

Ondřej Sládek

Pojęcie „świata” w koncepcjach Szkoły Praskiej i w teorii narracji fikcjonalnej Doležela

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (30), 107-123

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Pojęcie „świata”
w koncepcjach Szkoły Praskiej
i w teorii narracji fikcjonalnej Doležela¹

Wstęp

Książkę *Sposoby narracji w literaturze czeskiej (Narativní způsoby v české literaturze)* Lubomír Doležel wydał dwukrotnie. Pierwszy raz po angielsku w 1973 roku w wydawnictwie uniwersytetu w Toronto², drugi raz po czesku – dwadzieścia lat później – w 1993 roku³. Mimo że oba wydania mają identyczny tytuł i identyczna powinna być również ich treść, nie można powiedzieć, że czeska wersja jest tylko tłumaczeniem angielskiego oryginału. Chodzi raczej o zupełnie nową pracę, która odpowiada (nowemu) podejściu Doležela do problematyki światów fikcyjnych.

Przesunięcie czeskiego tłumaczenia *Sposobów narracji* w kierunku semantyki światów fikcyjnych jest widoczne w wielu uzupełnionych passusach, w których Doležel bezpośrednio mówi o światach fikcyjnych, ale także w zupełnie odmiennym problematyzowaniu pojęcia „świata”. Jeżeli porównamy na przykład jego podejście do tego terminu w rozdziale poświęconym kompozycji *Labiryntu świata i raju serca* Komeńskiego ze stanowiskiem, jakie badacz zaprezentował w artykule będącym pierwowzorem tego rozdziału, a opublikowanym pod tytułem *Kompozycja Labiryntu świata i raju serca J.A. Komeńskiego (Kompozice Labiryntu světa a ráje srdce J.A. Komenského)* w czasopiśmie „Česká literatura” już w 1969 roku⁴, okazuje się, że w ujęciu pierwotnym pojęcie „świata” jest w pełni związane z konstrukcją świata przedstawionego dzieła epickiego (tzn. z postaciami, akcją i środowiskiem), podczas gdy w wersji czeskiej *Sposobów narracji* – czyli w książce z roku 1993 – już prawie we wszystkich przypadkach pojęcie „świat” zastępuje pojęcie „świata fikcyjnego”. Symptomatyczne dla tej przemiany

1. Artykuł powstał w ramach projektu *Tři podoby české literární vědy v exilu po roce 1968: L. Doležel, K. Chvatík, M. Grygar*, B9056305 GAAV ČR.

2. Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo 1973.

3. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literaturze*, Československý spisovatel, Praha 1993.

4. Lubomír Doležel, *Kompozice „Labiryntu světa a ráje srdce” J. A. Komenského*, „Česká literatura” 17, 1969, nr 1–2, s. 37–54.

mogą być dwa zdania, z których pierwsze zaczerpnięte zostało z tekstu „pierwowzoru”, a drugie, dla porównania, ze *Sposobów narracji*: „Kontrast pomiędzy obserwatorem a obserwowanym przedstawia tutaj wędrowiec-narrator ze swoimi przewodnikami z jednej strony oraz »świat«, jego postacie epickie, działania tych postaci i ich środowisko ze strony drugiej”⁵. Z kolei w tekście nowszym badacz pisze tak: „Narracyjny świat fikcyjny jest wielowymiarową strukturą znaczeniową, której głównymi elementami są: akcja, postacie i środowisko (naturalne i kulturowe)”⁶. Co wpłynęło na Lubomíra Doležela i zaważyło na tym, że zamiast „świata” zaczął rozpatrywać „świat fikcyjny”? Moim zdaniem – odpowiedzi należy szukać głęboko: na poziomie wzajemnych powiązań pomiędzy koncepcjami „świata” i „światów” Doležela oraz Vodički.

Dzieło artystyczne jako „świat”

Komentarze stwierdzające, że status ontologiczny dzieła artystycznego można opisać z jednej strony jako naśladowanie, jako duchową reprodukcję rzeczywistości, jako fikcyjną reprezentację świata lub jako skomplikowanie rozwarstwowaną strukturę semantyczną, a z drugiej strony jako konkretny fakt materialny, zwracają naszą uwagę na to, że już co najmniej od czasów *Poetyki* Arystotelesa dzieło artystyczne jest definiowane i charakteryzowane przede wszystkim w odniesieniu do rzeczywistości⁷. Krótko mówiąc: dzieło artystyczne (literackie) jest jako takie – słowami Květoslava Chvatíka – specyficznym modelem świata. Przez formalistów i strukturalistów było rozumiane jako całość, dynamiczna struktura, która jest określonym porządkiem i związkiem dialektycznym poszczególnych składników, pomiędzy którymi istnieje stałe napięcie. Ta struktura, obejmująca również wymiar systemowy i czasowy, ma być według nich studiowana niezależnie od wszystkich swoich zewnętrznych relacji i powiązań, przede wszystkim więc jako zjawisko *sui generis*⁸. Chociaż na podstawie powyższego twierdzenia moglibyśmy przypuszczać, że badanie problematyki relacji pomiędzy dziełem a rzeczywistością przesunęło się w strukturalizmie na dalszy plan, tak nie jest (i nie było).

Celem tej pracy nie jest jednak udzielenie wyczerpującej odpowiedzi w tej kwestii. Chodzi mi raczej o zarys podobieństw i różnic jej rozwiązań w poetyce Szkoły Praskiej i w teorii światów fikcyjnych Lubomíra Doležela. Moim zdaniem centralną kategorię stanowi tu kategoria „świata”. Dokładniej rzecz ujmując,

5. Lubomír Doležel, *Kompozice...*, s. 40.

6. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10.

7. Květoslav Chvatík, *Strukturální estetika*, Host, Brno 2001, s. 101.

8. Jan Mukařovský, Předmluva, w: *Kapitoly z české poetiky III*, Svoboda, Praha 1948, s. 9.

przedmiotem mojego badania jest: (1) analiza pojęcia „rzeczywistości intencjonalnej” Mukařovskiego i Ingardena; (2) analiza relacji pomiędzy koncepcją „świata fikcyjnego” Doleřela i „świata fikcji” Vodičky oraz (3) analiza projektu poezji fantastycznej Josefa Jungmanna – przedstawiciela czeskiego odrodzenia narodowego, jak również porównanie jego typologii światów fikcji z typologią światów fikcyjnych Lubomíra Doleřela.

