

Odborná publikace *Naratologie* přináší souvislý pohled na základní naratologické kategorie, jež se utvářely od druhé poloviny dvacátého století. Autoři publikace nesledují genezi a postupné etablování naratologického instrumentáře v literární teorii, spíše nabízejí pojmy v jejich aktuální podobě jako analytické nástroje, s jejichž pomocí je možné rozpoznat principy významové výstavby literárních textů.

Z podtitulu *Strukturální analýza vyprávění* je zřejmé, že autorům jde o nové promýšlení pojmu strukturalistické tradice. Nepožadují návrat k některé z minulých fází vývoje naratologie, ale usilují o přípravu její nové podoby, která bude spočívat v kritické reflexi možností naratologického instrumentáře v kontextu současné literární teorie.

TOMÁŠ KUBÍČEK  
JIŘÍ HRABAL  
PETR A. BÍLEK

# NARATOLOGIE

Strukturální  
analýza vyprávění

NARATOLOGIE

Kubíček/Hrabal/Bílek

Dauphin



# NARATOLOGIE

## Strukturální analýza vyprávění

Tomáš Kubíček

Jiří Hrabal

Petr A. Bílek

# NARATOLOGIE

Strukturální analýza vyprávění

Dauphin

Recenzovali:

prof. PhDr. Lubomír Doležel, CSc.

prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc.

## OBSAH

<b>Úvodem</b> ( <i>Tomáš Kubíček</i> )	7
<b>Dějiny disciplíny</b> ( <i>Tomáš Kubíček</i> )	15
<b>Příběh</b> ( <i>Tomáš Kubíček</i> )	33
Událost	41
Postava	57
Prostor	78
<b>Narativní diskurz</b> ( <i>Jiří Hrabal</i> )	103
Čas	104
Vypravěč	124
Fokalizace	149
<b>Čtenář (ve) vyprávění</b> ( <i>Petr A. Bílek</i> )	167
Proč je empirický čtenář pro naratologii kategorií veskrze problematickou	167
Kognitivní a sémantické uzávorkování empirického čtenáře	173
Literární kompetence a její role při interpretaci konkrétního vyprávění	185
Zobecnění konceptu literárních kompetencí	197
Implikovaný, modelový, abstraktní jako „ideální“ (neboť uchopitelný) čtenář	203
<b>Souhrnný soupis odborné literatury</b>	225
<b>Věcný rejstřík</b>	237
<b>Jmenný rejstřík</b>	243

Copyright © Petr A. Bílek, Jiří Hrabal, Tomáš Kubíček, 2013

Czech editions © Dauphin, 2013

Cover Image © Galerie Mathieu, Lyon, 2007

ISBN 978-80-7272-592-2

ISBN 978-80-7272-590-8 pdf

SBN 978-80-7272-594-6 epub

## ÚVODEM

Když se v devadesátých letech 20. století v prostředí českých akademických institucí znova etablovala literární teorie, zdiskreditovaná v předchozím období jednostranným přichýlením se pod křídla značně marxisticky zvulgarizované teorie odrazu, vstoupila česká literární věda do situace, kdy i v rámci světové teorie probíhalo rozpačité vyčkávání a očekávání. Dominantní a silné teorie, které měly hlavní slovo ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech, se postupně etablovaly jako katederní disciplíny, ale ztrácely přitažlivost pro nově nastupující generaci teoretiků, protože začaly být vnímány jako vyčerpané. Cesta z této nedůvěry v tradiční přístupy se zdála vést přes zfilozofičtění, zpsychologičtění a zesociologičtění teorií. Začíná se mluvit o kulturních studiích, postkoloniální teorii, genderové teorii, feministické teorii a o podobných přístupech, které přinesly analýzy vedené z předem zajištěných pozic – namísto otevřené analýzy nastoupila analýza již ideologicky připravená.

Stejný posun poznamenal i naratologii. Jestliže ještě v osmdesátých letech byla pevně spojena se sémiotikou – a toto spojenectví jí zajišťovalo značnou míru antiideologičnosti, která se projevovala i v tom, že byla odmítnuta interpretace a namísto ní byla prosazována nutnost studovat narativní texty jako fungující systémy, ptát se tedy po funkci a produkci významu –, v devadesátých letech jsme byli svědky její přeměny do takzvaných naratologií. Tedy namísto singuláru se začal užívat plurál. Naratologie se přeměnila v jakousi obecnou teorii a rozprostřela se jako báze či podhoubí pod nejenom humanitní disciplíny.

Tato možnost a současně ambice stát se obecnou, a tedy obecně „přeložitelnou“ teorií, byla přitom obsažena už v její proklamaci z roku 1966, kdy sebe samu – ústy Rolanda Bar-

these – vyhlásila jako teorii pro vyprávění, jehož je na světě nespočetné množství a jež je zprostředkováno nespočtem médií. Skutečnost, že člověk žije v narrativním či narrativizovaném světě, na jehož koprodukci se podílí obrovské množství médií – tedy nejenom literatura, ale i televize, film, rozhlas, zpravodajství, internet atd. –, jako by ostatně sama přispěla k tomu, že disciplína, která se věnuje právě analýze narrativů, získá tak obrovskou pozornost badatelů z různých vědních oblastí.

Naratologové se vydali ke studiu kultur a sémiotických systémů, které používáme k etablování našeho světa jako narrativní domény, v níž žijeme, myslíme a jednáme. V důsledku toho vzniká kulturnální a intermediální narratologie, dobově aktualizovaný zájem o gender vytvoří feministickou narratologii, od devadesátých let také mluvíme o kontextualistické narratologii, marxistické narratologii, etnické narratologii, postkoloniální narratologii, sacionaristické narratologii, psychonarratologii atd.

