

První bod je důležitý pro to, aby se některé seriály o policistech, špionážní seriály nebo thrillery a priori nezařazovaly mezi kriminální.

- 2) *Vyšetřovatel je oficiálně nebo na základě obecnější dohody pověřený pátrat po příčinách, které vedly ke stavu, jenž toto pátrání inicioval. Pojem vyšetřovatel může zahrnovat i kolektiv vyšetřovatelů.*

Pod oficiálním pověřením rozumím tři typy narativních figur. V první kategorii je fikční konatel pověřen vyšetřováním na základě stávajících okolností a/nebo nějakých svých dispozic, které ho činí pro jiné obyvatele daného časoprostorového uspořádání kompetentním vyšetřování vykonávat. V seriálu *TO JE VRAŽDA, NAPSALA* je takovým vyšetřovatelem Jessica Fletcherová, respektovaná autorka detektivních románů, které její profese ve světě fikce zaručuje oprávněnost vyšetřovatelské pozice. Nazvu tuto kategorii *dohodnutým pověřením* (jakkoli se s každou epizodou dohoda aktualizuje pro další případ).

9) Tyto podmínky vzniku jsou částečně založeny na formulaci způsobů vyprávění v kriminální fikci in D. B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*; Tzvetan T o d o r o v, *Typologie detektivního románu*. In: T ý ž, *Poetika prózy*. Praha: Triáda 2000, s. 99–111. Dále srov. též John S c a g g s, *Crime Fiction. New Critical Idiom*. London – New York, Routledge 2005.

10) Tomaševskij píše, že „fabule [je] souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchž motivů v té následnosti a v těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle.“ Boris V. T o m a š e v s k i j, *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství 1970, s. 128. Srov. též Wolf S c h m i d, *Narativní transformace*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2004.

11) Například v seriálu *ODLOŽENÉ PŘÍPADY* probíhá vyšetřování ve dvou časových rovinách, kdy se kdysi nevyřešený případ po letech znovu otevírá a prošetřuje. K problematice určování fikčního času viz například R. R o n e n o v á, c. d., s. 228–265.

Ve druhé kategorii je fikční konatel vybaven *institucionálním pověřením*, tedy má úřední povolení vykonávat vyšetřovatelskou praxi, což se nejčastěji děje u soukromého detektiva nebo u pověření soukromé organizace (například seriály HERCULE POIROT nebo LIE TO ME).

Třetí kategorií je pak *institucionalizovaný vyšetřovatel*, tedy přímý představitel zákona, zaměstnanec státní instituce: policie, vláda, soud atp. Podmínka pověření vyděluje z oblasti kriminálního seriálu samozvané vyšetřovatele typické pro fikce, aktualizující vyprávěcí schéma nespravedlivě obviněného na útěku, který musí před svým dopadením najít skutečného pachatele.

3) *Proces vyšetřování a snaha rekonstruovat události definující případ tvoří jádro vyprávění, které ale může být rozvíjeno prostřednictvím soudního přelíčení.*

Třetí podmínka připouští kriminální seriály, kde je vyšetřování soudním přelíčením rámováno nebo ho předchází (například ZÁKON A POŘÁDEK). Vyčleňuje však z modu seriály zaměřené na samotnou soudní praxi nebo na otázky spojené s vedením soudní pře, aniž by proces vyšetřování v organizaci jejich syžetu dominoval (například ALLY McBEALOVÁ). V tak rozsáhlém souboru fikčních entit, jako je plocha seriálu, lze očekávat, že se některé epizody mohou od *podmínek vzniku* odchylovat. Ty sice nebudou metodicky vzato patřit do kategorie kriminálního seriálu, ale přesto na ně lze rámcově uplatňovat nástroje poskytované dále nabízenou sémantikou fikčních světů. Bylo by totiž absurdní tvrdit, že by celý seriál nemohl být považován za kriminální.¹²⁾

O specifickém příkladu radikálního porušení vnějších norem je možné mluvit u seriálu COLUMBO, který už se posunul za hranice *podmínek vzniku* (porušuje první podmínku). V COLUMBOVI se divák nestává pouhým svědkem vyšetřování případu, který stejně jako vyšetřovatel nezná, ale je přítomen samotnému plánování a realizaci zločinu. Až posléze do syžetu vstupuje vyšetřovatel (ke kterému se váže řada vnitřních norem – poručík Columbo má typické chování, opakovaně uplatňuje stejná komunikační schémata). Divák se už nepotřebuje dozvědět, jak vypadala událost v minulosti, ale jeho aktivita je zaměřena na způsob, jakým vyšetřovatel komunikuje s podezřelými, všímá si stop a konstruuje hypotézy. Tyto vyšetřovatelovy hypotézy však divák není nucen sdílet, naopak je porovnává s vlastní znalostí „pravdy“. Atraktivita COLUMBA plyne z předpokladu, že divák zná vnější normy kriminálního seriálu, které COLUMBO narušuje. Paradoxně sám svůj systém vnitřních norem napříč seriálem důsledně dodržuje, a divákovi tak umožňuje a usnadňuje (zdánlivou) spoluúčast na Columbově vyšetřování.

Ne všechna narušení vnějších norem a zapojování inovativních vnitřních norem musí vést k tak radikálnímu rozchodu s *podmínkami vzniku*. Zapojení Bordwellovy aplikace konceptu (estetických) norem, vytvořených představiteli pražského strukturalismu (konkrétně Janem Mukařovským a Felixem Vodičkou),¹³⁾ umožňuje celý model dynamizovat.

12) Bordwell tento jev nazývá „problém s neposlušnými daty“ (recalcitrant-data problem). David B o r d w e l l, *Making Meaning*. Cambridge – London: Harvard University Press 1996, s. 31.

13) Srov. například Jan M u k a ř o v s k ý, *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel 1971, s. 11–48; Jan M u k a ř o v s k ý, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In:

Můžeme sledovat, jak se během historie mění vnější a vnitřní normy modu kriminálního seriálu. Vnímání kriminálního seriálu jako modu nás pak nenutí sledovat rozvíjející se tendence žánru, ale prostě jen proměny seriálů, které do tohoto modu spadají a sdílejí stejné normativní podmínky vzniku fikce.

Dynamický proces zavádění a rozšiřování norem si ukážeme na seriálu KRIMINÁLKA LAS VEGAS.¹⁴⁾ Ten zapojil do stylu digitálně vytvořené nebo upravené obrazy a normy užívané v dokumentech popularizujících vědu.¹⁵⁾ Tímto ozvláštněním v rámci vnitřních norem proměnil celé uspořádání fikce, když učinil centrem zájmu vyšetřovatelů vědeckou a metodickou přesnost, experimentální ověřování faktů. A to často na několika různě vyšetřovaných případech během jedné epizody. Divákovi audiovizuálně zpřístupnil jevy, které mu do té doby v kriminálním modu nebyly běžně předkládány, například průlety kulek různými materiály nebo procesy v lidském těle. Možnost operovat s audiovizuální texturou využil k tomu, že odlišil obrazy na jiné narativní úrovni než aktuální vyprávění (například flashbacky, výpovědi svědků, vyšetřovatelské hypotézy). Na různých úrovních se tak obměňují a formují roviny reprezentace média zprostředkovávajícího fikci, a o těchto digitálně upravených nebo zpřístupněných technických obrazech proto navrhuji hovořit jako o *modulátorech* (více 3.5.).¹⁶⁾

S využitím těchto specifických vnitřních norem se důležitou významovou součástí KRIMINÁLKY LAS VEGAS stala popularizace kriminalistiky jako seriózní vědecké činnosti atraktivní pro vyprávění. Vyšetřování už není jen soubor intuitivního usuzování, podporovaného spíše sekundárně důkazy typu otisků prstů. Otázka, jak přesně a pomocí kterých vědeckých prostředků vyšetřovatelé docházejí poznání, se stala v KRIMINÁLCE LAS VEGAS stejně důležitá jako vyřešení případu. To už ale není jen problémem vyprávění, jako spíše globální fikční strukturace, ve které se jednotlivá vyprávění realizují. Seriálem se přenáší soubor vlastností, doporučení a pravidel fungování (vnitřních norem), která byla na začátku seriálu v rovinách stylu i fikce dána a další epizody je pouze využívají, rozvíjejí nebo upřesňují.

V rámci tohoto modelu není nutné se ptát, který seriál přišel s nějakými prostředky jako první, i KRIMINÁLKA LAS VEGAS především propojila a specifickým způsobem užila postupy známé dříve. Těžiště jeho otázek leží jinde: Kdy se ze souboru nějakých vnitřních norem stala součást norem vnějších? Jaké vnější podmínky fungování televizního média a jeho technického vývoje tomu mohly napomoci? Jak se v závislosti na těchto normách mění strukturace fikčního světa a jeho vyprávění v jednotlivých epizodách i v celém seriálu? Jak normy „zavedené“ KRIMINÁLKOU LAS VEGAS ovlivnily fikční světy jiných seriálů?

Miroslav Červenka – Milan Jankovič (eds.), *Studie I*. Brno: Host 2000, s. 81–148; Jan Mukarovsky, *Estetická norma*. Tamtéž, s. 149–156; Felix Vodík a, *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin 1990. Srov. Bohumil Folt, *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. Brno: Masarykova univerzita 2008; Ondřej Sládek (ed.), *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno: Host 2006.

14) Srov. Douglas Gomery, *TV as Narrative: Looking Back and Looking Forward*. In: Douglas Gomery – Luke Hickley (eds.), *Television Industries*. London: BFI 2006, s. 112, kde Gomery používá právě KRIMINÁLKU LAS VEGAS jako protiargument k tvrzení, že televize je „médiem pro idioty“.

15) Podobná popularizační rétorika, atraktivní styl a v druhé polovině 90. let i využití digitálních efektů se objevovaly například v britském populárně vědeckém seriálu HORIZON.

16) „Modulace: formování, obměňování, odstiňování.“ *Slovník cizích slov*. Praha: Encyklopedický dům 2002, s. 222.

lů? Tedy nejen samotný akt ozvláštnění z ní může činit objekt našeho bádání, ale i otázky průniku inovací spojovaných s KRIMINÁLKOU LAS VEGAS do vnitřních norem dalších seriálů (například BEZE STOPY, VRAŽEDNÁ ČÍSLA, SBĚRATELÉ KOSTÍ, LIE TO ME). Z nich některé už ani nepatří do kriminálního modu, ačkoli s ním i díky způsobu užití některých jeho postupů mají mnoho společného. DR. HOUSE například pojal léčení nemocí jako vyšetřování případu, kde pachatelem je nemoc, kterou lékaři musí na základě vědeckých postupů objevit, přičemž i on při demonstraci nedostupných jevů využívá *modulátory*.

V podkapitole 3.5. v krátkosti představím možnost kategorizace modulátorů a proměňující se způsob jejich užití. Předchozími odstavci jsem chtěl hlavně ukázat, jak lze v rozboru televizní seriálové narativity navázat nejen na tvrzení Davida Bordwella, ale už na pražský strukturalismus. Felix Vodička, odvolávající se na Mukařovského, v souvislosti s literárními díly píše:

Pozorujeme-li nyní literární normy takto pojaté ve vývojové kontinuitě, máme možnost sledovat i vzájemné vztahy této normové historické řady k historické řadě existujících literárních děl, tedy k vývoji literární struktury. Vždy je mezi nimi jistá paralelní souvztažnost, poněvadž obě tvorby, tvorba normy i tvorba nové literární skutečnosti, vycházejí ze společného základu, z literární tradice, kterou překonávají. Přesto však nelze obě řady ztotožňovat, neboť celá rozmanitost života literárních děl vyvěrá právě z dynamického napětí mezi dílem a normou.¹⁷⁾

2. Teorie fikčních světů

S Vodičkovým citátem se navíc otevřeně vyjevuje problém, který dal impuls ke vzniku zde představovaného teoretického modelu fikčních světů kriminálního seriálu. Fakt, že televizní seriál sdílí s filmem stylistické a některé narativní možnosti, by v žádném případě neměl vést k pocitu, že jde o víceméně identická média. Film většinou tvoří jeden formální systém, k jehož naratologické analýze existuje řada propracovaných modelů. Seriály ale netvoří *jeden* formální systém, nýbrž *množství* formálních systémů, které jsou více či méně provázané. Mohou sdílet postavy, prostředí, dějové linie nebo alespoň východiska (například žánrová). Jinak řečeno, měly by tvořit rozeznatelnou řadu některými svými prvky propojených či podobných formálních systémů. Společně pak představují formální makrosystém, který nelze oddělit od jednotlivých „podsystemů“.

S tímto problémem se snažila dosavadní seriálová naratologie vyrovnat různými způsoby,¹⁸⁾ nicméně tato studie se pokusí navrhnout teoretický obrat k teorii fikčních světů.

17) Felix V o d i č k a, Literární historie, její problémy a úkoly. In: T ý ž, *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin 1998, s. 51–52.