„Świat dzieła” według Jana Mukařovskiego i Romana Ingardena

W badaniach dotyczących relacji pomiędzy teorią światów fikcyjnych i poetyką strukturalną (semiotyczną) Szkoły Praskiej odniesienia poetyckie okazują się zagadnieniem centralnym. Mimo że Szkoła Praska nie zrealizowała szczegółowego i systemowego opracowania problematyki referencji – jak zaznacza Lubomír Doleřel w swojej pracy *Rozdziały z historii poetyki strukturalnej (Kapitoly z dějin strukturální poetyky, 1990)*⁹ – jednak wykłady uniwersyteckie Jana Mukařovskiego z końca lat trzydziestych XX wieku, których reprezentatywny wybór został opublikowany dopiero w 1995 roku¹⁰, świadczą nie tylko o tym, że we wczesnej fazie rozwoju Szkoły Praskiej istniał już stosunkowo spójny „system” jego myślenia strukturalistycznego, ale również o tym, że problematyka odniesienia jest w jego dziele obecna.

W wykładach z lat 1933–1934 zatytułowanych *Filozofia języka poetyckiego (Filozofie jazyka básnického)* Mukařovský po raz pierwszy formuluje pogląd, że wypowiedź językowa ma dwojaki stosunek wobec rzeczywistości. W ciekawy sposób rozwija tu myśl Ingardena o rozumieniu znaczenia słów i sensu zdań¹¹, następnie sam podaje krótki opis semantyki zdania, chociaż, jak mówi: „Nie chodzi nam o semantykę zjawisk językowych, ale semantykę wszystkie-

9. Lubomír Doleřel, *Kapitoly z dějin strukturální poetyky. Od Aristotela k Pražské škole*, przeł. Bohumil Fořt, Host, Brno 2000, s. 181 (pierwsze wydanie: *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, Lincoln–London 1990).

10. Dwa teksty wykładów uniwersyteckich Jana Mukařovskiego z lat 1933–1934 (*Filozofie jazyka básnického* oraz *Filozofie básnické struktury*) zostały opublikowane już w 1981 roku w 8. tomie *Wiener slawistischer Almanach*; wydanie zostało przygotowane przez Milana Jankovića i Miroslava Procházkę. Por. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, w: *Wiener slawistischer Almanach*, T. 8, 1981, s. 13–76; Jan Mukařovský, *Filozofie básnické struktury*, w: *Wiener slawistischer Almanach*, T. 8, 1981, s. 77–116. W zmienionej formie, rozszerzonej o tekst wykładów uniwersyteckich z lat 1929–1930 *Básnická sémantika*, stały się częścią zbioru *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha – Bratislava*, który zebrał i opracował Miroslav Procházka (Karolinum, Praha 1995).

11. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1931 (1965); w jęz. czeskim: *Umělecké dílo literární*, przeł. Antonín Mokrejš, Odeon, Praha 1989.

go, co w wypowiedzi językowej może być zawarte, a więc także o semantykę wyższych jednostek znaczeniowych i ostatecznie o przygotowanie do własnej filozofii dzieła poetyckiego”¹².

Mukařovský rozwiązuje kwestię referencji wypowiedzi językowej, wskazując z jednej strony rzeczywistość reprezentowaną przez „przedmiot intencjonalny”, który rozumie jako projekcję znaczenia słowa poza słowo, z drugiej strony na rzeczywistość transcendentną (tj. rzeczywistość *sui generis*, którą dzięki naszym zmysłom postrzegamy wyłącznie w sposób zapośredniczony). Stosunkowo wiele uwagi poświęca sprecyzowaniu pojęcia przedmiotu intencjonalnego. W przeciwieństwie do Ingardena, który zajmuje się nim głównie pod względem znaczeniowej struktury słowa lub zdania, Mukařovský uważa, że przedmiot intencjonalny może całkiem dobrze istnieć bez odwoływania się do znaczenia. Według Mukařovskiego przedmiot ten wprawdzie jest zawarty w znaczeniu poprzez swoje pochodzenie, ale mimo to „może tymczasowo pojawić się również bez niego”¹³. Jako przykład wymienia malarstwo, w którym przedstawia się przedmioty intencjonalne (nie można bowiem zobrazować rzeczywistości ontologicznej). Swoje uwagi precyzuje, twierdząc, że „[przedmiot intencjonalny] nie tyle jest związany ze znaczeniem słownym i nie tyle opiera się na nim, ile znajduje się w połowie drogi pomiędzy nim a ową transcendentną rzeczywistością”¹⁴.

Z punktu widzenia naszych badań zasadniczy jest następujący moment: wypowiedź językowa nie wchodzi w kontakty z jednym przedmiotem intencjonalnym, ale z całym zespołem takich przedmiotów i stanów, które tworzą zwartą całość – specyficzną rzeczywistość intencjonalną. Mukařovský mówi dosłownie: „świat”. Rzeczywistość tę rozumie przede wszystkim jako zbiór wartości, ale według niego składa się ona również z materiału dostarczonego przez postrzeganie zmysłowe, poprzez czytanie i myślenie. Co dokładnie ma Mukařovský na myśli?

Podczas gdy przedmiot intencjonalny jest korelatem słowa, rzeczywistość intencjonalna jest korelatem wyższej jednostki: zdania (względnie tekstu). Za istotne uważam spostrzeżenie Mukařovskiego, że przedmiot intencjonalny ma charakter zbiorowy (społeczny), że (1) odwołuje się do jakiegoś punktu czy obszaru rzeczywistości transcendentnej, ale jest konfrontowany z całym kontekstem rzeczywistości intencjonalnej i że (2) składa się z pewnej wartości (obok wartości widzialnych i niewidzialnych znajduje się tu cała sieć tzw. wartości rozproszonych, które są „spoiwem” naszego świata, np. „światopogląd”).

12. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, w: *Básnická sémantika. Univerzitní přednášky Praha – Bratislava*, red. Miroslav Procházka, Karolinum, Praha 1995, s. 111.

13. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 110.

14. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 110.

Mukařovský poprzez ten długi wywód przygotowuje grunt, żeby wyjaśnić relację pomiędzy językiem a rzeczywistością:

[...] całe zdanie [ma] bliżej do rzeczywistości transcendentnej niż znaczenie pojedynczego słowa, z kolei znaczenie całego kontekstu jest jej bliższe niż znaczenie całego zdania. Wynika to z faktu, że jak, już było powiedziane, dopiero kiedy kontekst jest dokończony, definitywnie ustalona jest relacja przedmiotowa wszystkich podrzędnych mu części. A więc, najbliższe rzeczywistości jest całościowe znaczenie kontekstu, które nazywamy tematem („treść”)¹⁵.