Tento mimořádný úspěch narratologie byl vykoupen rezignací na ony základní podmínky, na nichž byla založena v šedesátých letech – jako alternativa pozitivistickému přístupu, jako protiváha ideologických teorií a jako odpověď na „novou kritiku“ a její záplavu interpretací. Z pohledu narratologií začala být tato éra vnímána jako uzavřená, a tedy klasická. Ony pluralitní narratologie, které vznikají koncem devadesátých let a jejichž aktivita sílí zvláště v novém tisíciletí, pak sebe samotné označily přídomkem post, tedy postklasické narratologie. A zatímco klasická narratologie vnímala jakoukoliv ideologizaci analýzy jako nepřípustnou, v postklasické narratologii sílí zájem právě o tyto aspekty vyprávění. Vyprávění je totiž z pohledu postklasických narratologů nejenom variantním produktem a svědec tvím o invariantní struktuře, ale současně je také jedinečným aktem a dovolává se jistého systému hodnot či ideologických strategií, jichž je nositelem.

A to je situace devadesátých let, kdy se česká literární teorie chce opět stát součástí teorie světové. Vstupuje tedy do konti-

nunity tohoto vývoje, ale neprojde jeho jednotlivými etapami. Zjednodušeně a obrazně řečeno, je to, jako by cizinec přišel pod babylonskou věž v okamžiku, kdy se hroutí. Má před sebou změť jazyků, nepřehledné trosky a chaos, ale neuvědomuje si, že i ony jsou dokladem společně sdílené naděje a jednotné stavby. Ale to není nic neobvyklého. Ostatně rekonstruovat příčinu důsledku je možné vždy až z odstupu a tento sebereflektivní proces neproběhl vlastně ještě důsledně ani ve světové teorii.

Zaměříme-li se na literárněvědnou produkci české vědy devadesátých let, můžeme – s obrovskou mírou zjednodušení – říci, že tu proti sobě stojí dva základní přístupy: první je reziduem strukturalismu, který se vrací prostřednictvím svých představitelů z sedesátých let na univerzitní stolice a pokouší se pokračovat tam, kde skončil. Druhý nazvém velmi obecně interpretačním přístupem a vnímejme ho jako reakci na zglajchšaltování interpretačního výkonu v předchozím období. Zatímco první se tedy zabývá především oblastí významové výstavby, druhý se vydává do říše smyslu. První je ale ve zřetelné nevýhodě. Nenabízí svým případným zájemcům, učňům, jasně a systematicky založenou jednotnou či celistvou teorii, a protože chce být současně metodologickou bází, je tento nedostatek skutečně deficitní. Druhý přístup ovšem nic takového nabídnout nemusí. Není divu, že druhý přístup se stane v devadesátých letech dominantním a vedle mimořádných výkonů, které v oblasti interpretace děl české literatury uskuteční, vypodrujuje i záplavu textů, které na něj vrhnou stín podezření ze žvanivosti. Toto rozdělení není samozřejmě absolutní, ale je jen modelem osy, na níž jsme naši pozornost nasměrovali k jím nejvzdálenějším pólům.

Podíváme-li se na metody textové analýzy z pohledu, který se pokouší dohledat kořeny narratologie v české literární vědě po roce 1990, pak nepřehlédnutelné místo zabírá komplexní práce Franze K. Stanzela *Teorie vyprávění* (1988 [1979]). Ta-

to práce však koření v odlišné tradici, než je ta, k níž se naratologie – ústy svých francouzských zakladatelů – přihlásila. Není proto divu, že z jejich pohledu musela být vnímána jako nekompletní. Přesto v českém vědeckém prostoru sehrála nezastupitelnou roli, protože nabídla ideologií nezatíženou analýzu narrativního textu a umožnila znovu soustředit pozornost na formální rovinu výstavby – což bylo důležité i vzhledem k tradici českého literárněvědného bádání. Z německé teorie vyprávění, kombinované ovšem s Iserovou recepční estetikou, vyšla například Alice Jedličková v publikaci *Ke komu mluví vypravěč* (1993).

Mnohem důležitější roli pro další vývoj teorie sehrála drobná knížecka Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře* (1993). Její význam si ovšem česká literární teorie uvědomovala teprve postupně a bezprostředně po vydání tohoto textu se dokonce objevila negativizující stanoviska, která konstatovala, že jde o práci redundantní, neboť tuto oblast teorie dostatečně pokrývá právě Stanzelova práce. Ve skutečnosti však představovala Doleželova studie, která má svoji genezi v šedesátých letech a byla poprvé publikována v angličtině v době Doleželova působení na University of Toronto (*Narrative Modes in Czech Literature*, 1973), spojení dvou důležitých oblastí literární teorie – českého strukturalismu a moderní naratologie, a tím umožnila propojení domácí a světové teoretické práce.