18) Uvedu několik příkladů. První kapitola in Kristin T h o m p s o n, *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press, s. 1–35, srovnává různé způsoby analýzy televize a snaží se mimo jiné dokázat, že televizní seriál využívá prostředky klasické filmové narace. V dalších částech knihy už se ale Thompsonová odklání k jiným výzkumným metodám, které přesvědčivě využívá, například k analýze strategií psaní scénářů a oslovování diváků. Od pokusu zapojit do analýzy televizní seriality „propovskou“ morfologii narativu a rozbor stylu nakonec ustupuje i Robin N e l s o n, *TV Drama in*

Právě ona poskytuje nástroje k vytvoření modelu analýzy seriálového vyprávění, který dokáže rozebírat jak jednotlivé epizody, tak celý seriál a diváckou aktivitu při jeho sledování. Sémantika fikčních světů byla doposud rozvíjena především v literární teorii.¹⁹⁾ Samotný koncept možného světa však byl i do literární teorie „převeden“ z jiných badatelských oblastí, a to především kvůli své explanační síle. Intuitivní užívání pojmu světa jako časoprostoru obývaného postavami má v literárním i filmovém myšlení přirozeně mnohem dlouhodobější tradici než sama teorie fikčních světů. Pojem možného světa pochází už od Gottfrieda W. Leibnize.²⁰⁾

Ve 20. století se rozsáhleji uplatnil v logické sémantice,²¹⁾ odkud si jej „vypůjčila“ literární teorie 70. a 80. let, když se snažila najít nové možnosti poznání literární fikce a teoreticky systematizovat doposud spíše metaforické vnímání příběhu jako světa.²²⁾ Paradoxně i přes inspiraci možnými světy logiky bylo jejich užití v literární teorii do určité míry metaforické i nadále. A to i navzdory faktu, že společně s centrálním pojmem pře-

Transition. Forms, Values and Cultural Change. New York: St. Martin's Press, Inc. 1997, který se od vyprávění obrací spíše k otázkám ideologie, kultury, realismu a hodnot. Studie Sarah Kozloff, *Narrative Theory and Television*. In: Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press, s. 67–100, se zabývá narativitou v televizi všeobecně. Přejímá množství filmologických a literárních naratologických konceptů, ale její závěry jsou příliš obecné, než aby sloužily k ucelenějšímu využití. Monografie Gaby Alltair – Marion Glynn (eds.), *Narrative Strategies in Television Series*. Hampshire – New York: Pallgrave Macmillan 2005, volí podobný postup jako Kozloffová: formuje teoretický kompilát všeho, co by se dalo použít. Tento přístup knize umožňuje poskytnout řadu *ad hoc* psaných analýz, ale problém absence nějaké jednotné naratologické koncepce neřeší. Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press, s. 69–91, v analýze specifického typu vyprávění v soap opeře uplatnil strukturalisticko-sémiotická východiska, přičemž mluví u soap oper o „překódované“ narativní formě a navrhuje systém pěti skupin kódů (stylistické, generické, textuální, intertextuální, ideologické). Ambiciózní projekt transmediální naratologie rozpracovává Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2006.

- 19) V audiovizuální naratologii šlo zatím jen o dílčí pomocné aplikace, například analýza AKT X (Klaudia Siebel, „This is not happening“: The Multi-layered Ontology of *The X-Files*. In: G. Alltair – M. Glynn (eds.), c. d., s. 114–131.). Marie-Laure Ryanová se sice ve svých knihách k audiovizuálním médiím obrací, ale zabývá se v souvislosti s nimi především interaktivitou, imerzí a projektem transmediální naratologie. Viz Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University of Bloomington & Indianapolis Press 1991; *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press 2001; *Avatars of Story*. Warren Buckland, *Between science fact and science fiction. Spielberg's digital dinosaurs, possible worlds, and the new aesthetic realism*. Screen, 1999, Summer, vychází hlavně z logických možných světů a obchází základní postuláty teorie světů fikčních. Ve filmové teorii se souběžně se sémantikou fikčních světů rozvíjela teorie diegeze (světa obývaného postavami), ale jejím nedostatkem je množství nejednotných závěrů. Srov. *Montage AV* 6, 1997, č. 2, s. 140–157. V čísle *Montage AV* 16, 2007, č. 2, zabývajícím se diegezí, dokonce několik textů k teorii možných světů přímo odkazuje (Frank Kessler, Ludger Kaczmarek). Srov. Petr Mareš, Hledání místa pro diegezi. *Iluminace* 21, 2009, č. 3, s. 142–144.
- 20) Srov. Lubomír Dolžeľ, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host 2000, s. 46–63.
- 21) Přehled koncepcí možných světů v logické sémantice a intenzionální logice nabízí například Bohumil Folt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host 2005, s. 14–56.
- 22) Ale nešlo jen o literární teorii. Srov. Lubomír Dolžeľ, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003, s. 29; Sture Allén, *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*. New York: Gruyter 1989.

vzala literární teorie i část logicko-sémantické terminologie. Bohumil Fořt píše, že v logice je

daný výrok [...] pravdivostně hodnocen na základě toho, v jakém možném světě je pronesen. Možné světy jsou tak jistými množinami výroků, čistě logickými univerzy. Naproti tomu světy literatury, ač jsou podobně jako světy logické založeny na jistých množinách výroků, mohou mít a mají vlastnosti, které jsou u logických možných světů nemyslitelné: jsou neúplné, rozporné a pravdivostně nehodnotitelné.²³⁾

Sémantice fikčních světů²⁴⁾ slouží „možné světy fikce jako referenční rámec pro entity vytvořené textem“.²⁵⁾ Fikční svět je časoprostorová entita, přístupná skrze sémiotické kanály, založená ve fikčním textu a existující pouze ve formě mentálního konstruktu vytvářeného čtenářem, který tak fikčnímu světu umožňuje existenci.²⁶⁾ Lubomír Doležel rozvinul myšlenku intenzionální a extenzionální²⁷⁾ strukturace fikčního světa.²⁸⁾ Podle něj je intenzionální strukturace „globální strukturace fikčního světa daná průmětem intenzionální funkce,“ přičemž intenzionální funkce „promítá pravidelnost textury fikčního textu do fikčního světa“.²⁹⁾ Extenze textu je pak u Doležela „složka významu textu daná vztahem k mimojazykovému světu a vyjádřená ve standardizované parafrázi textury“.³⁰⁾ Extenzionální strukturací nakonec rozumí globální strukturaci fikčního světa „danou omezeními extenzionální povahy“.³¹⁾

Fikční světy jsou extenzionální entity. Umberto Eco dokonce tvrdí, že o možném (fikčním) světě lze mluvit především v souvislosti s fabulí, kterou chápe jako globální rekonstrukci textem zobrazeného stavu věcí (čtenářovu snahu o racionalizaci událostí příběhu). Píše, že text není možný svět, stejně jako děj (plot). Text je podle Eca kus nábytku

23) Citováno ze zatím nepublikovaného encyklopedického hesla Bohumila Fořta „Příběh a jeho komponenty“.

24) Pojem fikční světy je dnes už víceméně ustálené a významově přesnější označení pro možné světy fikce.

25) B. F o ř t, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, s. 57.

26) Doležel nabízí následující „slovníček světů“: „*Svět*: totalita entit materiální a duševní povahy, kterou můžeme zobrazovat pomocí různých znakových systémů; *aktuální (skutečný) svět*: aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání; *alternativní svět*: možný svět, který se více či méně odchyluje od daného možného světa; *malý svět*: možný svět sestavený z malé množiny entit; *možný svět*: svět, který je myslitelný; [...] *nadpřirozený svět*: svět, ve kterém neplatí fyzikální zákonitosti aktuálního světa; [...] *neúplný svět*: svět, který nedovoluje logicky rozhodnout každé tvrzení o svých stavech věcí; *přirozený svět*: možný svět, ve kterém platí fyzikální zákonitosti aktuálního světa; [...] *fikční svět*: možný svět, který je vytvořen konstrukčním literárním textem nebo znakovým médiem obdobné performativní síly; *fikční text*: konstrukční literární text, který má sílu přetvořit svět možný ve svět fikční.“ L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 255–257.

27) K lepšímu pochopení termínů intenze a extenze může posloužit známý příklad Gottloba Fregeho (vysvětlující smysl a význam), který mluví o jménech „Jitřenka“, „Večernice“ a „Venuše“ (každé z nich má jiný smysl, jinou intenzi), označujících identické vesmírné těleso (význam, extenzi). Gottlob F r e g e, *O smyslu a významu*. *Scientia et Philosophia* 4, 1992, s. 33–75.

28) Srov. též Umberto E c o, *Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press 1984; Umberto E c o, *Lector in fabula*. Milán: Tascabili Bompiani 2000.

29) L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 255.

30) Tamtéž, s. 255.

31) Tamtéž.

ve světě, ve kterém přebývá i čtenář, stroj na konstrukci možných (fikčních) světů. Eco rozeznává tři typy možných světů (přičemž fabule je centralizovaná): svět fabule, světy postav uvnitř fabule a světy čtenáře vně fabule.³²⁾

Lubomír Doležel píše, že

složky, podoby a struktury [fikčních světů jako extenzionálních entit] nejsou vázány na doslovné znění fikčního textu, nýbrž mohou být vyjádřeny parafrází, překladem původní textury do extensionálního zobrazení. Je však zřejmé, že autor konstruuje a čtenář rekonstruuje fikční světy skrze původní znění (texturu) fikčního textu, tj. jako jen intensionální.³³⁾

Můžeme pak pozorovat formativní principy a globální pravidelnosti (například stylové) textury. V přenosu do audiovizuálního média je například možné sledovat způsoby označování hrdinů (jméno, určité popisy, tvář, hlas, specifické oblečení, způsoby snímání atp.), které nám usnadňují vytváření jakési mapy fikčního světa, podle níž se orientujeme. Parafrází tedy lze extenzionální podobu fikčního světa v redukované podobě přenášet nezávisle na textu, když někomu vyprávíme například o filmu, seriálu nebo románu, který jsme viděli nebo četli. ROBINSON CRUSOE se sice bude v různých zkrácených převyprávěních Defoeova románu (například od J. V. Plevy) lišit, ale vzhledem k řadě společných znaků jejich extenzí jsme schopni je identifikovat jako relativně podobné fikční světy.

Marie-Laure Ryanová v knize *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* navrhuje odlišný model, kdy svět díla vnímá jako celé univerzum (vesmír), centralizovaný kolem vlastního aktuálního světa – textového aktuálního světa. Tím zavádí užitečné sekundární rozlišení aktuálního a neaktuálního uvnitř fikčního světa.³⁴⁾ Ve studii „Možné světy v soudobé teorii literatury“ Ryanová nabízí jakési shrnutí těchto tezí: podobně jako Umberto Eco³⁵⁾ pojímá

sémantickou doménu narativního textu jako modální univerzum, které se skládá z ústřední planety, oblasti aktualizovaných přirozených událostí, obklopené satelity soukromých světů postav: světy přání, světy závazků, světy přesvědčení, světy záměrů [...], světy klamných přesvědčení [...] a světy fantazie [...]. Tyto světy se liší svou vnitřní strukturou a funkcí uvnitř narativního univerza. [...] Obecným

32) U. Eco, *Role of the Reader*, s. 245–247. Srov. též Marie-Laure Ryanová, Možné světy v soudobé teorii literatury. *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 570–599; Petr Bílek, *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host 2003, s. 98–111. Eco později zavedl pojem *malého světa* a s ním i jinou kategorizaci. Umberto Eco, Malé světy. In: Týž, *Meze interpretace*, s. 73–92.

33) L. Doležel, *Heterocosmica*, s. 144. Záměrně volím na rozdíl od Doležela formu zápisu intenze a extenze s konsonantou „z“ místo „s“. Snažím se tím zamezit fonetické záměně pojmů „intencionální“ a „intensionální“, které mají zcela jiný význam.

34) M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, s. 24–29. Srov. též M.-L. Ryanová, Možné světy v soudobé teorii literatury, s. 578–579. Dílčí kritiku jejího modelu nabízí Miroslav Červenka, *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl: Paseka 2003.

35) Eco i Ryanová v pojetí soukromých světů vycházejí z textu Lucie Vaina, Les „Mondes Possibles“ du Texte. *Versus N*, 1977, č. 17, s. 3–11.

cílem postav je řešení konfliktu napojením všech svých soukromých světů na textový skutečný [aktuální] svět.³⁶⁾

Toto uvažování může být velmi plodné pro přemýšlení o fikčních světech kriminálního seriálu. V něm lze o výpovědích svědků nebo o hypotézách o událostech případu (kdo to udělal, jak se to stalo atp.) také mluvit jako o soukromých nebo satelitních světech *sui generis*.³⁷⁾ Užitečný je pro mě ale nejen sám koncept satelitního světa, ale zejména způsob vnímání fikčního světa jako sémantické entity, kterou lze rozdělit do dílčích jednotek (entit v řádech světů).

Ryanová nabízí i příspěvek k debatě o přístupnosti mezi světem aktuálním a světy fikčními, když formuluje tzv. *princip minimální odchylky*: „Při rekonstrukci fikčního světa vyplň prázdná místa textu na základě předpokladu, že tento fikční svět se podobá světu skutečnému. Neuchyluj se k libovolným změnám – jediné, co smí převážít nad tvou zkušeností s realitou, je autorita textu.“³⁸⁾ Sama sice přiznává, že tento princip má své obtíže (které by se daly jazykem Lubomíra Doležela označit za nebezpečně mimetizující), ale nakonec konstatuje, že je důležité mít k dispozici regulativní princip, který odkazuje ke stálému světu reference.

Pro potřeby sémantiky fikčních světů kriminálního seriálu je třeba mít na vědomí, že se v nich sice lze pomocí *principu minimální odchylky* orientovat na základě divákovy obeznámenosti s aktuálním světem, ale nelze je na základě těchto znalostí zkoušet regulovat. Kupříkladu ve fikčním světě seriálu SBĚRATELÉ KOSTÍ – který se tváří jako přirozený svět – mají postavy k dispozici stroj, který dokáže z nalezené lebky vytvořit hologram lidské tváře. Nezáleží na tom, zda si myslíme, že je to technicky nemožné. Ve fikčním světě SBĚRATELŮ KOSTÍ to jednoduše možné je. Podobně jako v KRIMINÁLCE LAS VEGAS trvá vyhotovení analýz DNA několik minut, ačkoli v aktuálním světě tentýž proces zabírá mnohem delší dobu.

Předpokládám tedy, že ve fikčním světě kriminálního seriálu jevícím se jako přirozený platí stejná pravidla jako v aktuálním světě, *dokud není řečeno jinak*. Cokoli se ukáže být jinak, nahrazuje pravidla aktuálního světa pravidly světa fikčního.