Dlatego w wypowiedzi informującej treść ma przewagę nad elementami językowymi – kryterium stanowi tu stosunek wobec rzeczywistości, przeciwnie w wyrażeniu poetyckim, w którym odniesienie do rzeczywistości jest jedynie środkiem formalnym. W tym znaczeniu zrozumiała jest myśl, że autoteliczność jest w poezji tylko osłabieniem stosunku wobec rzeczywistości transcendentnej¹⁶.

Poprzez dokładne rozróżnienie obu rzeczywistości (transcendentnej i intencjonalnej), a zwłaszcza przez pojmowanie rzeczywistości intencjonalnej jako całościowego „świata” wartości, Mukařovský znacznie zbliżył się do takiej koncepcji dzieła literackiego, która ujmuje go jako niezależny, zobrazowany świat, tj. świat (zbiór) przedstawionych przedmiotów. Mukařovský został jednak przed bramą, która prowadziłaby do refleksji nad ukazanym światem jako specyficzną sferą bytu, która tworzy jedność zintegrowaną i spójną ontologicznie¹⁷. Pozostawało mianowicie uczynić jeszcze jeden krok: od przedmiotów (i stanów) intencjonalnych w kierunku przedmiotów przedstawionych w dziele literackim. Tym zadaniem zajął się Roman Ingarden.

W swojej ważnej pracy, zatytułowanej *O dziele literackim* (*Das literarische Kunstwerk*, 1931), a następnie – o wiele wyraźniej – w *O poznawaniu dzieła literackiego* (1957), Ingarden pokazuje, że w dziele literackim interesują nas właśnie te intencjonalne stany przedmiotowe lub ogólniej: intencjonalne korelacje zdań. Dzieje się tak, ponieważ podczas lektury dzieła właśnie one wchodzi we wzajemne stosunki i powiązania; tworzą szereg stanów przedmiotowych i sytuacji, z których dowiadujemy się o ich „losie”. Podczas lektury odkrywa

15. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 117.

16. O stosunku języka poetyckiego wobec rzeczywistości Jan Mukařovský mówi m.in.: „W stosunku do rzeczywistości możliwe są w dziele poetyckim najróżniejsze gry i odcienie, np. przemieszanie elementów baśniowych z realistycznymi, kilka odmiennych interpretacji faktów, przez co powstaje rzeczywistość w kilku realizacjach itp. Jan Mukařovský, *Filozofie jazyka básnického*, s. 115.

17. Warto wspomnieć, że w pracy *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z 1936 roku Mukařovský opowiada się przeciwko pogładowi, że sztuka tworzy „niespotykane dotąd rzeczywistości”. Por. Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky...*, s. 183.

się przed nami „dziwny, istniejący sam dla siebie świat rzeczy, ludzi, wydarzeń i wypadków, który ma swoją własną dynamikę i atmosferę emocjonalną”¹⁸.

Akt niezbędny aby mogło nastąpić „przejście” od poszczególnych stanów intencjonalnych do „świata” przedstawionego – akt, jakiego należy dokonać wielokrotnie – to akt „obiektywizacji”, czyli konstituowania i zrozumienia świata przedstawionego jako określonej całości, w której „jakoby” obiektywnie istnieją wydarzenia i wszystkie pozostałe tworzące go elementy. Dopiero poprzez syntetyzującą obiektywizację (obejmującą i łączącą w jedną całość informacje wyrażone w różnych zdaniach) przedstawione przedmioty ukazują się jako „quasi-rzeczywistość”, która posiada własny los, formę i dynamikę¹⁹. W wyrażeniu „czytanie dzieła” Ingarden łączy więc poznawcze i twórcze akty recepcji, które nakładają na czytelnika określone wymagania; zwłaszcza co do jego aktywności i kwalifikacji²⁰. Syntetyzująca obiektywizacja w znacznym stopniu zależy jednak od struktury warstwy znaczeniowej dzieła.

Mukařovský bardzo dobrze znał pracę Ingardena i był oczywiście świadomy, że artystyczne dzieło literackie przedstawia szczególnie, niezależny „świat” (świadczą o tym wyrażenia takie jak „środowisko akcji” czy „opowiadana rzeczywistość”). Rozwiązanie problemu poetyckiego *odniesienia* pozostało jednak w jego dziele tylko zarysowane.

Dopiero Felix Vodička, jeden z najwyraźniejszych przedstawicieli drugiego pokolenia Szkoły Praskiej, którego podejście do dzieła artystycznego jako do specyficznego „świata fikcji” można by było porównywać z koncepcją „świata fikcyjnego” Doležela, spróbował bardziej szczegółowo opracować i wyjaśnić problem poetyckiego odniesienia.

Pojęcie „świata fikcji” Vodički

Ogólna charakterystyka niektórych wspólnych cech postaw badawczych Felixa Vodički i Lubomíra Doležela mogłaby brzmieć następująco: obaj kładą nacisk na epistemologię racjonalną, która w naszym środowisku formowała się w ramach badań teoretycznoliterackich i estetycznych Szkoły Praskiej, obaj w związku z analizą narracji zajmują się analizą typów i zespołów wypowiedzi,

18. Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, przeł. Hana Jechová, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 39.

19. Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, s. 43.

20. Do rzeczywistego aktu syntetyzacji według Ingardena dochodzi na trzech poziomach lektury dzieła: (1) w trakcie czytania poszczególnych części (zdań, akapitów, rozdziałów); (2) po przeczytaniu tych części; (3) po przeczytaniu całego dzieła. Wynika z tego, że konieczna jest stała korekta takich stopniowych „obiektywizacji”, jak również późniejsza kontrola ich sumarycznego efektu po przeczytaniu całego dzieła.

a także zwracają uwagę na konstrukcję tematyczną dzieł literackich. Podczas bardziej szczegółowej analizy ich koncepcji znaleźlibyśmy jednak o wiele więcej wzajemnych powiązań i zależności. Dwa podstawowe problemy, które, według mnie, właściwie ilustrują ogólną współzależność ich stanowisk to: (1) koncepcja „świata” pojawiająca się u nich w związku z analizą struktury tematu epickiego i jego poszczególnych elementów, oraz (2) badanie relacji, jaka zachodzi pomiędzy fikcją a rzeczywistością.