Literární analýzy, které pracují s metodou, a tedy s pojmoslovím naratologie, se v českém vědeckém prostředí začínají objevovat až v druhé polovině devadesátých let. V souvislejší podobě pak byla tato disciplína představena vlastně až v textech Petra A. Bílka *Hledání jazyka interpretace* (2003) a Tomáše Kubíčka *Vypravěč* (2007). Od konce prvního desetiletí 21. století však můžeme prokázat růst zájmu o naratologii. Vycházejí jak překlady nejvýznamnějších naratologických prací (např. Shlomith Rimmon-Kenanová, Seymour Chatman, souvisle představila moderní naratologii v devíti svazcích edice *Theo-*

*retica* – vydával Ústav pro českou literaturu AV ČR v letech 2004–2008), tak především přibývá publikací české provenience, které kriticky mapují základní naratologické kategorie a zapojují se tak do aktuálních debat na poli mezinárodní naratologie (Bohumil Fořt: *Literární postava*, 2009; Alice Jedličková: *Zkušenost prostoru*, 2010; Jiří Hrabal: *Fokalizace*, 2011). K úspěšnému rozšíření naratologie přispěla i teorie fiktivních světů, jež je její součástí a jejímž spoluautorem a současně vůdcí osobností je Lubomír Doležel (*Heterocosmica*, 2003 [1998]). Tato větev naratologie pak našla v českém prostředí pevné místo i díky knižní edici *Možné světy*, kterou vydává od roku 2008 nakladatelství Academia.

Publikace *Naratologie*, kterou nyní předkládáme českému čtenáři, přináší souvislý pohled na základní naratologické kategorie a zdůrazňuje jejich nástrojovost, jejich význam pro funkční analýzu narrativního textu. Podtitul *Strukturální analýza vyprávění* pak signalizuje, že půjde jak o revizi, tak o nové promýšlení těchto pojmu, které vnímáme především jako součást strukturalistické tradice. Máme v úmyslu jednotlivé pojmy navrátit do fáze, kdy ještě nebyly zatíženy ideologickým použitím, přičemž nevylučujeme, že právě k tomu mohou být připraveny.

V naší práci proto záměrně nevěnujeme pozornost zmíněným pluralitním naratologiím ani principům, na nichž se definují, ale ani jedné z velmi produktivních oblastí, která přitahuje pozornost naratologie, totiž oblasti, v níž se zkoumá vzájemný vztah mezi fiktivními a faktuálními texty z hlediska založení jejich statusu. Přestože na tomto poli byla odvedena už spousta práce – která je svým způsobem vzrušující, neboť ostří naratologické pojmy a nutí naratology k upřesňujícím definicím a k rozvažování o proměnných a proměňujících se funkcích těchto pojmu i o jejich legitimitě –, výsledkem je zatím pouze konstatování, že na rovině diskurzu není možné najít spolehlivé znaky, které by s definitivní platností dokázaly určit pova-

hu narativního textu, a tím i recepční postoj k němu. A protože doménou, kterou jsme pro tuto práci zvolili, jsou narativní **texty**, opravňuje nás toto konstatování k tomu, že tuto bezesporu zajímavou oblast pomíjíme.

Rovněž se vědomě nevěnujeme široké a neméně produktivní oblasti intermediální naratologie. Zastáváme názor, že pojmy nejsou snadno převoditelné z jedné sémiotické oblasti do druhé, a tedy že pojmy, s nimiž naratologie operuje, musí být v každém médiu, v jehož rámci budou vyzvány k analytické podpoře interpretace, znova redefinovány. Sémiotické kanály vedou totiž re/produkci významu tak silným proudem, že mohou způsobit ohlazení jinde přesných nástrojů a ztrátu jejich výpovědní hodnoty. I proto jsme se rozhodli naratologické pojmy, které chceme představit, ponechat v oblasti literárních narativů. Odtud budou vycházet i primární texty, na nichž máme v úmyslu prostřednictvím příkladových analýz ukázat praktickou účelnost a funkčnost pojmu narativní analýzy. Domníváme se totiž, že bez této stále ověřované praktické dimenze by naratologie postrádala smysl a proměnila by se jen v sebe samu udržující metateorii. Což by bylo absurdní zvláště v prostředí, které je zatížené dědictvím českého strukturalismu, jenž je také nazýván teorií jedinečného a jenž je v mnohem tak odlišný od strukturalismu francouzského. Oba typy strukturalismu tak zůstávají základem publikace, kterou nyní dáváme k dispozici. Přitom už z jejího obsahu, a tedy rozvržení, je zřetelně patrné přihlášení se k Genettovu základnímu rozdělení oblasti narativní analýzy na tři domény: *histoire*, *récit* a *narration* – tedy na příběh, vyprávění a akt vyprávění.

## DĚJINY DISCIPLÍNY

Naratalogie je vnímána jako systematická teorie poskytující základní instrumentář pro analýzu narrativních textů. Její počátky jako souvislé teoretické disciplíny se odvíjejí od vydání dnes již legendárního osmého čísla časopisu *Communications* v roce 1966. Časopis byl zaštítěn názvem „Strukturální analýza vyprávění“ a přední osobnosti tehdejšího francouzského strukturalismu či sémiotiky zde představily své návrhy na zkoumání hloubkové struktury vyprávění. Mezi přispěvateli najdeme Roldana Barthesa, Algirdase Juliena Greimase, Claudia Bremondu, Umberta Eca, Tzvetana Todorova, Gérarda Genetta a další badatele, kteří dokazují, jak pevně je provázán strukturalismus s nastupující narratologií.