Fikční svět je navíc podle Lubomíra Doležela makrostruktura disponující řádem, který určují globální omezení dvojího typu. Prvním omezením je *výběr* (co bude do fikčního

36) M.-L. R y a n o v á, *Možné světy v soudobé teorii literatury*, s. 588. Problémem její koncepce z hlediska doleželovské sémantiky fikčních světů je napojení na teze „hry na jako“, formulované Kendallem Waltonem. Ten předpokládá, že hráči budou při sledování fikce předstírat, že něco nereálného je reálné. Odkazuje se na dětské imaginární hry, kdy děti vnímají předměty denní potřeby jako něco jiného – rekvizity sloužící ke hře (i když je celý koncept samozřejmě o něco komplikovanější, zavádí například kategorii *světa hry*). Kendall W a l t o n, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Art*. Cambridge: Harvard University Press 1990. Lubomír Doležel Waltonův koncept označuje za esteticky naivní teorii (L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 26.). Z pozice mého textu je vnímán i předpokládaný čtenář/divák tohoto konceptu jako velmi naivní, pokud má zakoušet svět fikce jako „reálný“ (respektive to předstírat).

37) Vzhledem k rozvíjení roviny soukromí ve fikčním světě budu dále používat jen pojem *satelitní světy*.

38) M.-L. R y a n o v á, *Možné světy v soudobé teorii literatury*, s. 576. Srov. též Marie-Laure R y a n o v á, *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. *Aluze*, 2005, č. 3, s. 105–118. Ke kritice *principu minimální odchylky* srov. Bohumil F o ř t, Marie-Laure Ryanová a její projekt možných světů. *Tamtéž*, s. 102–104.

světa připuštěno jako jeho složka) a druhým omezením Doležel rozumí *formativní operaci*, jež tvaruje světy ve struktury, kterým Doležel přisuzuje schopnost generovat příběhy. Za hlavní formativní faktory pak považuje *narativní modality*. Modální systém díla je řízen až čtyřmi modálními operátory:³⁹⁾ *aletickým*, *deontickým*, *axiologickým*, *epistemic-kým*. *Aletická omezení* „stanoví základní podmínky fikčního světa, zejména jeho kauzalitu, časové a prostorové parametry, jakož i akční schopnosti osob“. ⁴⁰⁾ *Deontická omezení* „určují vzhled fikčních světů především v podobě zakazujících nebo předepisujících norem; tyto normy stanoví, které akce jsou zakázané, povinné nebo dovolené“. ⁴¹⁾ *Axiologická omezení* transformují entity světa v hodnoty, nehodnoty a indifferenci. *Epistemická omezení* pokrývají systém ne/známého, ne/věděného a ne/věřeného. ⁴²⁾

3. V čem je teorie fikčních světů užitečná pro kriminální seriál?

Pokud předchozí podkapitola představila komplikovaný aparát některých konceptů sémantiky fikčních světů, je nezbytné nyní začít uvažovat, nakolik jsou jejich nástroje skutečně užitečné pro analýzu seriálové (kriminální) fikce. Některá možná pozitiva uvažování v pojmech teorie fikčních světů už jsem se pokusil vsunout do předchozího výkladu – princip minimální odchylky, hypotézy vyšetřovatelů jako satelitní světy. Ale jestliže chci nabídnout komplexní model a nezůstat u dílčích aplikací, musím odpovědět na mnohem větší soubor otázek.

Jak bylo řečeno, seriál netvoří *jeden* formální systém (jako třeba film), ale *množství* formálních systémů, které jsou více či méně provázané. Mohou sdílet postavy, prostředí, dějové linie nebo alespoň východiska (například žánrová). Uvažovat o seriálu v rovině systémů by pravděpodobně bylo možné, ale jistě by to při jejich množství nebylo jednodušší než učinit krok směrem k sémantice fikčních světů a začít mluvit o epizodách seriálu jako o světech.

3.1. Hypotetický kriminální seriál

Představme si formát hypotetického kriminálního seriálu ZLOČINY ULIC o třech epizodách – který třeba televize posléze zastavila, protože byl pro svou primitivní strukturu (což je přesně to, co teď potřebujeme) divácky nezajímavý. Tento hypotetický seriál má čistě exemplifikační charakter a je záměrně sestaven tak, aby v dalším výkladu pomohl odpovědět na co největší množství otázek, což odůvodňuje i zřetelnou absurditu jeho fikčního uspořádání.

39) Srov. Saul Kripke, *Semantical Considerations on Modal Logic*. *Acta Philosophica Fennica* 16, 1963, s. 83–94.

40) L. Doležel, *Heterocosmica*, s. 122.

41) Tamtéž, s. 127.

42) Tamtéž, s. 130–133.

Máme fikčního konatele Franka, který se živí vyšetřováním případů (je zaměstnán jako policista). V každé epizodě vyšetří jeden případ vraždy.

Epizoda 1: Na začátku divák vidí, jak se v noci do domu blíží černý stín, posléze jsou ukázány boty stoupající do schodů. Pak už následuje scéna, v níž Frank vchází do domu jako vyšetřovatel smrti dítěte. Divák se během vyprávění dozví, že Frank má fobii z modré barvy a rád pije citronovou limonádu. Případ je v epizodě úspěšně uzavřen.

Epizoda 2: Frankův kolega nabídne Frankovi, aby šel k jeho známému psychiatrovi. Frank dá na jeho radu a psychiatr jej zbaví fobie z modré barvy. Případ v epizodě tvoří vražda prostitutky, která zemřela bolestivou smrtí – to se Frank dozví ze stop dodaných ohledáním místa činu a z pitevní zprávy. Případ se nejdříve na základě svědkovy výpovědi jeví jako promyšlená vražda, přičemž vše naznačuje, že pachatel byl někdo oběti blízký a s jasnými motivy. „Pravda“ se ale nakonec ukáže být zcela jiná: zabil ji psychicky labilní obyvatel z vedlejšího domu. Svědek, který mezitím utekl, byl totiž lhář a nabízel vrahovi alibi, protože jej osobně znal.

Epizoda 3: Je zabit prodejce na pumpě, přičemž taktika odpovídá znakům vraždy z druhé epizody. Vyšetřovatelé odhalí, že svědek z druhé epizody byl tehdy spolupachatel. Frank se vrátí ke své ženě, s níž se dřív rozešel a která se nedokázala smířit s jeho zaměstnáním. Končí s policejní prací.

Každá epizoda ZLOČINŮ ULIC tvoří relativně samostatný fikční svět, tedy sémioticky založenou entitu, která je obydlena fikčními konateli a objekty, hrajícími roli v toku fikčních stavů a událostí. Fikční světy epizod jsou organizovány řádem, který určuje, jakým způsobem stav věcí v těchto světech *je* nebo *může být*. Fikční světy jsou uváděny do aktualizace svým divákem. Divák podle Davida Bordwella prostřednictvím kognitivních procesů musí organizovat poskytnuté stimuly do přesné konfigurace. Ústřední kognitivní cíl tvoří konstrukce fabule (ve formalistickém významu, tedy jako chronologický souhrn událostí v jejich logických, příčinných a časových souvislostech) s pomocí souboru schémat odvozených z kontextu a z předchozí zkušenosti. Divák podle Bordwella používá poskytnutá vodítka a vytváří hypotézy ohledně dalšího rozvíjení fabule, a následně tyto hypotézy potvrzuje, reviduje nebo zamítá.⁴³⁾ Umberto Eco, jak jsme si řekli výše, podobně tvrdí, že vytváříme vlastní možné světy hypotéz o minulosti, přítomnosti a budoucnosti fabule (v jeho významu, blízkém pojmu fikčního světa), z nichž některé zavrhneme a jiné přijmeme jako její trvalou součást.⁴⁴⁾

Totalita fikčních faktů řečených, ukázaných nebo implikovaných⁴⁵⁾ ve všech fikčních světech epizod pak tvoří *makrosvět* celého seriálu. Totalita fikčních faktů obsažená

43) D. B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*, s. 38–47. Srov. David H e r m a n, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln – London: University of Nebraska Press 2002; Carl P l a n t i n g a – Greg M. S m i t h (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 1999.

44) U. E c o, *Role of the Reader*.

45) Přičemž pro implicitní význam platí dva principy, o nichž píše Doležel: „a) známky implicitního významu jsou obsaženy v explicitní textuře; b) implicitní význam lze odkrýt vymežitelnými procedurami.“ L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 174. Snaží se tak zabránit tomu, aby se implicitní významy spíše vnucovaly, než odkrývaly. Tamtéž. V neoformalismu Bordwella a Thompsonové by šlo spíše o tzv. významy explicitní nebo referenční – srov. Kristin T h o m p s o n o v á, *Neoformalistická filmová analýza*. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 12.

v makrosvětě vždy odpovídá okamžiku, ve kterém se seriál nachází. Současně jde spíše o ideální stav možného vědění o světě, který nemusí odpovídat představě makrosvěta u diváka, který seriál sleduje. Ten si pravděpodobně fikční fakta individuálně filtruje a usazuje do tzv. fikční encyklopedie.⁴⁶⁾ A ta je zároveň u každého diváka ovlivňována tím, která fikční fakta dostal k dispozici. Pokud některé epizody neviděl, je jeho představa makrosvěta samozřejmě chudší a má bílá místa, která se divák může snažit různými způsoby zaplňovat (z kontextu, z resumé předchozích epizod, z jiných zdrojů).⁴⁷⁾

ZLOČINY ULIC mi pro svou očividnou sémantickou neúplnost (fikčních faktů je naprosté minimum) pomohou ukázat, jak lze v modu kriminálního seriálu z pozic sémantiky fikčních světů analyzovat jednotlivé epizody, vztahy mezi epizodami, postupné zaplňování nebo přepracovávání divákovy fikční encyklopedie a s tím související proměny podoby divákova i ideálního makrosvěta. Každou epizodu seriálu z důvodů, které postupně rozvíjím v samotném výkladu, rozdělují na tři roviny: soukromí, vyšetřování a případu. Prozatím s nimi budu pracovat jako s rovinami fikčního světa, ale současně navrhuji položit otázku: Nejsou tyto roviny fikčních světů epizod také natolik (relativně) samostatné entity, aby o nich bylo užitečné uvažovat jako o podrízených světech nižšího řádu? Zatím ji ponechám nezodpovězenou a vrátím se k ní později.

3.2. Soukromí

Synopse jednotlivých epizod ZLOČINŮ ULIC popisují nejen vyšetřování, ale rozvíjejí i informace o svých fikčních konatelích. Frank má rád citronádu, bojí se modré barvy, přestane se bát modré barvy (na kolegovu doporučení zajde k lékaři), měl ženu, vrací se k ženě, ukončuje svůj pracovní poměr. Tato fakta a události sice mohou v konkrétních případech souviset s výkonem jeho povolání, ale primárně existují mimo ně. Navíc nejsou stejného druhu. Jedny souvisí jen s Frankem a nevážou se k nikomu jinému (citronáda, modrá barva), jiné jsou vázány na další osoby v jeho okolí (přestal se bát modré

46) Fikční encyklopedie je podle Doležela „znalost možného světa zkonstruovaného fikčním textem. Fikční encyklopedie jsou mnohé a rozmanité, ale každá z nich se více či méně odchyluje od encyklopedie světa aktuálního. [...] Fikční encyklopedie je jedinou zásobárnou znalostí fikčních postav, k encyklopedii světa aktuálního přístup nemají. Čtenáři mají širší kognitivní obzor: uloženu v paměti encyklopedii aktuálního světa, ale zároveň mohou nabýt i encyklopedii fikční. [...] Čtenář vpravdě musí včlenit do své encyklopedické zásoby příslušnou fikční encyklopedii, aby byl schopen se orientovat ve fikčním světě, aby mohl správně vyvozovat a odkrývat implicitní významy.“ L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 178–179. Když se vrátím k tomu, jak jsem v návaznosti na princip minimální odchylky navrhoval čist fikční svět, pak je na místě Doleželovo tvrzení, že „znalost fikční encyklopedie je nezbytně nutná k tomu, aby čtenář pochopil fikční svět. Encyklopedie aktuálního světa může být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná. [...] Čtenáři musí být neustále připraveni modifikovat, doplňovat nebo dokonce úplně vyřadit encyklopedii aktuálního světa.“ Tamtéž, s. 181. Pojem encyklopedie v teorii vyprávění (a v sémiotice) zavedl Umberto Eco. Srov. U. E c o, *Role of the Reader*; Umberto E c o, *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press 1984.

47) Dnes je obvyklé sledovat seriál i nelineárně (například na DVD), kdy pak divákova konstrukce makrosvěta mnohem více operuje s domýšlením si souvislostí z kontextu, s vědomím bílých míst a nutností některá fikční fakta brát jen jako relativně ověřená – jeho fikční encyklopedie je mnohem otevřeněji organizovaná.

barvy, protože mu kolega doporučil, aby si zašel na vyšetření). Pokud by Frank v seriálu skončil, ale seriál by pokračoval i bez něj, mohl by divák všechna fakta týkající se jen jeho (označím je jako *singulární*) ze své fikční encyklopedie vyřadit. Ale bylo by žádoucí pamatovat si ty věci, které souvisejí nejen s ním, ale i s ostatními, protože na ty se může někdy později navázat (*plurální*). Za Frankovým kolegou by mohl někdy přijít jiný vyšetřovatel s depresemi a říci, že slyšel o tom, že prý má známého psychiatra. Kdyby kolega zalhal a odpověděl, že se to nikdy nestalo, jde o informaci, kterou si divák bez znalosti druhé epizody může mylně vyložit.

Navrhuji tedy všechny informace týkající se fikčních konatelů označovat za *rovinu definování konatelů*.⁴⁸⁾ Tu si divák nese při sledování seriálu „v hlavě“, postupně ji rozšiřuje a ke každému konateli si zakládá určité encyklopedické heslo. Pokud daný konatel ze seriálu odejde, může divák z hesla některá singulární fakta vyřadit, ale plurální v něm ponechá dále. A to přinejmenším do doby, kdy v seriálu zůstává přítomen alespoň jeden z konatelů, kterých se plurální fakta týkají. Soubor encyklopedických hesel tvořených provázanou sítí fikčních faktů o soukromí konatelů divákovi postupně vytváří jakousi mapu soukromí fikčních konatelů, díky které je rozeznává. Jak bylo řečeno, každé vynechání epizody nebo sledování seriálu v pozdější fázi znamená bílá místa (mezery) v encyklopedických heslech, které si musí divák doplňovat svépomocí. Může tak činit třeba na základě presumpce. Pokud ze ZLOČINŮ ULIC viděl až druhou epizodu, pravděpodobně si z kontextu odvodí, že pokud se Frank léčí na kolegovo doporučení ze strachu z modré barvy, tak se jí bál už předtím (i když už nemůže s jistotou vyvodit, zda to bylo skutečně explicitně řečeno).