Zagadnienie struktury tematu epickiego zajmuje poczesne miejsce w rozważaniach czeskiego strukturalizmu. Temat jest bowiem elementem centralnym konstrukcji znaczeniowej dzieła: jego status potwierdza również Jan Mukařovskij, który rozwija wcześniejsze, bardzo interesujące podejście Borisa Tomařevskiego. Felix Vodička zgłębia problematykę struktury tematu epickiego w pracy *Počátky prózy nowoczesnej (Počátky krásné prózy novočeské, 1948)* w związku z analizą konstrukcji tematycznej Jungmannowskiego tłumaczenia *Atali Chateaubrianda*. Charakterystyka, jakiej dokonuje, opiera się właśnie na stanowiskach Tomařevskiego i Mukařovskiego, którzy tematykę dzieła literackiego rozumieją jako system (zbiór) motywów, ich zespołów i szeregów²¹ – przy czym, według Tomařevskiego, motyw charakteryzuje odpowiedniość wobec wypowiedzi jednego zdania. Szeregi motywów są podzielone na powiązane ze sobą całości (Mukařovskij i Vodička używają terminu „konteksty”), które tworzą materiał tematyczny konstrukcji dzieła. Do grupy podstawowych składowych „materiału tematycznego”, obecnych w każdym utworze epickim, a przez to uzyskujących charakter elementów strukturalnych, Vodička przyporządkowuje akcję, postać / postacie i środowisko, które to określenie zastępuje terminem „kontekst świata zewnętrznego”²².

Przyjrzyjmy się dokładniej ostatniemu z wymienionych elementów, który akcentuje całość „świata zewnętrznego” dzieła literackiego. Vodička zauważa, że „istnienie tego świata zewnętrznego towarzyszy wirtualnie całej opowieści i w ten sposób zawsze tworzy tło dla postaci – nawet wtedy, kiedy tymczasowo ów świat jest przytłoczony innymi motywami materiału tematycznego i nawet kiedy jest rozdrobniony tematycznie”²³. Innymi słowy, kontekst świata zewnętrznego jest w utworze narracyjnym zawsze obecny, chociaż może być czasami stłumiony na rzecz postaci i akcji. Choć Vodička przypisuje kontekstowi świata zewnętrznego znaczną autonomię w dziele literackim, definiuje go zawsze

21. Boris Tomařevskij, *Teorie literatury*, przeł. Renáta i Karel Štindl, Lidové nakladatelství, Praha 1970, s. 139; por. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Nakladatelství H&H, Jinočany 1994 [1948], s. 113.

22. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

23. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

z uwzględnieniem jego ram odniesienia, a więc w relacji wobec pozostałych elementów materiału – postaci i akcji.

W związku z tym należy zwrócić uwagę na ważną kwestię: Vodička, opisując ten materiał, celowo odstępuje od używania kategorii „środowiska”, która może się wiązać wyłącznie z lokalizacją czasoprzestrzenną i tzw. środowiskiem materialnym (np. przyroda, przedmioty zewnętrzne), i zastępuje ją wspomnianą kategorią „świata zewnętrznego”. Wpisuje w nią zarówno całość relacji społecznych i opisów psychologicznych, jak również *Zeitgeist* i duchową oraz ideologiczną aurę, w której żyją postaci i w jakiej odgrywa się akcja. Do uczynienia kroku – który formalnie przejawia się w terminologicznym przejściu od „środowiska” do „świata zewnętrznego” i wskazuje, iż w swej refleksji Vodička położył szczególny nacisk na spójność uniwersum (świata) – zainspirowały czeskiego badacza prace teoretyków: Jeana Hankissa²⁴ i Roberta Petscha²⁵. Odwołując się do pojęcia świata zewnętrznego Petscha (*Umwelt der Figuren*) jako świata przyrody, przedmiotów, ale także postaci, Vodička akcentuje zmienność tego elementu w konstrukcji tematycznej dzieła literackiego.

Kwestiami tematyki Vodička zajmuje się z punktu widzenia referencji i jednostkowości formy artystycznej. Pokazuje, że to właśnie tematyka najwyraźniej wiąże dzieło literackie z rzeczywistością świata pozaliterackiego. W swoich *Počátky...* pisze: „polaryzacja pomiędzy znaną rzeczywistością a rzeczywistością literacką zakładaną przez czytelnika [może stać się] źródłem efektu estetycznego”²⁶. Ponadto rozumie tematykę jako warstwę struktury literackiej, za pośrednictwem której „treść istotnych zainteresowań i współczesnych problemów określonej zbiorowości wywiera największy nacisk na immanentny rozwój struktury literackiej”²⁷. Wzajemne przenikanie się poszczególnych zhierarchizowanych tematów, ich dynamiczne napięcie i relacja strukturalna jest tym, co według Vodički tworzy swoiste dzieło artystyczne. Powstała w ten sposób struktura przekazuje nam nie tylko pewien komunikat o rzeczywistości świata, ale samo dzieło przedstawia własną (literacką) rzeczywistość, swój własny świat – „rzeczywistość literacką”²⁸.

Chociaż Vodička przypisuje temu światu autonomiczne istnienie, jest ono jednak w pełni i całkowicie uzależnione od tekstu, który go tworzy (w znacznym stopniu jest więc ów świat porównywalny z tym, co Doležel nazywa *światem*

24. Jean Hankiss, *Les problèmes du milieu*, „Helicon” 3, 1941; cyt. za: Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 114.

25. Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale 1942, s. 223.

26. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 167.

27. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 168.

28. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 167.

fikcyjnym) – nazywa go *światem fikcji*. Mimo, że współzależność pojęć *fikcji* i *fikcyjny*, czy też konceptów *świata fikcji* (Vodička) i *świata fikcyjnego* (Doležel) jest ewidentna, uważam, że podczas głębszej analizy znaczeniowej obu terminów znajdziemy różnice, które nie są widoczne na pierwszy rzut oka. Skoncentrujemy się więc na odniesieniach obu „światów”. Czy są takie same, czy coś je różni?

W pracy *Początki prózy nowoczesnej*, interpretując preromantyczne opowiadania historyczne Josefa Lindy *Blask nad pogaństwem* (*Záře nad pohanstvem*, 1818), Felix Vodička pisze:

Poeta wywołuje przed oczami czytelnika wyjątkowy, osobliwy świat, rzeczywistość, która wobec codziennej rzeczywistości czytelnika była w pozycji nadrzędnej. [...] Człowiekowi nowoczesnemu przeciwstawia się człowieka naturalnego. I tak nawet literatura preromantyczna nie zajmuje się człowiekiem współczesnym, nie śledzi człowieka niezmiennie stałego i takiego samego, ale przygląda się człowiekowi włączonemu do zakładanego, idealnego i fikcyjnego środowiska. [...] Świat fikcji ludzi z dawnych epok, ludzi prymitywnych pod względem stylu życia, ale bogatych wewnątrznie, społecznie i uczuciowo, świat fikcji społeczności pasterskiej, żyjącej w kontakcie z naturą – świat fikcji Indian osadzony w egzotycznej, amerykańskiej przyrodzie – to jest rzeczywistość literacka, w której lubuje się preromantyzm. Czeskiego czytelnika musiało szczególnie satysfakcjonować, jeżeli mógł sobie ten świat fikcji, wytworzony i tylko słabo oparty o ustalenia naukowe, wyobrazić w dawnych czasach w środowisku czeskim lub słowackim²⁹.