Velký zájem strukturalistických osobností o teorii, která by se zabývala strukturou vyprávěcího textu, můžeme vnímat jako součást odpovědi francouzského intelektuálního prostředí na krizi moderní literární teorie. Jejím spouštěcím mechanismem se stala záplava interpretací, které vznikaly jako produkty nové kritiky. Ta se úspěšně etablovala v angloamerickém akademickém systému a institucionálně nahradila svého největšího soupeře – pozitivismus. K vítězství jí dopomohlo heslo „publish or perish“. Pod tímto imperativem, jehož splnění zajišťovalo nejenom bohatou publikační aktivitu, ale především upovenění akademických pozic, došlo k tomu, že zdlouhavá heuristická fáze, která v případě pozitivismu nutně předcházela každému publikačnímu výkonu, byla začasto nahrazena schopností interpreta uvést všechny jednotlivé složky díla do pokud možno netradiční, překvapivé a nové interpretace. Interpretace však jakoby o sobě ani nevěděly a nezřídka to jediné, o co se zajímaly, byl nový, souvislý a co nejkomplexnější pohled na text, který byl vnímán jako autonomní celek. A tak například E. D. Hirsch (Hirsch 2003 [1967]), znepokojen touto aktivitou, kritizuje praxi

nové kritiky, jejíž jednotlivé texty podle něj často stojí proti sobě v důsledném rozporu, ovšem bez toho, že by se jejich autoři pokusili tento rozpor tematizovat. Ostatně slavná esej Susan Sontagové „Proti interpretaci“ (Sontagová 1994 [1964]) vyrůstá právě z těchto zdrojů; i ona přitom zdůrazňuje, že interpretace by se měly vrátit k pozornému studiu formy.

Francouzský strukturalismus, tak jak se projevuje v této fázi utváření toho, co bude později nazváno klasickou naratologií, představuje tedy důsledné odmítnutí jakékoli interpretace. Tu měla nahradit analýza elementů, které se podílejí na výstavbě narrativního textu, jejich typologie a charakterizace. Studovaný měly být jejich podoby, jejich vztahy a jejich vzájemná podmíněnost. V hledáčku naratologie přitom nestál jedinečný text, ale cílem bylo podat gramatiku vyprávění – gramatiku, která by ukázala na základní podmínky, jež narrativní text musí splňovat, aby se mohl stát nositelem specifického typu sdělení. Skutečnost, že v centru pozornosti stály základní invarianty vyprávění, principy a elementy, které vyprávění generují a utvářejí, tedy abstraktní modely, a nikoliv jedinečné elementy, však nezpůsobila, že by se naratologie v této fázi stala pouze abstraktní, či dokonce metatextovou teorií, která ztrácí ze zřetele primární texty. I zde se projevil vliv a význam jednoho z důležitých zdrojů francouzského strukturalismu, který našel svoji pevnou pozici v budované naratologii. Tímto východiskem byla sémiotika Ferdinanda de Saussura, která rovněž směřovala k pojmenování jazykového systému (*langue*), jenž však teprve umožňuje generovat jedinečné promluvy (*parole*). Ostatně byl to Saussure, kdo upozornil na to, že pozice, respektive hodnota elementu v systému, je založena na vztahové kombinaci podobnosti a jedinečnosti. K tomuto zakládajícímu podobnému, tedy k invariantě, k systému (k *langue*) směřovala i strukturální naratologie.

Autorem zastřešujícího pojmu pro celou disciplínu se stal Tzvetan Todorov. Ve studii *Gramatika Dekameronu* (*Grammaire*

*du Décaméron*) z roku 1969 napsal: „Tato práce je o vědě, která ještě neexistuje, řekněme o naratologii, vědě o vyprávění.“ (Todorov 1969: 10) Předmět naratologie však byl pojmenován v nebývalé šíři už ve zmíněném osmém čísle časopisu *Communications* v roce 1966. Ve vstupním textu „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ Rolanda Barthes, který v tehdejším strukturálním myšlení představoval nepochybnou autoritu, můžeme číst:

„Vyprávění o světě je nespočetné množství. Především je tu podivuhodná pestrost žánrů, které samy jsou rozděleny mezi různé substance, jako by každá z nich byla člověku dobrá k tomu, aby jí svěřil své vyprávění: nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, povídce, novele, epopeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze, vitráži, filmu, obrázkových seriálech, novinových zprávách, rozhovoru. Navíc v tomto téměř nekonečném množství forem je vyprávění přítomno ve všech obdobích, na všech místech, ve všech společnostech; vyprávění se rodí se samým počátkem lidstva; není a nikdy nebyla žádná lidská pospolitost bez vyprávění; všechny třídy, všechny lidské skupiny mají svá vyprávění, a ta jsou velmi často přijímána lidmi odlišného, či dokonce protichůdného vzdělání: vyprávění pranic nezáleží na dobré či špatné literatuře: je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde, jako sám život.“ (Barthes 2002 [1966]: 9)

Od samého počátku se tak naratologie profiluje jako disciplína, která není úzce zaměřena na literární texty, tedy na literární narrativy, ale na všechny typy narrativních reprezentací v široké podobě, v jaké je vyjmenovává Barthes. Toto založení ji tak dává do vínku interdisciplinaritu a současně ji vede k tomu, vystavět svůj aparát tak, aby procházel napříč různými médiemi, tedy různými sémiotickými systémy. To bude oceněno

především v průběhu osmdesátých a devadesátých let, kdy se naratologie přetaví až v jakousi obecnou teoretickou disciplínu a bude přijata do základů psychologie, kognitivní lingvistiky, sociolingvistiky, filmové vědy, mediálních studií, historiografie, filozofie, teorie komunikace, antropologie, ale i ekonomie, sociologie a dalších vědních oborů, které se zabývají otázkou, jak a jakými strategiemi se lidé v určitých situacích prostřednictvím příběhů vyrovnávají s otázkami kauzality a času. Tato dominance naratologie si vyslouží označení *narrative turn*, tedy obrat k vyprávění.