Na ZLOČINECH ULIC vidíme, že některé soukromé linie se rozvíjejí otevřeně a jiné si jen divák přenáší sám sestavováním hesla ve fikční encyklopedii. V první epizodě se dozví o strachu z modré barvy a druhá na tuto skutečnost naváže – seriál tedy otevřeně propojuje fakta o soukromí a vytváří dějovou linii procházející napříč fikčními světy epizod. Ve třetí epizodě už návaznost chybí a fikční fakt zůstává jen ve fikční encyklopedii. Divák může spekulovat, zda se ještě někdy otevřeně objeví a stane se zdrojem možných konfliktů. Ale protože seriál třetí epizodou skončil, musí tuto možnost zavrhnout. Naopak informace, že Frank byl ženatý, jeho ženě jeho práce vadila a on se k ní teď vrací, nutí přehodnocovat dosavadní úsudky o všech událostech ve fikčních světech epizod, které nějak souvisely s Frankovým soukromím (resp. s heslem, které pro něj bylo „založeno“). Soubor vlastností fikčních konatelů, které je činí jedinečnými ve vztahu k jiným konatelům, tedy zahrnuje rigidní označování (jméno, přezdívky, tvář, hlas, vizáž), nerigidní označování (jedinečné popisy) a fikční fakta o konatelích (singulární, plurální). Míra individualizace pak závisí na definovaném počtu těchto vlastností – některé vedlejší postavy mohou mít definované jen jméno, jen hlas, jen tvář, jen vizáž atp. Ve ZLOČINECH ULIC disponuje „Frankův kolega“ pouze jedinečným popisem (ačkoli lze předpokládat tvář, hlas a vizáž), plurálním faktem (pomohl Frankovi zbavit se strachu z modré barvy) a implicitním singulárním faktem (záleží mu na kolezích).

48) Definování je podle Ronenové „stadium nebo proces, v němž je textově naznačeno, že nějaké jméno nebo popis denotují jediný, konkrétní, dobře individualizovaný a odlišený předmět“. R. R o n e n o v á, c. d., s. 162.

Nepovažuji za přípustné o konatelích uvažovat jako o skutečných lidech, kteří jsou schopni jiného myšlení, chování a cítění, než jim přisuzuje text.⁴⁹⁾ Jsou kolekcí *sémů*, jak píše Kristin Thompsonová, která se vyhýbá pojmu *rysy*, protože to jsou kvality, jimiž označujeme skutečné lidi.⁵⁰⁾ Souhlasím s Ruth Ronenovou, která říká, že „co nám autoři nestačí o entitách, o nichž píšou, sdělit ať explicitě nebo na základě implikace, to prostě neexistuje“.⁵¹⁾ Můžu předpokládat, že něco nějak je, ale nelze to potvrdit, dokud se skutečně *neukáže*, že jde o pravdivý předpoklad. Znalostnímu vybavení konatelů tedy nemohu a priori přiznávat jako existující nic, o čem ve všech dosavadních fikčních světech epizod nebylo řečeno, že je fikčně možné, aby to skutečně bylo součástí tohoto vybavení.

Například v KRIMINÁLCE LAS VEGAS fikční text opakovaně upozorňuje, že konatel Gil Grissom je entomolog a využívá znalosti s tímto oborem spojené i při vyšetřování případů. Ale pole jeho entomologických znalostí je omezeno pouze na ty znalosti, které existují fikčně. Ve shodě s uvedeným tvrzením Ruth Ronenové nelze tvrdit, že Grissom ví o entomologii něco, co nebylo řečeno, že ví. Stejně jako o Frankovi nemůže divák říci, že pokud má rád citronovou limonádu, libuje si v jiných výrobcích s citronovou příchutí. Lze to předpokládat jako možné, ale nikoli jako pravdivé, pokud to fikční svět implicitně nebo explicitně nepotvrdí (což se u Franka nestane). A na rozdíl od skutečných lidí se jej na to není možné nikdy a za žádných okolností zeptat: fikční světy jsou proto nutně *neúplné*.

V předchozích odstavcích jsem se pokusil vysvětlit, jak lze prostřednictvím sémantiky fikčních světů číst soukromí konatelů ve fikčním světě nejen kriminálního seriálu, ale ve většině seriálů. Teoretik seriálových fikčních světů tu získává k dispozici nástroje, jak nebýt omezován formálními systémy jednotlivých epizod, ale sledovat přesuny fikčních faktů o konatelích *právě teď* (jaký je stav informací o nich v příslušných heslech) i *zpětně* (jak informace distribuované *nyní* mění divácký náhled na téhož konatele vytvořený *dříve*). Makrosvět seriálu tak představuje dynamický prostor proměnlivých stavů věcí, a to navzdory skutečnosti, že jde o pouhý součet fikčních faktů všech dílčích fikčních světů. Dynamizuje jej divák, který si postupně vytváří jeho mapu (fikční encyklopedii), jež se s dalšími epizodami mění a zpřesňuje i v závislosti na divákových preferencích. V kriminálním seriálu je fikční encyklopedie soukromí konatelů vystavována na rozdíl od rovin vyšetřování a případu – u kterých ale popsany proces funguje identicky – mnohem menší fluktuaci fikčních faktů. Lze se domnívat, že „hesla“ konatelů objevujících se jen v jedné epizodě (například svědků) jsou stručná a v divákově konstruovaném makrosvětě seriálu hrají jen dílčí roli (pokud tito jednorázoví konatelé nebyli zvlášť výrazní, odlišující se od jiných).

Pokud podle *podmínek vzniku* (viz 1.1.) platí, že v modu kriminálního seriálu je centrem vyprávění vyšetřování případu, pak se s ním rovina soukromí buď propojuje (když kona-

49) Doležel upozorňuje, že při vyvozování duševních vlastností fikčních osob si musíme počínat velmi opatrně a být vždy připraveni k opravě těchto předpokladů. Jde podle něj o činnost zvláště základnou a očekávat lze jen zkusmé výsledky. L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 177.

50) K. T h o m p s o n o v á, *Neoformalistická filmová analýza*, s. 33.

51) R. R o n e n o v á, c. d., s. 140.

telé využívají své dispozice pro vyšetřování), nebo střetává (pokud se konatel musí rozhodovat mezi soukromím a prací). Když se vrátím k Doleželovým narativním modalitám, mohu říci, že soukromí hrdinů je řízeno buď *deontickými*, nebo *axiologickými* modálními omezeními. Axiologická modalita formuje soukromí v případě, když se musí konatel rozhodnout, co má pro něj větší hodnotu.⁵²⁾ O deontické omezení jde v případě otevřeného střetu vyšetřovatelské práce jako určujícího řádu a soukromí jako řádu jiného typu (například pokud musí volit mezi osobními ne/sympatiemi a důkazovým materiálem). Deontické omezení může nabývat řady podob. Uvedu dva příklady z KRIMINÁLKY LAS VEGAS. V epizodě PŘÁTELE A MILENKY (Ř01E05⁵³⁾) se vysoce nesympatický podezřelý ukáže být nevinný, a naopak sympatický svědek s částečnou amnézií se vyjeví jako (nechtěný) vrah, byť si na svůj čin nepamatuje, vykonal jej pod vlivem drog a mrtvý byl jeho nejlepší přítel. Důkazy mluví proti tomu, co by si vyšetřovatelé přáli, aby byla pravda. V epizodě KONJUNKTURA (Ř01E13) se vyšetřovatel Nick vyspí s prostitutkou (nikoli jako zákazník, ale z osobních sympatií), která je druhý den nalezena mrtvá. Kolegové ho musí vyšetřovat a všichni si uvědomují, že kdyby se Nick stal oficiálním podezřelým, nemůže v týmu dál pracovat. Vyšetřovatelé v KRIMINÁLCE LAS VEGAS musí konfrontovat osobní sympatie k Nickovi a povinnost případ prostitutky nestranně vyřešit.⁵⁴⁾ Nebezpečí deontických konfliktů často hrozí zvláště „dohodnutě pověřeným“ vyšetřovatelům (viz 1.1.), kteří jsou svým okolím (a okolnostmi) ustaveni jako konatelé s dispozicí vyšetřovat případ a podmínky je často nutí přehodnocovat vztah k lidem, které znali dříve, než se vyšetřovateli stali.⁵⁵⁾

Konflikt za jeden ze základních shifterů narativního pohybu považuje nejen Doležel, ale i Ryanová (viz 2.) nebo David Herman, který na konceptu konfliktu (nebo jiném narušení rovnováhy) staví část své naratologické teorie a mluví o něm jako o prototypické součásti příběhů.⁵⁶⁾ Podobný názor zastává i David Bordwell, když píše v souvislosti s klasickou narací o konfliktu nebo počátečním narušení rovnováhy světa postav.⁵⁷⁾ V kriminálním modu řídí konflikty vyprávění v rovině soukromí (případně ve formě rozporů mezi rovinami soukromí a vyšetřování) a spouští aktualizaci roviny vyšetřování, kde ale pozici řídících narativních shifterů přebírají *stopy* a *kriminalistické verze* (více v 3.3.2.).

52) V první řadě KRIMINÁLKY LAS VEGAS vyšetřovatelka Willowsová v řadě epizod za sebou řeší problémy s časem, který musí věnovat své práci, a zároveň dceři, na niž nemá tolik času, kolik by si přála.

53) Standardní zkratka pro „1. řada, 5. epizoda“.

54) Ne vždy se deontické konflikty řeší tak profesionálně, pokud jsou vyšetřovatelé přesvědčeni o nedokonalostech systému. V seriálu MENTALISTA hrdina předkládá falešné důkazy, které podpoří verzi, o níž je přesvědčen, že je pravdivá. V druhé epizodě seriálu LIE TO ME dá vyšetřovatel Cal Lightman před výslechem na polygrafu svědkyni drogu, která otupí její vnímání, a tak může lhát. I Lightman je přesvědčen, že tato lež ve skutečnosti odhalí pravdu, kterou by jinak nemohl dokázat.

55) Například Jessica Fletcherová z TO JE VRAŽDA, NAPSALA často navazuje přátelské vztahy, jejichž aktéři se posléze stávají součástí vyšetřovacího procesu.

56) D. H e r m a n, *Story Logic*, s. 84.

57) D. B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*, s. 157. Teze, že proces vyprávění spouští nějaké narušení rovnováhy, je však mnohem starší než u výše jmenovaných a objevuje se například už in Vladimír Jakovlevič P r o p, *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H 2008, s. 11–128.

3.3. Vyšetřování a jím zprostředkovávané podoby případu

Rovina soukromí tedy produkuje soubor konatelů, shromažďuje jejich dispozice a kompetence, odlišuje jednotlivé konatele od jiných konatelů. Rovina vyšetřování je na ní v *organizaci fikčního světa* závislá, protože její obyvatelé se etablují z roviny soukromí ve chvíli, kdy mají vyšetřovat případ, eventuálně k vyšetřování případu nějakým způsobem přispívat (viz též 3.3.2.). Ve *vyprávění* ale stojí rovina vyšetřování hierarchicky výše než rovina soukromí, protože přítomnost vyšetřování je nezbytně nutná, aby mohl být seriál považován za kriminální. Zatímco by tedy ve *vyprávění* melodramatického seriálu byla rovina soukromí postav velmi pravděpodobně dominantní (ne-li jediná), v kriminálním seriálu hraje ve *vyprávění* jen pomocnou roli (což nijak nevylučuje, že může být výrazná). Rovina vyšetřování se vyjevuje ve chvíli, kdy je *co* vyšetřovat. Někoho zabijí, unesou, okradou, vydírají, zkrátka objeví se nějaká událost, která je v rozporu s deontickým systémem fikčního světa seriálu (konflikt). V první epizodě ZLOČINŮ ULIC je zabito dítě, ve druhé prostitutka, ve třetí zaměstnanec pumpy. Tuto událost, která tvoří jádro případu a iniciuje vyšetřování, budu označovat jako X. Uvnitř fikčního světa kriminálního modu existuje nutný předpoklad totality *možných* zjištění o události X (případu). Tento předpoklad vychází ze skutečnosti, že cílem *vyprávění* kriminálního modu je nabídnout *nejpravděpodobnější možnou verzi* podoby události X. Událost X je ve své totalitě pro fikčního vyšetřovatele nedostupná a pro diváka neexistující. Vyšetřovatel na základě fikčně existujících dostupných zprostředkovaných zjištění dává dohromady pouze její rekonstrukci – X_r . Podoba X_r se může v průběhu vyšetřování měnit a vyšetřovatelé mohou postupně nabízet X_{r1} , X_{r2} ... X_{rn} .

Například ve druhé epizodě ZLOČINŮ ULIC je X_{r1} (prostitutku zabil někdo jí blízký z osobních důvodů) během pokračujícího vyšetřování nahrazeno X_{r2} (zabil ji psychotik). Tato verze se na konci druhé epizody jeví jako nejpravděpodobnější možná, ale třetí epizoda nabídne ještě verzi X_{r3} (svědek z druhé epizody byl spolupachatelem činu). Vyjadřovat se v podobných zkratkách by bylo značně matoucí, a tak navrhuji vypůjčit si pojem z kriminálních věd – *kriminalistická verze*. Jde o metodu kriminalistické činnosti, „spočívající ve vyvození a prověrce všech shromážděnými materiály opodstatněných domněnek o formách spojení a příčinách jednotlivých jevů poznávané události jako reálně možném objasnění doposud známých faktů či okolností případu a získání faktů nových“.⁵⁸⁾ Pojem *kriminalistická verze* lze tedy použít jako terminologický ekvivalent k výše zavedené zkratce X_r . Její vymezení může efektivně sloužit jako naratologické označení vyšetřovatelských hypotéz o podobě události X. Jde vlastně o typ epistemicky založeného satelitního světa vyšetřovatele, jak jej chápou Umberto Eco nebo Marie-Laure Ryanová. Ke konkrétnímu užití konceptu kriminalistické verze v analýze *vyprávění* ve fikčním světě se vrátím v podkapitole 3.3.3.