Można zauważyć, że Vodička pracuje ze znaczeniem słowa „rzeczywistość” w dwojaki sposób. Z jednej strony rozważa odrębną „rzeczywistość literacką” – autonomiczny świat pojedynczego dzieła narracyjnego, z drugiej strony jednak ten „świat” ustosunkowuje i odnosi do zwyczajnego, otaczającego świata, do konkretnej *rzeczywistości empirycznej*. I właśnie na podstawie tego stosunku rzeczywistości literackiej wobec realności, dochodzi do uświadomienia sobie ułudy i wyidealizowania porównywanego świata literackiego, który znajduje się w stosunku do „codziennej rzeczywistości czytelnika w pozycji nadrzędnej”.

Dokładniej rzecz ujmując: Vodička zarysowuje dwa pojęcia tekstu narracyjnego: (1) tekst wypowiadający się o autonomicznym, swoistym świecie (rzeczywistości literackiej); jest jednak równocześnie (2) tekstem, który wciąż jest odnoszony do realności. Z tego powodu również wyżej wspomniany świat *Blasku nad pogaństwem* jest określany jako „fikcja”, tj. świat zmyślony. Zatem pojęcie Vodički „świat fikcji” najlepiej interpretować jako pojęcie, które odnosi się do specyficznego rodzaju literatury – historycznej lub gatunkowej.

29. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 253–254.

Pojęcie „świata fikcyjnego” Doležela

Inaczej niż Felix Vodička, Lubomír Doležel buduje swoją teorię możliwych światów fikcji w oparciu o fakt, że „tekst fikcyjny odnosi się do świata fikcyjnego”, a więc ustosunkowuje się wobec tego, co sam wytworzył. Przyjmuje więc pojęcie autonomii rzeczywistości literackiej Vodičky, rozwija je jednak jeszcze dalej w stronę semantyki tekstu narracyjnego i zupełnie od nowa bada zagadnienie referencji³⁰. Porównajmy teraz pojęcie zhierarchizowanej tematyki Vodičky z podejściem Doležela, które rozwinął w swojej (poprawionej na potrzeby czeskiego tłumaczenia) pracy *Sposoby narracji w literaturze czeskiej* (1973/1993). Doležel proponuje w niej szczególne rozumienie pojęcia tekstu narracyjnego: „Autor pisze tekst narracyjny, żeby stworzyć świat fikcyjny; czytelnik za pośrednictwem tekstu narracyjnego odkrywa ten świat. W komunikacji narracyjnej [...] tekst narracyjny zostaje więc zastosowany jako środek konstrukcji i rekonstrukcji świata fikcyjnego. Narracyjny świat fikcyjny jest wielowymiarową strukturą znaczeniową, której podstawowymi składnikami są: akcja, postacie i środowisko (naturalne i kulturowe)”³¹. Poprzez świat fikcyjny Doležel rozumie więc taki świat, który jest światem możliwym stworzonym przez tekst. Podkreśla, że struktura świata fikcyjnego jest całkowicie uzależniona od struktury tekstu narracyjnego, z niej się rozwija jego własna pełność lub niedookreśloność. Już w powyższym cytacie widać, do jakiego stopnia Doležel przejmuje pojęcie tematu wypracowane przez Vodičkę i do jakiego stopnia pracuje z nim, dostosowując ten koncept do własnych celów³².

Założeniem metodologicznym, na którym opiera się jego teoria fikcyjnych światów jest założenie o zasadniczej różnicy pomiędzy światem fikcyjnym a światem aktualnym. Doležel odchodzi od mimetycznego czytania literatury,

30. W artykułach o historii poetyki Szkoły Praskiej, Doležel stwierdza, że to właśnie teoria referencji pozostała w jej badaniach strukturalistycznych niedostatecznie rozwinięta (por. Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky...*, s. 181 i następne). Uzależnienie Szkoły Praskiej od pojęcia systemu znaków de Saussure’a uniemożliwiło, według Doležela, wypracowanie kompleksowego ujęcia teorii referencji. Tę lukę próbuje uzupełnić właśnie teorią fikcyjnych światów. Por. Ondřej Sládek, *K teorii a metodologii Lubomíra Doležela*, w: *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, red. Bohumil Fořt, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., Praha 2012, s. 15–39; Bohumil Fořt, *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Host, Brno 2005; Ondřej Sládek, Bohumil Fořt, *The Prague School and Lubomír Doležel's Theory of Fictional Worlds*, w: *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, red. Wolf Schmid, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2009, s. 313–352.

31. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10.

32. Por. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*, „Česká literatura” 39, 1991, č. 1, s. 1–13; zob. również tegoż autora: *Felix Vodička a moderní naratologie*, „Česká literatura” 44, 1996, č. 4, s. 339–345.

względnie od akcentowania jej charakteru mimetycznego i funkcji mimetycznej³³. Jednak nie oznacza to, że nie poświęca już więcej uwagi problematyce relacji fikcji i rzeczywistości. Termin świat fikcyjny odnosi się do ontologicznego charakteru świata skonstruowanego przez dzieło fikcji literackiej (ale także poprzez fikcje w innych mediach)³⁴. Definicję światów fikcyjnych podaje następnie w pracy *Heterocosmica* (1998): „Fikcyjne światy literatury [...] są szczególnym rodzajem możliwych światów; są to estetyczne artefakty stworzone, przechowywane i krążące w medium fikcyjnych tekstów. [...] Światy fikcyjne i ich elementy zyskują w pełni sprecyzowany status ontologiczny, status niezaktualizowanych możliwości”³⁵.

Z porównania stanowisk obu teoretyków wynika, że na pewno nie można utożsamiać pojęcia „świata fikcji” Vodički ze „światem fikcyjnym” Doležela. W skrócie: „świat fikcji” Vodički jest wprawdzie światem przedstawiającym specyficzną rzeczywistość literacką, jednak mimo to *odnosi się do rzeczywistości nieempirycznej, sztucznej*. Za to „świat fikcyjny”, który znajdujemy u Doležela, jest *światem generowanym przez tekst narracyjny*, światem zupełnie jednorodnym pod względem ontologicznym.