Klasická naratologie přitom definuje vyprávění jako reprezentaci sdělení, které obsahuje časovou strukturu a je založeno na změně stavu. V první fázi zajímá strukturalistickou naratologii především to, co je vyprávěno, méně pak vyprávění, tedy sám akt vyprávění. Tato oblast získá pozornost naratologie až na počátku sedmdesátých let, především díky studii Gérarda Genetta *Diskurz vyprávění* (1980 [*Discours du récit*, 1972]), a důraz bude položen na akt vyprávění především v souvislosti s rozvojem klasické naratologie a s jejím přeformulováním do podoby postklasické naratologie, k němuž dojde v devadesátých letech 20. století.

### ***Theoretická východiska naratologie***

Francouzská strukturální naratologie, která položila základy pro tento myšlenkový a teoretický pohyb vedoucí k ustanovení nové teoretické disciplíny, představuje zúročení několika impulsů, které pojmenaly podobu literární teorie už v první polovině 20. století. Především je tu nesporný vliv ruského formalismu, k němuž se přihlásili zvláště Greimas a Bremond, kteří se cestou Vladimira Proppa a jeho studie *Morfologie povídky* (1999 [*Morfologia skazky*, 1928]) vydali zkoumat základní funkční vztahy mezi událostmi vyprávění a jejich nositeli – postavami, aktanty. Texty ruských formalistů (Tomaševského,

Šklovského aj.) uvedl v překladech do francouzského kontextu Tzvetan Todorov (*Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, 1965) a jejich přímý vliv se potvrdil i v Todorově knize *Poetika prózy* (2000 [*Poétique de la prose*, 1971]). Zde můžeme najít nejen odmítnutí interpretace, ale i navržení alternativy: „Na rozdíl od interpretace jednotlivých děl neusiluje [poetika] o pojmenování smyslu, ale o poznání obecných zákonů, které řídí zrod každého díla. Avšak na rozdíl od věd jako psychologie, sociologie atd. hledá tyto zákony uvnitř samotné literatury. Způsob, jímž se chce poetika přiblížit literatuře, je tedy zároveň ‚abstraktní‘ i ‚interní‘.“ (Todorov 2000: 15) Formalismus, jako metoda směřující svoji pozornost do oblasti výrazu, je i proto pro Todorova vítanou bází nové teorie. Podobně se přístupem a pojmoslovím ruského formalismu inspiruje i Roland Barthes v již citované úvodní studii z *Communications* a nechává se zde ovlivnit například formalistickou klasifikací motivů, na jejímž základě navrhl klasifikaci událostí – tedy základních stavebních jednotek příběhu a vyprávění. Ostatně i základní rozdělení narativních rovin na rovinu příběhu a rovinu vyprávění, které francouzská strukturální naratologie akcentuje jako metodologický základ svých analýz, přičemž následně je rozšiřuje o rovinu diskurzu, má své kořeny ve formalistických pojmech fabule a syžet.

Druhým podstatným zdrojem francouzského strukturalismu, a tedy i naratologie, se stala strukturální lingvistika rozvržená Ferdinandem de Saussurem a jeho knihou *Kurz obecné lingvistiky* (2007 [*Cours de linguistique générale*, 1916]) a právě tak i Romanem Jakobsonem, jehož dílo bylo francouzskými strukturalisty vnímáno jako spojení formalismu a strukturální lingvistiky. A přesto, že to nebylo v souvislosti s Jakobsonem přímo akcentováno, byl to nakonec on, kdo propojil základy francouzského strukturalismu s určitými myšlenkami, které vznikaly v prostředí pražské strukturální školy. Pojetí díla jako znaku a znakové pojetí narativních elementů má své kořeny

v přístupu Jana Mukařovského a jeho souputníků. Zprostředkováně tak nachází svůj význam v naratologii šedesátých let, která je a ve své klasické podobě také zůstane součástí obecné teorie znaku – sémiotiky.<sup>1</sup>

Důležitou vývojovou linii literární teorie ve 20. století, která předchází proklamaci naratologie, ale posléze s ní splývá, představuje německá teorie vyprávění. Ta se už na konci 19. století prostřednictvím studií Friedricha Spielhagena soustředila na procesy a strategie, které určují způsoby prezentování příběhu. Spielhagen sledoval především aktivitu a význam vyprávění v první osobě a jeho diferenční vztah k vyprávění ve třetí osobě. Přestože bylo jeho pozorování do velké míry normativní – předepisoval romanopiscům vítané způsoby užití gramatické figury ve vyprávění –, položil svými studiemi základy pro teorii zabývající se vyprávěním a současně nasměroval pozornost německé teorie vyprávění k jejím hlavním hrdinům, jimiž se staly gramatické kategorie vyprávění.

Na Spielhagenovy teoreticko-reflexivní práce (Spielhagen sám byl romanopisec) navázala Käte Friedemannová. Její rozsáhlá studie *Úloha vypravěče v románe* (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1910) představovala na dlouho základní text k analýze způsobů utváření vyprávěcké strategie a jejího významu. A tak jako Spielhagen upozornil rodící se německou teorii vyprávění na centrální pozici gramatické osoby, určila Friedemannová jako základní, druhovou podmínu vyprávění zprostředkovánost, a tedy přítomnost vypravěče. Z rozsáhlé teoretické reflexe vyprávění, která vznikala v německé oblasti, je třeba zmínit alespoň Günthera Müllera a jeho studii *Význam času v umění vyprávění* (*Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1947), v níž provedl rozlišení na čas vyprávění a čas vyprávěný a upozornil tím na rozdvojení kategorie času v narrativním tex-

<sup>1</sup> Umberto Eco prostřednictvím zevrubné analýzy Jakobsonových studií a jejich vlivu přesvědčivě dokládá, že Jakobson byl „hlavním katalyzátorem sémiotické reakce“ (Eco 2000: 13).