Jestli jsem u soukromí rozeznával axiologická nebo deontická modální omezení, tak i roviny vyšetřování a případu mají své dominantní řídicí modální operátory. Navzdory sku-

58) Viktor P o r a d a, *Kriminalistika. Úvod, technika, taktika*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk 2007, s. 216.

tečnosti, že dispozice vyšetřovatelů jsou určeny deonticky, je rovina vyšetřování řízena *epistemickým* modálním systémem. Jeho organizace je určena operátory známého, neznámého a věřeného: vyšetřovatelé se snaží dosáhnout maximálního možného vědění o případu, jeho poznání. Čerpají přitom z nějakého epistemického vybavení, které jim k tomu napomáhá (viz 3.3.2. a 3.3.3.). Naopak rovina případu je v kriminálním modu určena *aleticky*, protože je zprostředkována skrze poznání vyšetřovatelů, kteří zjišťují, co je v události X možné, nemožné a nutné. Přitom z hlediska epistemické přístupnosti mezi vyšetřováním a případem je vhodné předpokládat, že aletické uspořádání události X představuje svět stejně možný, jako je ten jejich. Pokud v seriálu AKTA X musejí vyšetřovatelé Mulder a Scullyová přistoupit na to, že událost X může být založena paranormálně, je tato skutečnost objektem epistemických sporů. Okolnosti vyšetřování a Mulderovy kriminalistické verze nutí skeptickou Scullyovou věřit, že i její/jejich aktuální svět může být paranormálně založen.⁵⁹⁾

3.3.1. Intenzionální funkce ověření v modu kriminálního seriálu

V audiovizuálním médiu je na rozdíl od literatury mnohem obtížnější ověřovat fikční fakta, tedy divácky zhodnocovat, který prvek fikčního světa je v něm daný jako pravdivý. Přinejmenším v rovině soukromí může divák předpokládat, že vše ukázané se automaticky stává fikčním faktem, dokud tento předpoklad není vyvrácen. Naopak vše řečené konateli je možné považovat za fikční fakt tehdy, pokud řečené odpovídá zobrazenému, případně je to postupně ověřeno promluvami jiných konatelů.⁶⁰⁾ Doležel píše, že „fikční svědkové [mínění konatelé, ne svědkové v kriminálním modu] jsou stejně přesvědčiví jako svědkové skuteční, jestliže jsou jejich ‚zprávy‘ koherentní a jestliže jsou přijaty ostatními obyvateli jejich světa“.⁶¹⁾ Všechny tyto formy konstruování fikčních faktů o podobě fikčního světa jsou ale zejména v audiovizuálním médiu jen *relativním ověřením*. Ve skutečnosti si divák nikdy nemůže být zcela jist, zda se předkládaná série *nějak* se jevících audiovizuálních podnětů později neukáže být *jinak*. Divák může na základě znalosti stylistických schémat⁶²⁾ vyvozovat, které scény je vhodné (víceméně) automaticky přijímat jako ověřené a které představují nějakou formu satelitního světa (například sekvence rámcovaná zvlněním obrazu může reprezentovat vzpomínku nebo sen).

Jak ale ověřovat fikční fakta v rovině vyšetřování, kde je vysoká pravděpodobnost toho, že někteří konatelé (svědci, podezřelí) budou o události X vypovídat záměrně nepravdivě? Vyšetřovatel má ve fikčním světě deonticky danou (oficiálním pověřením) autoritu mluvčího.⁶³⁾ Ta má zaprvé přímý dopad na jiné obyvatele fikčního světa: mohou se stát

59) K paranormálním fikčním světům Nancy T r a i l l, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press 1996.

60) Srov. L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 153. Doležel zde odkazuje k Martinezi-Bonatimu, který tvrdí, že pravdivé jsou výroky souhlasící s výroky vypravěče, zatímco nepravdivé jsou ty, které se od něj odchylují.

61) Tamtéž, s. 154.

62) Srov. D. B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*.

63) Srov. L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 150.

podezřelými, být vyslýcháni, prohledávání, zatčení, obvinění, odsouzení. Z druhé je klíčová z hlediska teorie fikce, protože cokoli řečené vyšetřovatelskou autoritou mluvčího (expertem) lze v případě kriminálního modu považovat za daný fikční fakt. A to do chvíle, než *sám vyšetřovatel, jiný vyšetřovatel nebo osoba na stejné nebo vyšší deontické úrovni* (například soudce) platnost tohoto fikčního faktu nezruší.

To je případ již zmíněné druhé epizody ZLOČINŮ ULIC, kde Frank zruší platnost první kriminalistické verze a nahradí ji druhou. Obě tyto kriminalistické verze až do chvíle, než jsou nahrazeny tou další, platí za fikční fakt. A platnost první Frank zruší až ve chvíli, kdy stanoví druhou (kterou přehodnotí v další epizodě a nahradí ji kriminalistickou verzí třetí).

3.3.2. Stopy, kriminalistické verze a jejich užitečnost pro analýzu vyprávění

Pokud přijmeme jako daný fakt, že pro vyšetřovatele je událost X nedostupná, nabízí se otázka, na základě čeho pak kriminalistické verze konstruuje. Nejpřesnější odpověď opět poskytne kriminální věda a její koncept *stop*:

Za kriminalistickou stopu je považována každá změna v materiálním prostředí nebo ve vědomí člověka, která příčinně nebo alespoň místně nebo časově souvisí s vyšetřovanou událostí, obsahuje kriminalisticky nebo trestněprávně relevantní informaci a je zjištělná a informace z ní využitelná pomocí přístupných kriminalistických, přírodovědných a technických metod, prostředků a postupů.⁶⁴⁾

I v otázce stop je samozřejmě vhodné aplikovat kriminalistickou definici jen potud, pokud je užitečná pro teorii fikce. Tedy převzít dělení na *paměťové stopy* a *materiální stopy*.⁶⁵⁾

Paměťové stopy poskytují člověkem zprostředkovanou výpověď o možném uspořádání události X. Zaprvé ale nelze paměťové stopy exaktně vyhodnotit, zadruhé pak silně podléhají vlastnostem a zájmům osob, které je zprostředkovávají. Výpovědi obyvatel roviny případu (paměťové stopy) tudíž nelze považovat za fikční fakta, dokud je vyšetřovatel neověří (experimentálně, srovnáním s jinými výpověďmi) a neřekne, že jsou pravdivé.⁶⁶⁾ V druhé epizodě ZLOČINŮ ULIC Frank založí svůj úsudek na výpovědi svědka, který lhal (a v další epizodě se ukáže, že i vraždil), protože sledoval vlastní zájmy. *Materiální stopy* jsou potom jakékoli jiné stopy než paměťové, nepodléhají tak výrazně primárním intencionálním zájmům (ačkoli třeba mohou být nastrčené) a jsou snadněji testovatelné, a posléze uznatelné za fikční fakta.

Paměťové a materiální stopy tvoří sémiotickou mapu události X, tedy soubor všech znakových prostředků, které má vyšetřovatel k dispozici, aby při aplikaci encyklopedie své-

64) V. P o r a d a, c. d., s. 56.

65) Tamtéž.

66) V první epizodě seriálu NÁMOŘNÍ VYŠETŘOVACÍ SLUŽBA říká šéf vyšetřovatelů: „Pravidlo číslo 3: Nevěřte tomu, co slyšíte. Všechno si ověřte.“ Seriál prostřednictvím nečekané dočasné nové členky týmu v první epizodě zpravuje diváka o tom, jakým způsobem vyšetřovatelé postupují.

ho aktuálního světa (fikční encyklopedie) konstruoval pokud možno finální kriminalistickou verzi. Samozřejmě, že může získávat další fakta – ale pouze pomocná (například při sledování, domovních prohlídkách). Pro teorii fikce je klíčové, nakolik míra užití obou typů stop a počet kriminalistických verzí tvoří podstatnou část vnitřních norem každého seriálu. Od nich se odvíjí i divákovy kognitivní mapování fikčního světa a konstrukce hypotéz o jeho minulosti i budoucnosti. Stopy a kriminalistické verze jsou nezbytné narativní shiftery (resp. vodička svého druhu), dynamizující vyprávění ve fikčním světě kriminálního modu, které se díky nim posouvá vpřed.

Postupům užívaným v KRIMINÁLCE LAS VEGAS jsem se věnoval v podkapitole 1.1. a ve zbytku studie se k nim ještě vrátím, ale nyní rámcově uvedu dva příklady jiného možného využití stop, kriminalistických verzí a dosud popsaného dělení v konkrétních seriálech využívajících i při splnění *podmínek vzniku* odlišné vnitřní normy. HERCULE POIROT je seriál zaměřený na víceméně uzavřené fikční světy epizod, propojené primárně skrze divákovu fikční encyklopedii. Seriál ZA ROZBŘESKU naopak představuje mimořádně provázaný makrosvět.

3.3.2.1. Hercule Poirot

V seriálu HERCULE POIROT větší část syžetu epizod tvoří shromažďování paměťových stop, aniž by vyšetřovatel vznášel nějaké pracovní kriminalistické verze, distribuuje jen občasné dílčí postřehy svému policejnímu partnerovi Hastingsovi nebo inspektoru Jappovi ze Scotland Yardu. Svědci/podezřelí postupně vypovídají o události X (která se rozšiřuje o dílčí doplňky – další vraždy, výhrůžky, nehody) a Poirot jejich výpovědi vzájemně konfrontuje. Divák ale distancovaně sleduje proces vyslýchání, případně chování jednotlivých konatelů z roviny případu mimo výsledky. Fikční svět mu předkládá řadu satelitních světů konatelů coby možných verzí události X, které ale žádná autorita neověřuje. Divák si sestavuje fikční encyklopedii tohoto světa a zapojuje kognitivní schémata vytvořená na základě předchozí zkušenosti; a to jak s epizodami seriálu HERCULE POIROT (jak vyšetřovatel vede výslech, na co se ptá, jak jsou snímáni podezřelí v závislosti na míře jejich „provinění“), tak třeba s jinými kriminálními fiktivními (například aplikuje znalost normy, že nejneviněji vyhlížející bývá nakonec viníkem).

Divák si sice konstruuje hypotézy bez pomoci ověřených kriminalistických verzí, ale pole jeho možných dohadů je samozřejmě ovlivňováno podobou syžetu. To znamená, že vše, co vidí a slyší, je omezené tím, co mu vyprávění umožňuje, aby nějak viděl a slyšel: například systém a podoba vyšetřovatelských otázek, pořadí vyslýchanych, záměrné utajování mezer, neupozorňování na detaily, které se ukážou jako klíčové. Nicméně vyslovení kriminalistické verze – tedy nějaké fikčně ověřené pravděpodobné podoby události X – je v syžetu dlouho odsouváno. Až ke konci vyprávění Poirot srovná všechny stopy, doplní mezery (například materiální stopy, kterých si divák v audiovizuálním toku fikce nevšiml), předloží všechny své pracovní kriminalistické verze (divákovi dosud v plné podobě utajené) a vysloví finální kriminalistickou verzi. Ta je uznána jako fikční fakt v uspořádání fikčního světa a zruší, upraví nebo potvrdí dosavadní divákovy hypotézy.

3.3.2.2. Za rozbřesku

Seriál možnosti poskytované vnějšími normami kriminálního modu testuje až na samý okraj únosnosti. Konstruuje nadpřirozený fikční svět, ve kterém se vyšetřovatel Brett Hopper ráno probudí a zjistí, že byl neprávem obviněn z vraždy státního zástupce Alberta Garzy a stal se součástí rozsáhlé konspirace. Na ploše třinácti epizod se pokouší prostřednictvím mnoha kriminalistických verzí a ještě většího množství stop materiálního i paměťového charakteru rekonstruovat rozsáhlou událost X (respektive soubor událostí X). Záludnost fikčních strategií konstruování světa zde spočívá především v jedné vnitřní narativní normě: *nabízí stále dokola různé možné verze jednoho identického dne*.

Hopper se každé ráno do tohoto dne probouzí, začíná znovu vyšetřovat a je jediným konatelem, který podléhá časovému plynutí. Například když je den předtím zraněn, zůstává zraněn i ráno (zatímco jiní umírají a ráno jsou opět živí). Je aletickým i epistemickým cizincem svého světa: 1) jen on existuje ve všech možných verzích jednoho dne identicky; 2) pouze on má moc uspořádání svého světa během onoho dne testovat „na různé způsoby“ zaváděním nových kauzálních spojení (vyvoláním jedné události ovlivní podobu dalších, což vede k novým zjištěním); 3) jako jediný ví vše (fikčně aktualizované), co se odehrálo v předchozích možných verzích onoho dne. Coby vyšetřovatel má tedy rozsahově neurčitelné (zdánlivě nekonečné) pole možných cest vyšetřování, přičemž neměnná je pouze událost X (tedy minulost).

Ačkoli Hopper někdy dočasně ztratí své institucionální pověření (funkci vyšetřovatele), po dalším probuzení je zase nabude a z hlediska uspořádání fikce i v případě rozvratu jeho pověření neexistuje konatel, který by ho nahradil. Divák navíc ví, že den se opakuje, takže všechno, co se v něm Hopperovi stane a nemá to vliv na jeho zdraví, „platí“ jen dočasně. Seriál ZA ROZBŘESKU tedy zavádí složitý systém vnitřních norem, ale stále zůstává v souladu s *podmínkami vzniku*. Rovina soukromí je například v ostrém axiologickém konfliktu s rovinou vyšetřování, protože Hopper ví, že buď může vyšetřovat, nebo své partnerce zachránit život (třebaže druhý den bude zase živá).