Różnice są jednak widoczne już na poziomie analizy tematów: po pierwsze Vodička zaznacza, że „kontekst świata zewnętrznego” jest mocno związany ze strukturą tematyczną akcji i postaci. Dopiero na podstawie ich wzajemnego związku tworzy się własny świat dzieła literackiego, specyficzna rzeczywistość literacka. Dla tego w pełni dynamicznego powiązania struktur tematycznych Lubomír Doležel wprowadza termin „świat fikcyjny” (chodzi właściwie o makrostrukturę narracyjną), a z tej perspektywy „kontekst świata zewnętrznego” Vodički przedstawiałby zaledwie jedną jego część. Drugie ustalenie polega na tym, że Doležel nie przejmuje pojęcia „kontekst świata zewnętrznego” od Vodički i pozostaje przy tradycyjnym określeniu tego składnika tematycznego jako „środowiska”³⁶.

33. Lubomír Doležel, *Mimesis and Possible Worlds*, „Poetics Today” 9, 1988, s. 475–496. Patrz także: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003.

34. Por. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London 1986. Również: Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1991. Por. też: Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1994; Thomas L. Martin, *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2004.

35. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003 [1998], s. 30.

36. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 10; por. Lubomír Doležel, *Kompozice „Labyrintu světa a ráje srdce” J. A. Komenského*, s. 40.

Doležel uważa określenie wzajemnego stosunku pomiędzy tematologią strukturalną i semantyką narracyjną za jedno z podstawowych zadań teorii narracji³⁷. Według czeskiego badacza zadanie to można rozwiązać jedynie w ramach ogólnej semantyki tekstu. Swoim podejściem pokazuje, że najważniejszym sposobem na poradzenie sobie z tym zadaniem, jest połączenie semantyki Fregego z semantyką możliwych światów. Związek Lubomíra Doležela z tradycją czeskiego strukturalizmu jest widoczny już w opracowywaniu procesów tzw. semantyki ekstensjonalnej świata fikcyjnego, która koncentruje się na analizie poszczególnych struktur tematycznych: postaci, akcji, interakcji itd. Podejście metodologiczne i analiza poszczególnych części odpowiadają analizie tematologicznej, którą przeprowadzał już Felix Vodička. Zgodności obu procesów przeprowadzanych w ramach strukturalizmu i w ramach ekstensjonalnej semantyki świata fikcyjnego nie zyskamy tylko poprzez ich szczegółową analizę i porównanie, świadczy o niej charakterystyka, którą podaje sam Doležel: „Tematologia strukturalna jest ekstensjonalną semantyką narracji, badającą struktury świata fikcyjnego i jego kategorie – fabułę, występujące postacie, relacje między postaciami, akcję, interakcje, motywację psychologiczną itp”³⁸.

W skrócie można powiedzieć, że Vodički pojęcie tematu miało znaczny wpływ na teorię światów fikcyjnych Doležela. Zainspirowało go do przemyślenia i oceny poszczególnych form struktur tematycznych, które według niego ostatecznie muszą prowadzić do koncepcji świata fikcyjnego³⁹. Jednak w związku z tym trzeba także zwrócić uwagę na artykuły zajmujące się stylem nowoczesnej czeskiej prozy, w których Doležel opracowuje dokładne rozróżnienie zespołów wypowiedzi i tworzy typologię wypowiedzi narracyjnych. Zauważa – podobnie jak jego nauczyciel Felix Vodička w książce *Początki prozy nowoczesnej* – jak wzrasta rola narratora w opowieści narracyjnej i jak dochodzi do stopniowej subiektywizacji w rozwoju struktury literackiej⁴⁰.

37. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie...*, s. 4; por. Ondřej Sládek, *K teorii a metodologii Lubomíra Doležela*, s. 15–39; Bohumil Fořt, *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*, Masarykova Univerzita, Brno 2008.

38. Lubomír Doležel, *Strukturální tematologie...*, s. 5.

39. Lubomír Doležel, *Felix Vodička a moderní naratologie*, „Česká literatura” 44, 1996, č. 4, s. 339–345.

40. Na przykład analiza funkcji mowy niezależnej w dziele epickim Vodički pokazuje, że poprzez użycie tej mowy (1) zmienia się podmiot narracji; (2) zmienia się określenie czasu wypowiedzi; (3) wnosi się do dzieła wyraźniejsze rozróżnienie pomiędzy postacią a jej wypowiedzią językową z jednej strony a światem zewnętrznym ze strony drugiej. Por. Felix Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské...*, s. 234 i następane.

Pojęcie „świata wymyślonego” Jungmanna

W swoich uwagach doszliśmy do punktu, w którym można by przeoczyć wzajemny stosunek teorii światów fikcyjnych Lubomíra Doležela i poetyki strukturalnej Szkoły Praskiej. Okazuje się, że podczas gdy związek Doležela z Mukařovským widoczny jest głównie na poziomie metodologii, wpływ Vodičky jest bardziej istotny i konkretny. Pozostaje jednak pytanie gdzie (i czy w ogóle) można szukać źródła tych wszystkich płodnych efektów, które niesie z sobą na przykład koncepcja „świata fikcji” Vodičky? Czy chodzi o jego zupełnie pierwotną i oryginalną ideę, czy może można tu odnaleźć jeszcze inne (starsze) źródło inspiracji? Uważam, że to pytanie jest całkowicie uzasadnione, ale do tej pory nie zostało zadane.

Poezja fantastyczna (literatura)

Po odpowiedź będziemy musieli sięgnąć głęboko w przeszłość (co najmniej do pierwszej połowy XIX wieku) i poświęcić uwagę jednej z najbardziej znaczących osobistości czeskiego odrodzenia narodowego – Josefowi Jungmannowi (1773–1847). Znany głównie jako tłumacz, historiograf i autor monumentalnego *Słownika czesko-niemieckiego* (1834–1839), był jednak również autorem pierwszego czeskiego podręcznika do teorii literatury – *Piśmiennictwo (Slovesnost)*, który po raz pierwszy opublikował w 1820 roku (a w poprawionej, znacznie rozszerzonej wersji wydał go następnie w latach 1845–1846). I właśnie tutaj, w zmienionej części teoretycznej, która została zainspirowana przez niemieckie poetyki Reinbacha, Poëlitza i Eberharda możemy odnaleźć ciekawy passus poświęcony poezji fantastycznej⁴¹.