tu – s čímž souvisí i nutné rozdělení analytické pozornosti, která k této kategorii směruje. Stavebním formám vyprávění se ve stejnojmenném textu věnoval Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählers*, 1955) a současně se pokusil navrhнуть souvislou koncepcí teorie zabývající se vyprávěním. I on se soustředil především na kategorii času a na způsoby její realizace v narrativním textu. Asi nejdůležitější pozici v německé teoretické oblasti pak zaujímá Franz K. Stanzel – autor komplexní a systémové koncepce teoretické analýzy vyprávění. Stanzel také navrhl systematický pojmový instrumentář a je rovněž autorem v české teoretické oblasti stále vlivného typologického kruhu základních vyprávěcích situací. Stanzelův návrh vznikal průběžně od roku 1955 a jeho shrnutí představuje knihu *Teorie vyprávění* (1988 [*Théorie des Erzählers*, 1979]).

K předchůdcům francouzské naratologie je nutné připočít i anglosaskou literární teorii, jejíž specifikum mimo jiné spočívalo v tom, že kritické přístupy k narrativním kategoriím vznikaly často jako důsledek sebereflexivního přístupu spisovatelů k vlastním textům. To je například charakteristické pro Henryho Jamese i E. M. Forstera. Zatímco prvnímu vděčí teorie vyprávění mimo jiné za zavedení a úvodní rozpracování pojmu reflektora, druhý se pokusil o systematickou analýzu jednotlivých elementů vyprávění v knize *Aspekty románu* (1971 [*Aspects of the Novel*, 1927]). Percy Lubbock je pak původcem jednoho z klíčových termínů teorie vyprávění – *point of view* (*Umění fikce; Craft of Fiction*, 1921).

Načrtnutý vývoj v oblasti teorie, který probíhal od okamžiku, kdy se teorie vydělila z filologie a stala se samostatnou a sebevědomou disciplínou literární vědy, ukazuje, že Todorovovo proklamování nové disciplíny naratologie z konce šedesátých let bylo jen logickým završením souvislé badatelské linie a současně zahájením její nové fáze.

## **Gramatiky příběhu a vyprávění**

Šedesátá léta představují pro francouzskou literární vědu období intenzivní práce na projektu nové badatelské disciplíny (naratologie), na utváření jejího instrumentáře i na definování předmětu bádání. Výsledkem jsou komplexní práce Greimassovy (*Strukturální sémantika; Sémantique structurale*, 1966), Genettovy (*Figures I–III*, 1966–1972), Todorovovy (*Poetika prózy*, 2000 [1971]), Bremondovy (*Logika vyprávění; Logique du récit*, 1973) a další texty, které disciplíně poskytly dostatečně pevné základy. Tyto základy jí pomohly přečkat i konec šedesátých let, který se odehrál ve znamení ostré kritiky strukturalismu, jenž byl svými odpůrci obviněn z příliš technicistního přístupu, z neoprávněné rezignace na otázky jedinečného a ze stejně neoprávněné neochoty zabývat se problémem smyslu, tedy subjektu. I v naratologii došlo v důsledku této kritiky k určitým změnám v důrazu na základní otázky analýzy (jako naléhavé se začaly pociťovat i problémy pragmatiky, pozornost teoretiků se soustředila na vyprávění jako komunikační akt, což zvýšilo zájem o účastníky tohoto specifického způsobu komunikace, sémiotika před ní položila i otázky principů otevřeného díla, objevily se pojmy jako modelový autor, modelový čtenář atd.). Její založení v literárněvědném strukturalismu však zůstalo nezpochybněno, pouze se rozšířilo o nové badatelské přístupy. To je ostatně charakteristické i pro další vývoj naratologie, která průběžně přijímala nové podněty (například z oblasti kognitivní lingvistiky, teorie interpretace, sociolingvistiky atd.), aniž by zpochybnila, alespoň v podobě tzv. klasické naratologie, svůj základní analytický a metodologický, tedy strukturalistický přístup.

Ústřední osobností francouzské, ale i světové naratologie se od přelomu šedesátých let stal Gérard Genette, a to především díky své práci *Diskurz vyprávění* (1980 [1972]), jež byla posléze následována studií *Nový diskurz vyprávění* (1988 [*Nouveau discours du récit*, 1983]). Genette se zde soustředil na zevrubnou

analýzu vztahů mezi třemi rovinami narrativních textů – rovinou příběhu (*histoire*), rovinou vyprávění (*récit*) a rovinou diskurzu (*narration*). Pro tuto analýzu navrhl a rozpracoval pojmosloví, které mělo nahradit dosavadní nepřesné a znejasněné termíny. Jeho ústřední kategorií se stala fokalizace jako způsob projekce vyprávěného světa. Ve vztahu k ní pak byly definovány ostatní kategorie a roviny vyprávění. Pojem fokalizace, alespoň tak, jak jej Genette definuje, můžeme však vnímat jako součást jeho odpovědi na kritiku strukturalismu a jako pokus vyrovnat se právě s nařčením, že se strukturalismus dostatečně nezajímal o narrativní subjekt.