Fikční světy ZA ROZBŘESKU tvoří ve všech třech rovinách komplexně propojený a současně nestabilní makrosvět. Jeho fikční encyklopedie je dostupná jen Hopperovi a divákovi, který viděl všechny epizody. Mnohé scény se sice v různých obměnách a faktických kontextech opakují, ale divákovi bez percepční zkušenosti s předchozími epizodami uniká řada souvislostí a jeho fikční encyklopedie má nutně bílá místa. Divákova fikční encyklopedie se přitom s každou další epizodou rozrůstá o hesla různé důležitosti a vyžaduje výraznou diváckou aktivitu v jejich třídění a zužitkovávání. Tělavé nabízení přepisovatelných fikčních faktů však postupně formuje kriminalistické verze blížící se svou podobou aleticky nesmírně komplikovanému uspořádání události X. Posloupnost hlavních narativních otázek vedoucích k různým kriminalistickým verzím naznačují i názvy jednotlivých epizod (*Co když utečou? Co když ji nechá jít? Co když může změnit den? Co když je může najít? Co když odejde pryč? Co když ona je klíč?*).

3.3.3. (Abdukční) možnosti poznání

Teorie kriminalistické taktiky by řekla, že vyšetřovatelé dosahují poznání tříděním materiálu, jeho logickou analýzou, vyvozováním domněnek a formulováním (kriminalistických) verzí, které se dále prověřují a dokazují.⁶⁷⁾ Požadovat něco podobného od modu kriminálního seriálu (potažmo kriminálního modu obecně) by bylo nejen absurdní, ale z hlediska teorie fikčních světů i nepřipustné. Kriminální modus ve svých fikčních světech ale pravděpodobně bude vytvářet pocit, že vyšetřovatel má dostatek epistemických kompetencí opravňujících ho představit finální kriminalistickou verzi, která bude přijata jinými obyvateli světa jako pravdivá. Jakkoli naivní divák by se zřejmě zarazil, kdyby vyšetřovatel bez jakéhokoli poskytnutého vysvětlení označil pachatele a vyprávění by skončilo.⁶⁸⁾ Pokud by to přijali jiní obyvatelé světa, jistě by se vzhledem k jeho autoritě mluvčího nedalo nic namítat, ale za divácky uspokojující by takovou fikci považoval snad jen zastánce radikálního narušování vnějších norem.

Fikční světy kriminálního modu tedy své vyšetřovatele vybavují nezřídka neobyčejnými pozorovacími schopnostmi, rozvíjenými logickým usuzováním. Když Edgar Allan Poe představoval v povídce VRAŽDA V ULICI MORGUE svého vyšetřovatele Augusta Dupina, věnoval hned dvanáct stran z padesáti jen tomu, aby detailně demonstroval jeho analytické schopnosti. Teprve potom přešel k případu, kterým se Dupin jako vyšetřovatel po zbytek textu zabývá.⁶⁹⁾ Podobně postupoval i Arthur Conan Doyle ve STUDII V ŠARLATOVÉ, první novele se Sherlockem Holmesem. V ní představil Holmesovy deduktivní schopnosti prostřednictvím neustále se divícího vypravěče, doktora Watsona. Ten Holmesovu dedukci detailně popisuje nejen na prvních čtrnácti stranách, ale průběžně i v celém textu. August Dupin (protože VRAŽDA V ULICI MORGUE i Poe existují i ve fikčním světě Sherlocka Holmese) je přitom užit jako norma, vůči které se Holmes vymezuje: „Jenže podle mého názoru Dupin byl velice podprůměrný člověk. [...] Nedá se upřít, že měl jisté analytické schopnosti, ale rozhodně nebyl takový fenomén, jak si Poe představoval.“⁷⁰⁾

Někteří vyšetřovatelé si vystačí s mimořádným pozorovacím talentem, kdy jednotlivá pozorování kladou vedle sebe a vyvozují z jejich vzájemného srovná(vá)ní závěry.⁷¹⁾ Jiní se obracejí ke kriminalistickým postupům a vědeckým expertízám.⁷²⁾ Ale třebaže se někdy vyšetřovatelé jako August Dupin nebo Sherlock Holmes otevřeně odkazují k metodám indukce a dedukce, ve skutečnosti je nejčastější vyvozovací strategií vyšetřovatelů kriminálního modu *abdukce*.

67) V. P o r a d a, c. d., s. 217–219.

68) S tímto postupem si občas pohrává seriál HERCULE POIROT, kde vyšetřovatel nejdříve označí pachatele, ten se přizná – a až později Poirot vysvětlí, jak k závěru došel. Namátkou třeba v epizodě DOBRODRUŽSTVÍ JOHNNYHO WAVERLYHO (Ř01E03).

69) Edgar Allan P o e, Vražda v ulici Morgue. In T ý ž, *Maska červené smrti*. [Praha]: A. Haase 1927, s. 45–94.

70) Arthur Conan D o y l e, *Studie v šarlatové*. Praha: Práce 1974, s. 17. K analýze vyšetřovatelských postupů Dupina i Holmese srov. Umberto E c o – Thomas A. S e b e o k (eds.), *The Sign of Three. Holmes, Dupin, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press 1988. K formální analýze Holmese srov. Viktor Š k l o v s k í j, *Teorie prózy*. Praha: Melantrich 1933.

71) Např. HERCULE POIROT, MŮJ PŘÍTEL MONK, MENTALISTA.

72) Např. KRIMINÁLKA LAS VEGAS, SBĚRATELÉ KOSTÍ, VRAŽEDNÁ ČÍSLA.

Abdukce je podle Charlese Sanderse Peirce „argument, který předpokládá ve své premise fakta, mající jistou podobnost s faktem uvedeným v závěru, která by však dobře mohla být pravdivá, i kdyby závěr pravdivý nebyl“.⁷³⁾ Považuje ji tedy za „metodu tvoření obecné predikce bez pozitivní jistoty, že predikce bude úspěšná, ať ve zvláštním případě nebo obvykle, přičemž oprávnění této metody spočívá v tom, že je to jediná možnost, jak racionálně řídit naše budoucí chování, a že indukce z minulé zkušenosti v nás vzbuzují naději, že bude predikce i v budoucnosti úspěšná“.⁷⁴⁾ Umberto Eco pak popisuje Peircovu abdukci jako jev, kdy „mám-li nějaký zvláštní výsledek v dosud neprostudované oblasti jevů, nemohu hledat nějaký zákon v této oblasti (kdyby existoval a kdybych ho znal, na jevu by už nebylo nic zvláštního). Musím jít ‚uchvátit‘ nebo ‚vypůjčit si‘ zákon *někde jinde*“.⁷⁵⁾

Princip zavádění (neexistujícího) zákona mezi dvěma jevy je v kriminálním modu nejtypičtějším znakem zpracovávání a „logické analýzy“ shromážděných materiálů. Dobrý příklad poskytne epizoda TEORIE CHAOSU (Ř02E02) z KRIMINÁLKY LAS VEGAS. Vyprávění fikčního světa epizody otevřeně tematizuje neúčinnost aplikace tradičních poznávacích metod ve vyšetřování případu ztracené studentky Paige. Postupy založené na indukci a dedukci (zdánlivé, šlo opět spíše o nepřiznané abdukce) sice vyprodukovaly věrohodně znějící kriminalistické verze, ale další vyšetřování je zamítlo. A ve chvíli, kdy se bezradní vyšetřovatelé opět vracejí na začátek, otevřeně se obrátí k abdukci:

Nick: Myslím, že něco mám. Podívejte se. Kontejner je omlácený. Je to čerstvý.

Grissom: Nick má pravdu. Zbytky autolaku. Kovové skvrny v barevné vrstvě.

Catherine: I na zemi jsou zbytky.

Sara: **Přesto není důvod vidět souvislost mezi odřeným lakem a Paige.**

Grissom: **Není důvod ji nevidět.**

Explicitně aplikované abdukce vyšetřovatelům nakonec pomůžou vynést a dokázat finální kriminalistickou verzi, že Paigino zmizení bylo souhrou řady nešťastných náhod. Právě seriál KRIMINÁLKA LAS VEGAS se paradoxně snaží jasně rozeznatelným abdukčním vyhýbat a vyšetřovatelské prostředky v jeho makrosvětě budí dojem skutečného induktivního a deduktivního poznání, založeného na důkladném prověřování paměťových i materiálních stop. I tak jde ale v drtivé většině případů stále o hledání „neexistujících zákonů mezi jevy“, byť je mnohem méně očividné než u úsudků ve fikčních světech seriálů jako KOJAK, TO JE VRAŽDA, NAPSALA, HERCULE POIROT nebo MENTALISTA.

Proměny stavu vyšetřovatelského poznání je však možné sledovat i ve způsobu, jakým se promítají do roviny stylu. Například ve zmíněné epizodě TEORIE CHAOSU se průměrná délka záběru střídavě prodlužuje a zkracuje v závislosti na vývoji vyšetřování. Ve scénách, kdy se konstruuje kriminalistické verze a vyšetřování (zdánlivě) spěje k vyřešení, je střih pomalejší. Naopak se výrazně zrychluje v sekvenci prvního sbírání stop a během násled-

73) Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press 1931–1958, 2.96.

74) Tamtéž, 2.270. Citováno v překladu z Bohumil Palek (ed.), *Sémiotika*. Praha: Karlova univerzita 1997, s. 289.

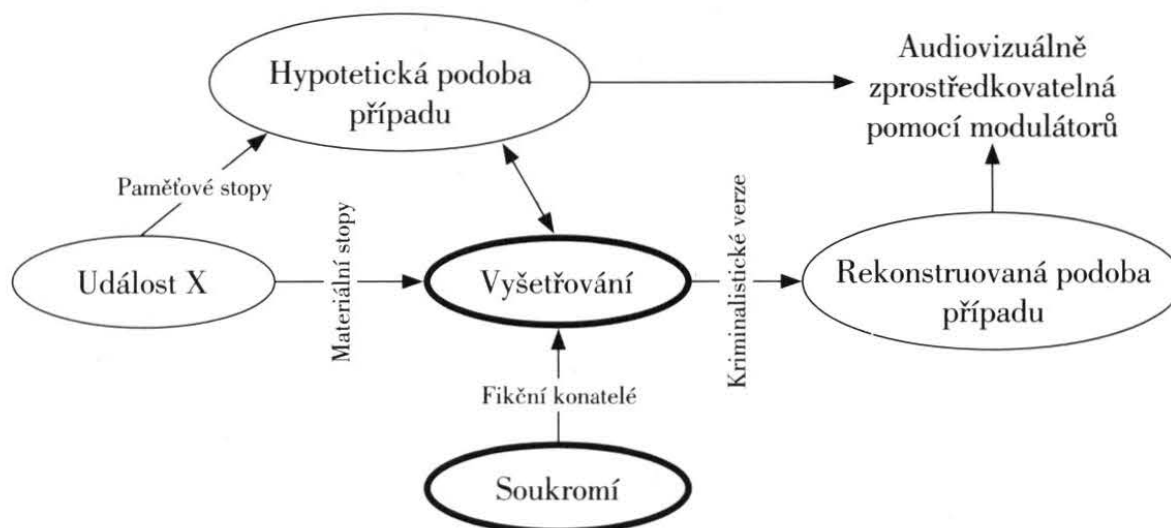
75) Umberto Eco, *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta 2002, s. 218.

ných stavů epistemické „skepse“, kdy se dosavadní cesty ukážou být slepé a divákovu pozornost k sobě místo fikčních faktů poutá atraktivnější styl. Na začátku je divák nejpozornější, ale pak už průměrná délka záběru v sekundách střídavě klesá a stoupá: 7,2 – 4 – 2,6 – 4 – 3 – 3,7. Podobně výmluvné výsledky u zcela náhodného měření naznačují, nakolik může i kvantitativní typ analýzy⁷⁶⁾ vypovědět mnohé o proměnách a vztazích vnitřních norem ve struktuře intenzí a extenzí fikčních světů (kriminálního) seriálu.

3.4. Rovina případu a její podoby

Z výkladu by se mohlo zdát, že rovina případu ve fikčních světech kriminálního seriálu poněkud splývá s rovinou vyšetřování. Tyto se sice v konkrétní analýze obtížně oddělují, z teoretického hlediska je ale třeba je rozlišovat. Každá z nich je řízena jiným modálním omezením a rovina případu (aleticky řízená – viz 3.3.) je s výjimkou pomocné kategorie, již za chvíli představím, ze své povahy založena velmi abstraktně. Máme tu událost X, což je jakási *implicitní podoba případu*, existující jen jako fikčně nutný předpoklad, nedostupný ve své totalitě ani vyšetřovatelům, ani divákovi. Má své obyvatele, kteří distribuují paměťové stopy. Je totožná s textovým aktuálním světem, ve kterém žijí vyšetřovatelé, takže ti mohou sbírat materiální stopy a zakládat na nich své hypotézy. Ale „fyzicky“ je událost X nedostupná.

Pak je tu *rekonstruovaná podoba případu*, produkovaná vyšetřovatelskou činností a tvořená kriminalistickými verzemi. Rekonstruovaná podoba případu se přepisuje až do okamžiku, než vyšetřovatelé schválí finální kriminalistickou verzi – která je samozřejmě vždy ve vztahu k události X neúplná a jen *nejpravděpodobněji možná*. Do třetice lze jmenovat *hypotetickou podobu případu*, tvořenou – jak označení napovídá – hypotézami, které ještě nejsou ani formulovány kriminalistickými verzemi (například výpovědi svědků, diskuze vyšetřovatelů). Ta už představuje čistě jen přepisovatelnou sérii satelitních světů.



76) Srov. Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*. Oxford: Starword 1992; David Bordwell, *The Ways Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006.