Według Jungmanna poezja fantastyczna (literatura) przedstawia obraz ludzi i ich różne relacje w świecie fantastycznym, tj. w „świecie wymyślonym”. W tym wymyślonym świecie, który od początku do końca jest „fikcją”, jakby powiedział Felix Vodička, obowiązują całkiem inne prawa natury niż w naszym świecie. Jeżeli chodzi o prawa fizyki – ludzka kreatywność i wyobraźnia nie jest niczym ograniczona w procesie budowania wymyślonego świata, różnych nadprzyrodzonych sił i tworów. Jedynym ograniczeniem, czy też jedynym kryterium, które Jungmann ustala dla tworzenia takich światów, jest zachowanie określonych *praw moralnych*. Przestrzeganie *praw moralnych* jest w tym znaczeniu podstawowym kryterium ontologicznej spójności świata. Jungmann podkreśla

41. *Slovesnost* Jungmanna w sposób zasadniczy wpłynęła na rozwój i ustalenie kanonu czeskiej terminologii teoretycznoliterackiej i lingwistycznej. Analizą tej problematyki i (nowej) terminologii Jungmanna zajmował się szczególnie Alois Jedlička w swoim dziele: *Josef Jungmann a obrozenská terminologie literárně vědná a linguistická*, Česká akademie věd a umění, Praha 1948.

uniwersalny charakter tych praw, stwierdzając, że są im podporządkowane nie tylko wszystkie „sceny” świata rzeczywistego, ale także świata wymyślnego. Następnie kontynuuje: „[...] dzięki przestrzeganiu tych praw sceny wymyślone nabierają wewnętrznej prawdziwości”⁴².

Podczas gdy z perspektywy Vodičky kryterium prawdziwości byłoby na pewno związane z tekstem (względnie z porównaniem z rzeczywistością), Jungmann proponuje tu inną „uniwersalną” zasadę, zgodnie z którą przy tworzeniu świata wymyślnego zwyczajne przestrzeganie wartości i postaw moralnych jest gwarancją (wewnętrznej) prawdziwości. Dodajmy: nie prawdziwości słów czy zdań, ale pewnych scen, całych obrazów i organizacji świata wymyślnego.

Mieszkańcy świata wymyślnego są natury innej niż człowiek. Chodzi przede wszystkim o: (1) bogów lub duchy, ponadto (2) stworzenia ziemskie obdarzone nadprzyrodzoną siłą, siły spersonifikowane itd. Podział ten odpowiada w zasadzie prostej typologii światów wymyślonych, które Jungmann dzieli na (a) wyższe i (b) niższe. Do pierwszego typu świata (wyższego) przyporządkowuje np.: niebo, piekło, wraz z ich duchami i bogami, do niższego świata zalicza ziemię lub stworzenia obdarzone nadprzyrodzoną siłą (bohaterów mitycznych).

Na podstawie tej ogólnej charakterystyki poezji fantastycznej Jungmann stwierdza, że wrażeniem estetycznym z wiersza fantastycznego nie może być nic innego niż „zdumienie”. Dalej, w zwięzłych opisach, roztacza widok na gatunkowe rozróżnienie literatury fantastycznej. Wyróżnia: opisowy wiersz fantastyczny, epos fantastyczny (kościelny i świecki), powieść magiczną, bajkę ludową, grę magiczną, balladę i na koniec operę magiczną.

Idee leżące u podstaw *Slovesnosti* Jungmanna są bardzo inspirujące. Zwłaszcza, gdy uświadomimy sobie, że to w tej właśnie pracy został sformułowany pogląd, że poezja fantastyczna jest określonym typem literatury, konstruującym specyficzny (fantastyczny) świat, w którym jednak mają zastosowanie ogólnie obowiązujące prawa. Nasuwa się jednak pytanie dlaczego ten projekt teoretyczny nie znalazł kontynuatorów i jak to możliwe, że pozostał tak długo niezauważony – choć jednocześnie należy podkreślić, że Felix Vodička, jako wybitny znawca czeskiej literatury XIX wieku, znał również dzieła Josefa Jungmanna⁴³: porównywanie poglądów Vodičky z koncepcją Jungmanna i wnioskowanie na tej podstawie

42. Josef Jungmann, *Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti prozaické, básnické i řečnické se sbírkou příkladů v nevázané i vázané řeči*, České Museum, Praha 1845, s. 150.

43. Warto zauważyć, że Felix Vodička poświęcił Jungmannowi kilka opracowań: *Obrození jako problém literární* [1947], w: *Struktura vývoje*, Dauphin, Praha 1998 [1969], s. 81–104; *Jungmannova úloha v českém obrození*, „Slovo a slovesnost” 10, 1948, s. 129–135; *Kulturní politika Josefa Jungmanna*, w: *Cesty a cíle obrozené literatury*, Československý spisovatel, Praha 1958, s. 127–145; *Dějiny české literatury II. Literatura národního obrození*, red. Felix Vodička, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1960.

o pewnych inspiracjach jest, moim zdaniem, całkowicie uzasadnione. Koncepcja świata fikcji (świata wymyślonego) jest tego bezspornym dowodem.

Porównanie typologii

Zwróćmy teraz uwagę na problem typologii światów fikcji i światów fikcyjnych, który w poetyce Szkoły Praskiej został jedynie zaznaczony, chociaż już Jungmann wypracował swoisty system typologiczny. Ograniczenia formalne wyznaczone dla tego artykułu nie pozwalają mi niestety zająć się szczegółowo wszystkimi pytaniami w obszarze teorii fikcyjnych światów fantastyki, które pojawiają się tutaj – ani zestawić ich z tymi, na które już odpowiedziano⁴⁴. Z tego powodu ograniczę się do krótkiego zarysu porównania propozycji Jungmanna i Doležela.

Jungmann precyzuje swoją typologię uwzględniając rozróżnienie na światy wymyślone (1) wyższe i (2) niższe. Zauważa jednak, że obok tych dwóch światów istnieje jeszcze jeden, charakteryzujący się dość szczególnymi właściwościami, mianowicie świat „mieszany” (połączenie świata realnego i wymyślonego), w którym żyją istoty naturalne, ale istoty nadprzyrodzone (bogowie) mogą w każdej chwili ingerować w jego bieg.

Wydaje się, że główną motywacją Jungmanna dla rozróżnienia świata wyższego i niższego było podkreślenie ich zupełnie odmiennej *lokalizacji przestrzennej*, przy której wykorzystał określony podział wertykalny; rozszerzenie typologii o świat mieszany jest więc raczej funkcjonalne: z perspektywy klasyfikacji gatunkowej, według Jungmanna takiemu światu odpowiadałby epos świecki, klasyfikowany jako „poezja normalna”. Typologia, która opiera się na dychotomii „wyższe”/„niższe” skrywa w sobie pewne niebezpieczeństwo; odzwierciedla bowiem nie tylko (1) własną lokalizację i przestrzeń świata wymyślonego (niebo/ziemia), ale równocześnie (2) pewną asymetrię sił (bóg/bohater) i całkowicie z tym związaną (3) różną gwarancję wartości. Okazuje się, że w dychotomii „wyższy”/„niższy” Jungmann (w sposób niezamierzony?) postuluje również pewną polaryzację wartości.