Mimořádný vliv Genettových studií na další vývoj naratologie dosvědčuje už skutečnost, že to byla právě jím rozvržená typologie, která se proměnila v základ dalších diskusí o narrativních textech. Genettův terminologický systém a na něm vybudovaný koncept analýzy narrativního textu se staly součástí následujících kompendií, úvodů a primárních teoretických textů k analýze vyprávění a odtud přešly do studií, které se zabývají dílčími aspekty vyprávění. Přestože Genette budoval svůj instrumentář i proto, aby poskytl narrativní teorii pevný základ v podobě jazyka, který dokáže co nejpřesněji pojmenovat předmět své analýzy, následující debaty kolem Genettových pojmu ukázaly, že tato představa byla do jisté míry iluzí. Už ústřední Genettův pojem fokalizace se dočkal takového množství rozličných definic, dosvědčujících různé způsoby chápání jeho významu, že Genette sám cítil potřebu do této pojmoslovné diskuse zasáhnout prostřednictvím dodatečného komentáře k navržené terminologii. Ale ani tato publikace, která nesla název *Nový diskurz vyprávění*, neodstranila nejasnosti a kontroverze, které se ovšem mnohdy ukázaly jako produktivní, neboť prozrazovaly cosi důležitého jak o analytických nástrojích, tak o předmětu, který se pod jejich úhlem pohledu bránil jednoduché přehlednosti či zařaditelnosti.

Dalším pokusem naratologie o ujasnění terminologického

aparátu se pak stala kniha Seymoura Chatmana *Dohodnuté termíny* (2000 [*Comming to Terms*, 1990]), jejíž název by se dal přeložit i jako výzva k ujasnění obsahu pojmu. Ani Chatmanova výzva podložená publikací, která směřovala k pojmoslovnému ošetření, však nezamezila dalšímu rozrůzňování aparátu narratologie. To bylo mimo jiné způsobeno následným vývojem disciplíny, která se etablovala jako obecná interdisciplinární teorie pro analýzu narativního aktu realizovaného v různých typech médií a musela této nové pozici přizpůsobit svoji terminologii, budovanou primárně na území literárních narrativ. Pokusy o terminologický purismus byly posléze vystřídány snahou ukázat na jedné straně specifika narratologické analýzy a příslušného instrumentáře v určité konkrétní oblasti narrativních textů či v určité konkrétní vědní doméně a na straně druhé snahou studovat příčiny produktivní rozrůzněnosti obsahu termínů, v jejichž důsledku docházelo k novým výpovědím o samotné podstatě předmětu bádání – tedy o vyprávění a o jeho založení. V roce 2009 tak například vyšla rozsáhlá publikace věnovaná pojmové a definiční diskusi o fokalizaci (Hühn – Schmid – Schönert: *Point of View, Perspective, and Focalization*, 2009), v níž se přední světoví narratologové rozhodli prozkoumat možnosti Genettova základního pojmu, a kromě jiného ukázali, že v tomto případě není ani tak nutné nalézt shodu na jediném významu pojmu, ale že rozrůznění pojmu ukazuje na různé akcenty v přístupu a že rozličnost způsobují také různé sémiotické systémy, v jejichž rámci k distribuci vyprávění dochází. Tato práce tak rovněž potvrdila centrální význam Genettovy kategorie a ústřední místo jeho pojmoslovného aparátu v narratologii i na počátku nového tisíciletí.

### ***Upevnění a dominance narratologie v teorii***

Sedmdesátá a osmdesátá léta dosvědčují, že se narratologie stala pevnou součástí akademického prostředí. Překlad Genettovy stěžejní práce do angličtiny (vyšla pod názvem *Narrative*

*Discourse*, 1980) otevřel cestu k dominantnímu rozšíření jeho terminologického aparátu. To bylo podpořeno i skutečností, že následující systémové narratologické práce z anglosaského, evropského, ale také izraelského kontextu s ním téměř bez výhrad pracují. Nespornou zásluhu na tom, že se Genettovo pojmosloví (které je současně nositelem jeho metody) stalo základním jazykem moderní narratologie, má například Seymour Chatman a jeho kniha *Příběh a diskurs* (2008 [*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978]), která „přeložila“ Genettův aparát do oblasti filmových studií. Gerald Prince se postaral o jeho systematické uvedení do americké literární teorie zevrubnou prací *Narratologie. Formy a funkce vyprávění* (*Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, 1982) a slovníkem narratologických pojmu (*A Dictionary of Narratology*, 1987). Shlomith Rimmon-Kenanová, představitelka izraelské strukturální školy, uspíšila Genettovo přijetí tel-avivskou školou úvodovou prací *Poetika vyprávění* (2001 [*Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 1983]) a konečně pak Mieke Balová potvrdila Genettovu pozici i na starém kontinentě (*Narratologie. Úvod do teorie narativu; Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 1985).

Na konci sedmdesátých let vydal rovněž Franz K. Stanzel souhrn svého dosavadního bádání v podobě rozsáhlé systematické studie *Teorie vyprávění* (1988 [*Teorie des Erzählens*, 1979, revidovaná verze, která se dočkala anglického i českého překladu, pochází z roku 1982]). Tato publikace se jednak stala základním textem pro německou literární teorii, jednak hrála dlouho hlavní roli v narativních analýzách v českém literárněvědném prostředí. Stanzel zde rozpracoval svůj starší model tří základních typických vyprávěcích situací a do svého typologického kruhu zapracoval systém binárních opozic, které současně slouží pro definování narativního typu a rozpoznání pravidel konstituování narativní promluvy. V oponici k Genettovu systému se Stanzel pokusil navrhnut vlastní sys-