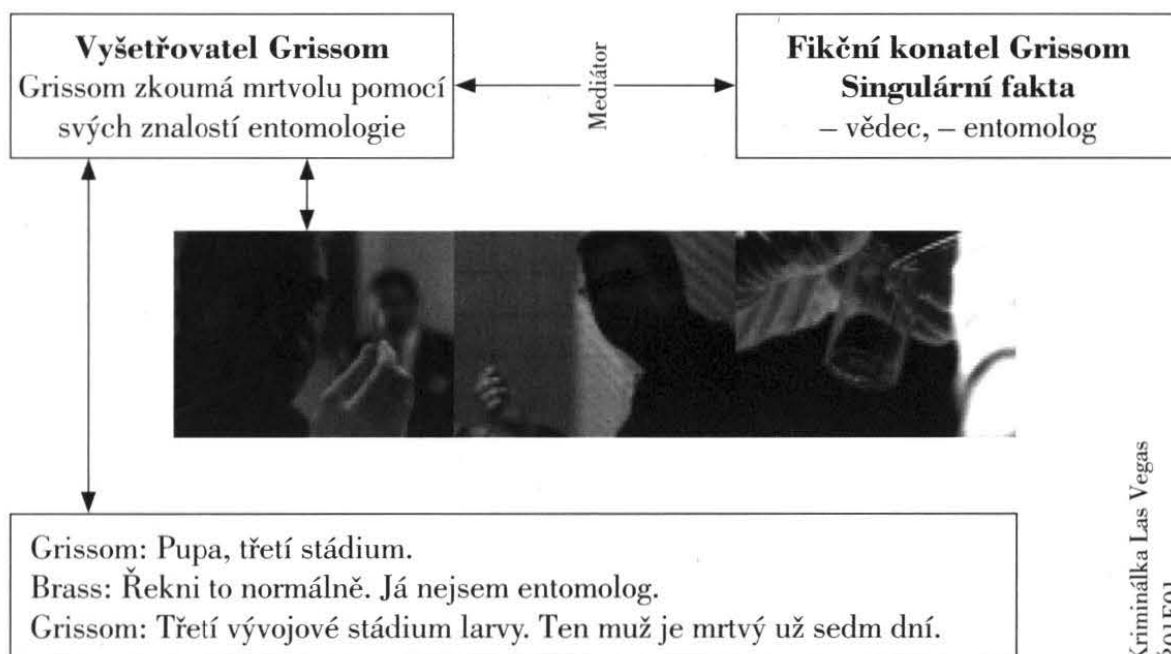
Popsané kategorie jsou úzce napojené na rovinu vyšetřování. I přes abstraktnost sice tvoří stejnou součást fikčního univerza (v pojmech Marie-Laure Ryanové) jako ona, ale jejich povahou jde spíše o satelitní světy textového aktuálního světa; o předpoklady a hypotézy. V organizaci fikčního světa kriminálního seriálu se stále přepisují a brzy ztrácejí svou platnost, ale pro diváka sledujícího vyprávění tvoří důležitou součást jeho konstrukce. A to zaprvé když divák vytváří své hypotézy o podobě světa na základě série hypotetických podob případu a čeká na finální verdikt vyšetřovatele (HERCULE POIROT) nebo sleduje postupný zrod rekonstruované podoby případu, kterou vyšetřovatel průběžně během vyprávění buduje (KRIMÁLKA LAS VEGAS, ZA ROZBŘESKU). Zadruhé se tak děje v rovině případu, ke které má přístup *jen* divák. Ten v první epizodě ZLOČINŮ ULIC vidí, jak se v noci do domu blíží černý stín, a posléze jsou mu ukázány boty stoupající do schodů. Sekvence divákovi zprostředkovává informace o podobě případu *nezávisle na vyšetřování*. Podobně přímá audiovizuální „oslovení“ diváka mohou být v různé míře narativně komunikativní, přičemž musí v souladu s *podmínkami vzniku* zanechávat v zobrazení roviny případu nějakou důležitou mezeru.

Epizoda VŠECHNO LÍTÁ, CO PEŘÍ MÁ (Ř01E03) ze seriálu TO JE VRAŽDA, NAPSALA například rozvíjí prvních dvanáct minut syžetu kombinací tohoto *přímého zobrazení roviny případu* (které vyvrcholí *neukázanou* vraždou majitele nočního klubu) a současně rovinu soukromí pozdější vyšetřovatelky Jessicy Fletcherové. Jessičina neteř ji požádá o pomoc, když má pocit, že její nastávající Howard žije dvojím životem a večery tráví v nočním podniku. Do zmíněného podniku obě zajdou, a právě tehdy a tam: *zaprvé dojde k vraždě* (události X) jeho majitele; *zadruhé* v něm Howard (údajný nadějný pojišťovák) pracuje jako travestita (zpívá v ženském oblečení); *zatřetí* je zrovna Howard z vraždy majitele obviněn. Divák byl přímým zobrazením roviny případu podněcován, aby si myslel, že toto obvinění je odůvodněné (Howard měl motiv). Policejní vyšetřovatelé nejdříve nechtějí s Jessicou mluvit, ale ona sama na policii dojde a začne svými postřehy institucionalizované vyšetřovatele doplňovat. Neustále policisty konfrontuje s vlastními hypotézami a vývody, a nakonec případ vyřeší. Všechno, co nebylo v souvislosti s událostí X audiovizuálně zprostředkováno do okamžiku vraždy, už spadá do roviny vyšetřování.

Jenže v kriminálním seriálu je ještě další možnost zprostředkování, byť s událostí X spojená jen nepřímo. Informace, které divák dostává v *průběhu vyšetřování bez přítomnosti vyšetřovatele* – dialogy a chování obyvatel roviny případu, které divákovi osvětlují něco z jejího aletického uspořádání. Tento způsob zobrazení můžeme považovat za *polopřímý*, protože přímo rovinu případu nezobrazuje, byť přináší narativní vědění nad rámec vědění vyšetřovatele. Ve zmíněné epizodě seriálu TO JE VRAŽDA, NAPSALA divák vidí scénu, ze které explicitně vyplývá, že žena zavražděného měla poměr s jiným konatelem z roviny případu. Když se to Jessica dozví jako drb, není to pro ni ověřené (jen paměťová stopa, kterou je teprve třeba ověřit). Ale divák už tento poměr může za fikční fakt považovat a stavět na něm hypotézy (i když je posléze jeho návaznost na událost X zamítnuta).

3.5. Mediátor a modulátory

V podkapitole 3.3.1. bylo popsáno, že vyšetřovatel má deonticky danou autoritativní sílu a navíc je vybaven nadstandardními epistemickými kompetencemi (znalostmi, úsudkovými schopnostmi) a nástroji (technickým vybavením, pomocí odborníků). Navrhují tedy v řádu fikčního světa vyšetřovatele nepovažovat za obyčejného (člověku podobného) konatele, ale spíše za *funkci fikce*: za soubor fikčních dispozic, které se pojí s konatelem existujícím v rovině soukromí. Jakmile jde Frank ze ZLOČINŮ ULIC vyšetřovat případ (resp. každý jeden ze tří), přestává být jen konatel, který se trapně bojí/bál modré barvy a pochutnává si na tekutině kyselé chuti. Stává se *mediálním kanálem fikce* (tedy *mediátorem*), která divákovi jeho prostřednictvím zprostředkovává jinak nedostupnou událost X. Když rozvinu tvrzení z podkapitoly 3.2., vyšetřovatel na sebe váže epistemické dispozice konatele v rovině soukromí a využívá je ve chvíli, kdy jsou potřeba k rekonstrukci události X – ve chvíli, kdy plní pro fikci funkci *mediátora*. Vyšetřovatel je tedy specifická fikční entita existující v extenzionální struktuře fikčního světa kriminálního modu dvojdomě (jako konatel a jako *mediátor*). A to platí jak u Franka, který příliš mnoho epistemické výjimečnosti nepobral, tak třeba u Gila Grissoma z KRIMINÁLKY LAS VEGAS: cokoli fikce označila za jeho možné entomologické znalosti, hraje pro vyšetřování roli jen ve chvíli, kdy to může nějakým způsobem pomoci rekonstruovat událost X.



Zavedení funkce *mediátora* se může jevit jako zbytečná komplikace, ale považuji je za důležitý a obezřetný krok, kterým se předchází nebezpečí přílišné antropomorfizace vyšetřovatele. Jeho moc, znalosti, schopnosti a prostředky jsou v *procesu vyšetřování* ve skutečnosti mocí fikce, která jako jediná může „odhalovat“ událost X, fikčně existující jen jako předpoklad. Fikční svět je pouze soubor znaků, stejně jako jeho obyvatelé. Fikce kriminálního modu (re)konstruuje „minulost svého světa“ skrze *mediátora*. Vyšetřo-

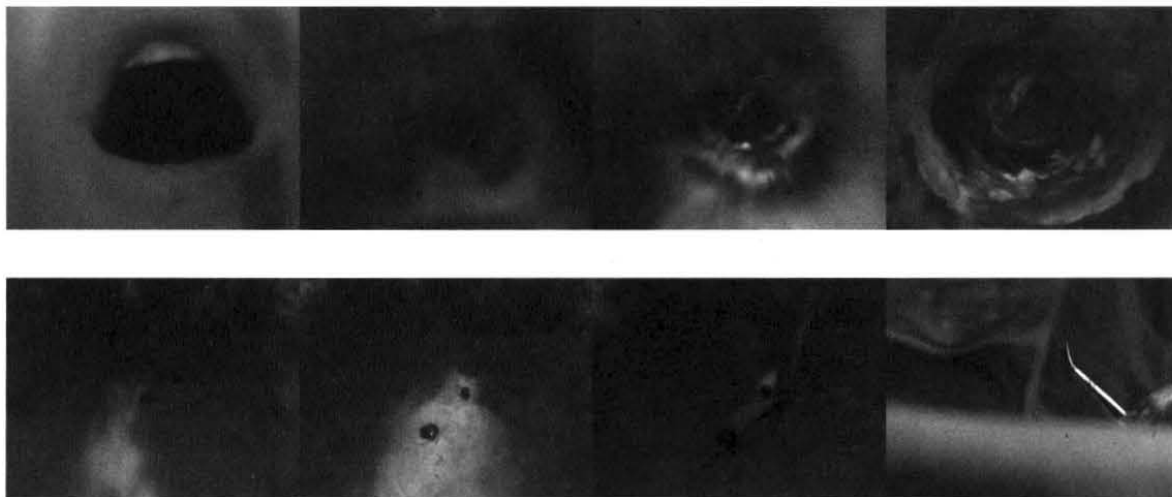
vatel jako *mediátor* má navíc možnost nejen díky své autoritě mluvčího automaticky ověřovat fikční fakta (v rovině vypovídání), ale zároveň ovlivňovat i samotnou audiovizuální reprezentaci fikčního světa (v rovině předvádění) formou *modulátorů* (viz 1.1.).

Tyto definuji následovně: *Modulátory jsou figurace,⁷⁷⁾ které díky možnostem digitální technologie umožňují formovat, obměňovat nebo odstínovat jednu či více rovin audiovizuální reprezentace,⁷⁸⁾ přičemž divákovi prostřednictvím těchto modulací intenzionálně i extenzionálně zpřístupňují specifické typy zkušenosti. Může jít zaprvé o zprostředkování hypotetické podoby případu a kriminalistických verzí, zadruhé o audio-vizuální demonstraci běžně nedostupných zkušeností a procesů.*

Účel modulátoru prvního typu je zřejmý, záleží jen na míře audiovizuální modulace. V KRIMINÁLCE LAS VEGAS jsou tyto sekvence obrazově i zvukově obměněné a odstíněné od aktuální reprezentace světa. Třeba v TO JE VRAŽDA, NAPSALA se ale u výpovědí svědků divák setkává s vloženými „možnými flashbaky“, jejichž reprezentace se stylisticky neliší od aktuální reprezentace fikčního světa. V tomto modelu – ale pouze v něm – navrhuji pro zjednodušení zařazovat i tyto flashbaky mezi modulátory, protože z hlediska organizace světa plní stejnou funkci, i když svou texturou mezi ně nepatří.

Pomocí modulátoru druhého typu dostává divák možnost zakusit řadu jinak nedostupných zkušeností. Může sledovat průniky lidským tělem nebo výrazně zvětšené technické obrazy (například pohled mikroskopem, narušení textury materiálu jiným materiálem). Vidí nebo slyší představy a metafory, dostává k dispozici archivní záběry simulující napojení na skutečný aktuální svět nebo je mu zjednodušována recepce (kvazi)odborných výkladů sériemi doprovodných ilustrací, názorně předvádějících látku.

Tato série fotogramů představuje vizuální doprovod výkladu patoložky o průniku durmanu tělem z úst do žaludku (KRIMINÁLKA LAS VEGAS, Ř01E05).

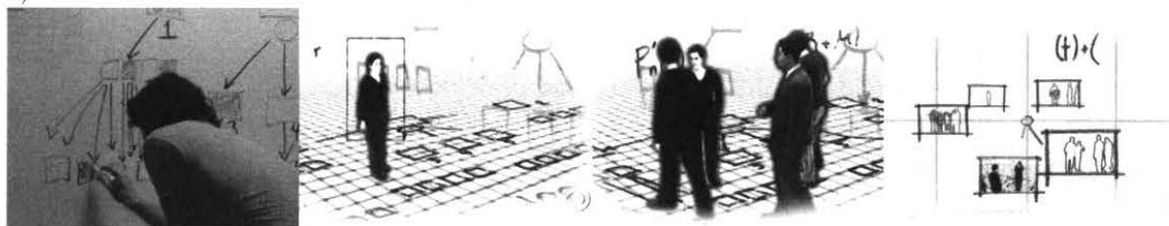


77) K figuraci srov. Dudley A n d r e w, *Concepts in Film Theory*. Oxford – New York – Toronto – Melbourne: Oxford University Press 1984, s. 157–171.

78) Tamtéž, s. 37–56.

Následující fotogramy jsou ze seriálu VRAŽEDNÁ ČÍSLA (Ř01E05). První série ukazuje vizuální doprovod odborného výkladu matematické teorie, druhá modulátor doprovázející diskuzi o důsledcích španělské chřipky archivními záznamy.