Doležel swoje propozycje typologii światów fikcyjnych przedstawia głównie w książce *Heterocosmica*. W odróżnieniu od Jungmanna, dla którego światy fikcji (światy wymyślone) reprezentują ten sam konkretny typ w gatunkowym podziale, Doležel światy fikcyjne typologizuje głównie na podstawie ich budowy strukturalnej (tj. wzajemnych relacji, powiązań i przemian struktur wewnętrznych).

44. Por. Nancy H. Traill, *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature*, University of Toronto Press, Toronto 1996; Claudine Jacquenet, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Lang, Berne 1988; Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Karolinum, Praha 2003.

Następnie, z tej perspektywy patrząc, wyróżnia także między innymi światy mitologiczne (dychotomia świata naturalnego i nadprzyrodzonego) i światy mitu nowoczesnego (światy hybrydowe, widzialne/niewidzialne). Jeżeli prześledzilibyśmy porównywalne aspekty obu typologii, okazałoby się, że charakterystyka budowy strukturalnej świata nadprzyrodzonego u Doleżela jest częściowo podobna do tego, w jaki sposób świat wymyślony opisywał i wyznaczył Jungmann; mianowicie jako świat, który jest zamieszkały przez: (1) istoty, których istnienie jest fizycznie niemożliwe (bogowie); (2) wybrane istoty ze świata naturalnego, które są obdarzone właściwościami nadprzyrodzonymi (bohaterowie mityczni); (3) spersonifikowane przedmioty (ziemia). Doležel, w przeciwieństwie do Jungmanna, nie tworzy hierarchii tych jednostek fikcyjnych (pod względem przestrzeni i wartości); zajmuje się nimi, żeby wyjaśnić semantyczną strukturę świata mitologicznego. Ten typ uzupełnia następnie dwoma kolejnymi przykładami światów możliwych: światem hybrydowym oraz widzialnym/niewidzialnym, w których analizuje podstawowe zmiany strukturalne świata mitologicznego i jego przemianę w nowoczesny mit XX wieku.

Wnioski

Na podstawie powyższego porównania można wnioskować, że w kontekście typologii światów fikcyjnych Doleżela świat wymyślony (fantastyczny) Jungmanna można rozumieć jako pewien typ świata nadprzyrodzonego. Jaka jest jednak jego pozycja wśród fantastycznych światów fikcyjnych? W jaki sposób w naszym dalszym badaniu może odzwierciedlić się fakt, że Jungmann swoją analizę poezji fantastycznej podporządkowuje rodzajowemu (gatunkowemu) podziałowi? Jak rozumieć to, że kładzie nacisk na ciągłość praw moralnych w świecie realnym i wymyślonym? Przed tymi i wieloma innymi pytaniami stanie badacz, który zaangażuje się w dalsze, o wiele bardziej szczegółowe, rozważania.

Z mojej niniejszej analizy związków pomiędzy pojęciem „światów fikcyjnych” Doleżela i pojęciem „świata fikcji” Vodički i Jungmanna nie wynika, że chodzi o bezpośrednią i nieskomplikowaną relację między nimi. Chcę raczej wskazać, że tę relację trzeba wciąż od nowa badać i nie zadowalać się prostymi rozwiązaniami (należy wrócić także do koncepcji Mukařovskiego i Ingardena). Projekt poezji fantastycznej Jungmanna był, pod względem tej relacji, projektem zapomnianym – jednak zdecydowanie zasługuje na to, żeby przemyśleć i przebadać go na nowo w ramach teorii światów fikcyjnych. Kolejnym spostrzeżeniem jest, że „świata fikcyjnego” Doleżela i „świata fikcji” Vodički nie można traktować

jako synonimów: ich odmienne znaczenia wynikają przede wszystkim z różnych odniesień obu pojęć⁴⁵.

Wróćmy jednak do samego początku naszych uwag, mianowicie do wstępnego pytania o przyczynę przemiany w użyciu wyrazu „świat” w artykule Doležela na temat Komeńskiego, wydanego pierwotnie w 1969 roku, który – w zrewidowanej wersji – ukazał się jako część czeskiego wydania książki *Sposoby narracji w literaturze czeskiej* w 1993 roku. Na podstawie porównania pojęcia „świat” u Doležela i Vodičky można dostrzec, że Doležel w starszej wersji studium o Komeńskim poprzez „świat” rozumie „świat dzieła”, świat, który moglibyśmy utożsamić ze „światem fikcji” Vodičky. Światem wprawdzie przedstawiającym autonomiczną rzeczywistość literacką, a mimo to odnoszącym się jednak do rzeczywistości nieempirycznej, sztucznej. „Świat fikcyjny”, który znajdujemy w *Sposobach narracji* Doležela – przeciwnie – jest światem wygenerowanym przez tekst narracyjny, światem, który ontologicznie jest zupełnie homogeniczny i w którym „struktura świata fikcyjnego jest uwarunkowana strukturą tekstu narracyjnego”⁴⁶.

Zmiana podejścia Doležela do stwierdzeń przedstawionych we własnym artykule, który na potrzeby nowej książki w istotny sposób przeredagował (zmieniając znaczenia pojęć w duchu swoich nowych zainteresowań badawczych, odnoszących się do kwestii semantyki fikcji literackiej, logiki i teorii światów możliwych) nie znaczy jednak, że badacz odstąpił od swoich metodologicznych (strukturalnych) punktów wyjścia. Owo przesunięcie można by scharakteryzować najogólniej jako płynne przejście od strukturalizmu do zagadnień poststrukturalizmu, do teorii odniesienia fikcjonalnego. Jest to jednak powierzchowne spojrzenie, które nie uwzględnia tego, co o tej przemianie mówi sam Doležel: „podstawowe zasady Szkoły Praskiej przetrwały konfrontację z nowymi, międzynarodowymi nurtami rozwoju dziedziny – i pozostały fundamentem mojej własnej teorii i metodologii”⁴⁷.

[przełożyła Małgorzata Kalita]

45. Tą problematyką zajmuję się w artykule: *Fiktivní a fikční světy. Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela*, w: *Felix Vodička*, red. Alice Jedličková, ÚČL AV ČR, Praha 2004, s. 99–106.

46. Lubomír Doležel, *Narativní způsoby...*, s. 55.

47. Lubomír Doležel, *O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje bezrestně žvanit*, „Česká literatura” 53, 2005, č. 2, s. 248 (Wywiad: rozmowę przeprowadzili P. A. Bílek oraz T. Kubiček).