1)



2)



Typické je pro modulátory přímé napojení na vyšetřovatele jako *mediátora*, jehož výklad je „spouští“. Ale mohou fungovat i jako *mediátory* samy o sobě, které fikce vkládá do audiovizuální reprezentace nezávisle na vyšetřovateli, a diváka tak sebevědomě oslovuje.⁷⁹⁾

Domnívám se, že v případě televizních seriálů lze podobný způsob uvažování o *mediátorech* zavést pro jakékoli fikční světy, v nichž mají autoritativní konatelé podobně jako v kriminálním modu jasně stanovenou moc ovlivňovat chod svého světa. Například v některých lékařských seriálech⁸⁰⁾ lékaři automaticky stanovují fikční fakta o zdraví pacientů, případně v soudních seriálech rozhodují právně pověření účastníci řízení o budoucnosti obžalovaných konatelů. Vždy je na místě se ptát, nakolik z hlediska sémantiky fikčních světů chápat jejich moc jako danou a nakolik jako funkci fikce (*mediátora*), která může jejím prostřednictvím některé věci divákovi zprostředkovat jen skrze vybrané konatele nebo jevy.

3.6. Roviny jako subsvěty

Než se popsaný model sémantiky fikčních světů modu kriminálního seriálu pokusím rozšířit v jeho aplikovatelnosti na jiné typy seriálové fikce, vrátím se k otázce předložené v podkapitole 3.1.: *Nejsou tyto roviny fikčních světů epizod také natolik (relativně) samostatné entity, aby o nich bylo užitečné uvažovat jako o podřízených světech nižšího řádu?* Umberto Eco a Marie-Laure Ryanová nabídli způsob vnímání fikčního světa jako sémantické entity, kterou lze rozdělit do dílčích jednotek typu satelitních světů (viz 2.).

79) Tak jsou například užívány v lékařském seriálu DR. HOUSE.

80) Mimo jiné POHOTOVOST, NEMOCNICE CHICAGO HOPE, DR. HOUSE nebo LÉKAŘSKÉ ZÁHADY.

Během výkladu se pojem světů využíval na úrovni nejvyšší (makrosvěta a fikčních světů epizod) a nejnižší (satelitní světy – výpovědi, hypotézy). U každého z nich jsem postupně ukazoval jeho produktivitu pro myšlení o kriminálním seriálu, případně o televizním seriálu obecně. V reakci na výše položenou otázku se domnívám, že jako světy nižšího řádu se skutečně jeví i kategorie soukromí, vyšetřování a případu, které jsem nazýval rovina-mi.

Všechny představují relativně autonomní sémantické entity, které jsou definovány svým vztahem k nejméně jedné další. Každá z nich je navíc řízena jiným modálním operátorem, což jejich samostatnost ještě posiluje, protože jak píše o modálních omezeních Doležel: „Základní, ale nejproduktivnější manipulace spočívá v tom, že se jeden systém povýší do dominantní pozice, a tím blokuje působení jiných systémů.“⁸¹⁾ Navrhuji proto jednotlivé roviny vnímat jako *subsvěty* podřízené fikčnímu světu epizody. Subsvěty jsou dominantně řízené různými modalitami a nadřazené satelitním světům, které jsou často produkovány právě interakcí mezi jednotlivými subsvěty.⁸²⁾ Mluvit o subsvětu soukromí, subsvětu vyšetřování a subsvětu případu navíc umožňuje mnohem konkrétněji pojmenovávat vztahy mezi nimi než u poněkud obecného označování jako rovin.

4. Fikční světy seriálu: využitelnost modelu mimo kriminální modus

Předložená kategorizace sémantiky fikčních světů, jakkoli se jeví být velmi úzce zaměřená, je ve skutečnosti snadno využitelná i pro analýzu jiných než kriminálních seriálů. Nabízí se například ty lékařské seriály, ve kterých stejně jako v kriminálním modu narrativně dominuje léčení nemocí, ne život v lékařském prostředí. Lékaři nemohou nikdy plně obsáhnout událost X (onemocnění) a dostávají jen materiální (symptomy, prohlídka bytu nemocného) a paměťové (výpovědi nemocného, jeho blízkých) stopy. Paměťové stopy je nutné dále ověřovat, protože nemocní i jiní „svědkové“ mohou lhát. Lékaři v seriálu DR. HOUSE produkují velké množství hypotetických verzí (potenciálních diagnóz), které vzápětí zavrhnou. Pokud se dohodnou na nějaké „lékařské verzi“ (diagnóze), která se jeví jako nejpravděpodobnější, začnou ji léčit. Pokud léčba selže, přeformulují hypotézy a pracují na nové diagnóze. V lékařských seriálech je navíc stejně jako v kriminálních subsvětů případu aleticky omezen, jde o soubor přírodních sil působících v těle.⁸³⁾

81) L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 122.

82) Jsem si vědom, že jako subsvěty bývají označovány Ryanové a Ecovy satelitní světy, ale v tomto modelu jsem se vzhledem ke vhodnosti pojmu subsvěta rozhodl použít pojem výše uvedeným způsobem. K pluralizaci světů srov. též Thomas P a v e l, *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press 1986; L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*. Jejich kategorie „krajín“ nebo „dvojdomych světů“ jsou ale zase příliš konkrétně vymezené, navíc předpokládající i určitý rozporný nebo konfliktní vztah.

83) V dobrodružných seriálech mohou konatelé rekonstruovat „reálné“ základy mýtu, ve špiónážních záměry „druhé strany“, v nekriminálních epizodách AKT X se konatelé snaží zjistit „pravdu“ o velkých (nad)vládních spiknutích atp. Ve „vyšetřovatelských“ seriálech nespádajících pod kriminální modus je pak možné uvažovat o případu spíše jako o svého druhu subsvětu soukromí obyvatel případu, který může být omezen aleticky, deonticky i axiologicky, v závislosti na motivacích a cílech jeho konatelů. Nebo

Samozřejmě, že v organizaci jiných fikčních světů než kriminálních se budou projevovat jiná pravidla a zapojovat různá modální omezení.

Vnímání fikčních světů seriálů jako strukturovaných entit, potenciálně rozdělitelných na více typů subsvětů (pokud jsou řízené různými modalitami), umožňuje analyzovat každou část zvlášť, sledovat vývoj v procesu rozšiřování makrosvěta. Koncept fikční encyklopedie pomáhá mapovat rozložení, užívání a přenos fikčních faktů o událostech nebo konatelích (ve formě singulárních a plurálních faktů). Překonává tak tradiční kategorie dělení na seriál a sérii, protože sleduje pohyb fikčních faktů napříč makrosvětem nezávisle na tom, zda jsou fikční světy epizod otevřeně provázané, případně na sebe odkazují jen v nějaké rovině. Odkazovat na sebe mohou i fikční encyklopedie různých seriálů,⁸⁴⁾ což se doposud popisovalo především prostřednictvím teorie intertextuality.⁸⁵⁾

5. Závěr

Největší předností navrhovaného modelu je skutečnost, že primárně neanalyzuje způsob narativní výstavby televizních seriálů, ale všímá si především jejich fikčních světů, totiž makrostruktury seriálové fikce. Ta vyprávění produkuje a nabízí potenciálně mnoho různých příběhů, z nichž některé končí s koncem epizody, jiné pokračují napříč několika epizodami a některé se rozvíjejí po celý seriál. Fikční makrosvět jako součet všech fikčních světů epizod ale shromažďuje, využívá a modifikuje soubor norem (pravidel, faktů, konatelů a konstant), které nám umožňují rozpoznávat a v našem případě i analyzovat nesmírně členitý a rozsáhlý systém jako jednu fikční entitu. Každý seriál vychází ze skupiny vnějších norem a zapojuje normy vnitřní, které ho odlišují od jiných seriálů, jež vznikly jak dříve, tak i ve stejné době. Přítomná studie chtěla na příkladu fikčních světů modu kriminálního seriálu nabídnout jakousi mapu vnějších norem, tedy obecný soubor možností, které mají tvůrci v rámci *podmínek vzniku* k dispozici. Na konkrétních příkladech pak ukazovala, jak jsou tyto vnější normy organizovány v jednotlivých seriálech do norem vnitřních. Ty se potom jako u KRIMINÁLKY LAS VEGAS mohou částečně standardizovat coby vnější, a ovlivnit tak seriály jiné.

Tento text se zaměřoval především na fikční/narativní normy a čerpal z možností naratologické analýzy jak kvalitativní (jak a kdy jsou fikční fakta distribuována), tak kvantitativní (jak moc a jak často jsou distribuována).⁸⁶⁾ Stylu se věnoval jen v souvislosti s *mo-*

by bylo možné zavést čistě deontický subsvět zločinu, který by se aktualizoval například v COLUMBOVI nebo ULICÍCH SAN FRANCISCA. Subsvět zločinu by rozvíjelo „napětí mezi subjektivními morálními postoji a společensky uloženými normami“. L. D o l e ž e l, *Heterocosmica*, s. 128. Jde přirozeně jen o návrhy dalšího rozvíjení.

84) Ve svých fikčních světech se „navštívili“ konatelé ze seriálů například MAGNUM a TO JE VRAŽDA, NAPSALA nebo KRIMINÁLKA LAS VEGAS a BEZE STOPY.

85) Srov. J. Richard K j e l s t r u p, Challenging Narratives. Crossovers in Prime Time. *Journal of Film and Video* 59, 2007, Spring, č. 1.

86) Srov. například David H e r m a n, Quantitative Methods in Narratology. A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories. In: Jan Christoph M e i s t e r (ed.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlín – New York: Walter de Gruyter 2005, s. 125–150.

dulátory, intenzionální funkcí ověření a průměrnou délkou záběru kooperující se stavem vyšetřování. V případně dále rozvíjené historické poetice fikčních světů (kriminálního) seriálu však bude nezbytné rozebírat nejen proměny fikčních/narativních norem, ale i proměny vztahu mezi normami fikčními/narativními a stylistickými.⁸⁷⁾ Teorie fikčních světů nabízí společně s neoformalistickou analýzou stylu nástroje, jak tyto normy na různých úrovních rozpoznávat, pojmenovávat, kategorizovat a historizovat. Ambicí této studie bylo především představit možné cesty, kterými by se podobný projekt mohl ubírat a být pro seriálovou naratologii prospěšný. Jako svého druhu programový text má především inspirovat k tomu, aby byl poskytnutý model dále testovaný, rozšiřovaný a modifikovaný v konkrétních aplikacích a výzkumech.⁸⁸⁾

Bc. Radomír D. Kokeš (1982)

Je studentem Ústavu filmu a audiovizuální kultury FFMU. Věnuje se teorii fikčních světů, naratologii, dějinám stylu a fikce amerického kriminálního televizního seriálu, narativním strategiím v současném hollywoodském filmu a dějinám filmových teorií.

(Adresa: douglas@seznam.cz)

Citované seriály:

Akta X (The X Files, 1993–2002), *Ally McBealová* (Ally McBeal, 1997–2002), *Beze stopy* (Without a Trace, 2002–), *Columbo* (1971–1990), *Dr. House* (House M.D., 2004–), *Hercule Poirot* (Agatha Christie: Poirot, 1989–), *Horizon* (1964–), *Kojak* (1973–1978), *Kriminálka Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation, 2000–), *Lékařské záhady* (Medical Investigation, 2004–2005), *Lie to Me* (2009–), *Magnum* (Magnum, P.I., 1980–1988), *Mentalista* (The Mentalist, 2008–), *Můj přítel Monk* (Monk, 2002–), *Námořní vyšetřovací služba* (Navy NCIS: Naval Criminal Investigative Service, 2003–), *Nemocnice Chicago Hope* (Chicago Hope, 1994–2000), *Odložené případy* (Cold Case, 2003–), *Pohotovost* (ER, 1994–2009), *Sběratelé kostí* (Bones, 2005–), *To je vražda, napsala* (Murder, She Wrote, 1984–1996), *Ulice San Francisca* (The Streets of San Francisco, 1972–1977), *Vražedná čísla* (Numb3rs, 2005–), *Za rozbřesku* (Day Break, 2006), *Zákon a pořádek* (Law & Order, 1990–).

87) Srov. D. B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*; D. B o r d w e l l, *History of Film Style*. Cambridge – London: Harvard University Press 1997; D. B o r d w e l l, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005.

88) Za cenné podněty a kritické připomínky bych rád poděkoval Lucii Česákové, Markétě Dvořáčkové, Bohumilu Fořtovi, Jakubu Klímovi, Evě Kukeňové, Aleši Merenusovi, Pavlu Skopalovi, Ondřeji Sládkovi, Petru Szczepanikovi a Jakubu Václavkovi.

SUMMARY

FICTIONAL WORLDS OF (CRIME) TELEVISION SERIES

Radomír D. Kokeš

The study proposes an original conception of a TV series analysis (the term “series” refers here to both series and serials) based on the fictional worlds theory and neoformalism. It shifts the focus of analysis from the level of narrative modes and techniques to the level of semantic macrostructure of series fiction. The latter is superior to episodic structure and establishes or modifies the system of regulative principles, according to which the narration and stories are realized within episodes or across them. The presented model is open sufficiently enough not to limit a work to a priori conclusions but on the contrary to provide the set of tools allowing to analyze series in their utmost complexity.

In order to describe clearly the proposed theoretical model, it is demonstrated on the example of a fictional arrangement, the so-called *crime series mode*. It provides a taxonomy of fictional worlds: of a whole series as *macroworld* and individual episodes as fictional worlds, which may be effectively semantically structured as *subworlds* governed by their own order. The interaction of these “worlds” produces narration and offers potentially many different stories, some ending at the end of an episode, others continuing across several episodes and still others developing throughout the series. Yet the fictional macroworld as a sum of fictional worlds of episodes collects, uses and modifies the set of norms allowing to recognize and analyze the immensely rugged and extensive system as a single fictional entity.

Furthermore, the concept of the so-called *fictional encyclopedia* enables one to analyze spectator’s cognitive activity and possible means of watching and allows selective work with redundancy of narrative information. Despite its focus on crime series (in relation to which it employs some concepts from criminal sciences) the study provides useful means for analysis of TV series fiction in general. The model should allow not only for the depiction of conventional as well as specific elements, but also for the diachronic observation of historical alterations for which purpose it employs the concept of external and internal norms. This is demonstrated on the case of the so-called *modulators*, typical for the CGI defamiliarization of series after 2000.

Translated by Jan Hanzlík