tém, který by mohl být použit i pro literárněhistorická studia narativních forem. Vyšel přitom ze dvou základních impulsů z německé teoretické oblasti: tím prvním byl zájem o gramatické osoby vyprávění (ich-forma a er-forma), na jejichž základě rozvrhl tři základní vyprávěcí situace – auktoriální, personální a vyprávění v první osobě. Tím druhým byl druhový příznak narativní situace, který rozpoznała Friedemannová, totiž zprostředkování, a tedy konstitutivní přítomnost vypravěče. Na tomto podkladě pak ukázal na možnosti a podoby zprostředkování obsahu výpovědi. V jistém smyslu je ovšem Stanzelův návrh jen dílčí, neboť se nevěnuje kategoriím, které jsou důležitou součástí Genettova systémového návrhu a které souvisejí s rozlišením roviny příběhu a roviny vyprávění a s realizací kategorie času: jde o Genettovy klíčové kategorie trvání, posloupnosti a frekvence (viz dále). Neprovedl ani rozlišení mezi hlasem a pohledem – tedy jedno z nejdůležitějších rozlišení, s nímž pracuje Genettův systém. Navíc Stanzel zásadně používal termíny, které vřazovaly jeho myšlení do kontextu historie německé literární teorie, kdežto Genette nabídl nové disciplíně i novou terminologii, díky níž byla teorie lehce identifikovatelná v kontextu teorií ostatních. I to byl možná důvod, proč Genettův návrh získal v tak krátké době širokou popularitu, zatímco návrh Stanzelův, přestože byl mimořádně významný a přínosný, zůstal v jeho stínu.

### ***„Smrt“ naratologie a její nový život***

Na konci osmdesátých let se objevovaly názory, že naratologie splnila z pohledu literární teorie svoji vývojovou úlohu a zájem teorie by se měl přesunout jiným směrem. Ostatně podobné proklamace ohlašující její smrt můžeme najít i u jejího křestního otce – Tzvetana Todorova, který se sám vydal cestou sémiotiky vedoucí ke studiu kultur. Ve skutečnosti však šlo jen o moment dalšího přeformulování předmětu bádání naratologie, přičemž právě devadesátá léta se stala obdobím jejího ma-

sového rozšíření do podhoubí nejen humanitních disciplín. Od tohoto vývojového momentu se také začíná mluvit o postklasické naratologii či o naratologiích namísto toho, aby se mluvilo o jediné naratologii. A zatímco klasická naratologie, která měla své kořeny ve strukturalismu a spolu s ním proto vnímala jakoukoliv ideologizaci analýzy jako nepřípustnou, v postklasické naratologii sílíl zájem právě o tyto aspekty vyprávění. Vyprávění je totiž z pohledu postklasických naratologů nejenom variantním produktem a svědectvím o invariantní struktuře, ale současně je také jedinečným aktem a dovolává se jistého systému hodnot či ideologických strategií, jichž je nositelem.

Centrum pozornosti se tak v rámci postklasické naratologie přesouvá z orientace na text k orientaci na vztah mezi textem a kontextem. A zatímco strukturální naratologie se zaměřila na postižení invariant, které spočívají v základech příběhů, na spíše statické rysy narativních textů, a pokoušela se podchytit obecný či objektivní narativní systém (*langue*), přičemž její metodou byla spíše formální analýza směřující k taxonomii narativních elementů a technik, směřuje postklasická naratologie k *parole*, studuje čtenářské strategie, věnuje se interpretační praxi, accentuje etické přístupy ve vztahu k otázkám funkční analýzy elementů vyprávění, zabývá se individuálními narativy, ideologickými obsahy a hodnoceními a zdůrazňuje diskurzivní a rétorické či pragmatické aspekty narativního textu. V souvislosti s tím se například začíná mluvit o kontextualistické naratologii, marxistické naratologii, feministické naratologii, etnické naratologii, postkoloniální naratologii, sacionararologii, psychonaratologii či kulturní naratologii. Naratologie pro sebe hledá produktivní zdroje a nachází je ve spolupráci s teorií žánrů, teorií dramatu, teorií poezie či v oblasti filmových a mediálních studií, intenzivně spolupracuje s teoriemi orientovanými na čtenáře (recepční estetika), s kognitivní lingvistikou, popřípadě s psychoanalytickými přístupy k textu.

Rozšíření a interdisciplinární etablování narratologie je od počátku nového století provázeno její institucionalizací. Vznikají badatelská centra, která sdružují odborníky z různých badatelských oblastí a soustavně stimulují zájem o metody narrativní analýzy. K těm nejvlivnějším a nejaktivnějším patří především The Interdisciplinary Center for Narratology (ICN) na univerzitě v Hamburku, Centre de recherches sur les arts et le langage (EHESS-CNRS) v Paříži, Nordic Network of Narrative Studies na univerzitě v Tartu, Project Narrative na univerzitě v Ohio a mezinárodní síť sdružující jak velká badatelská centra, tak menší výzkumné skupiny či badatele, která nese název European Narratology Network. Souběžně jsou vydávána kompendia mapující aktivity narratologie v širokém spektru vědních disciplín a systematizující předmět do podoby univerzitního studia; pravidelné narratologické konference jsou nedílnou součástí tohoto specifického typu vědeckého života a zároveň dokladem stálého a vzrůstajícího zájmu o její analytické metody a nástroje.

Rozrůznění a nové znejasnění základních narratologických konceptů a obsahu pojmu, které je nutnou daní za multioborovost, však v současné době vede ke kritice postklasických narratologií ze strany představitelů klasické narratologie. Vedoucí představitel německé narratologie Wolf Schmid, jenž má velký vliv na utváření aktuální podoby světové narratologie, nedávno prohlásil, že namísto postklasické narratologie, která nedokázala pojmenovat předmět svého bádání, přičemž tuto skutečnost kamufluje předkládáním etických otázek, je třeba přemýšlet o návratu ke klasické narratologii – s jejím analytickým založením a důrazem na deskripci jevů. Tu je třeba přetvořit do podoby tzv. nové narratologie, která rozšíří spektrum klasické narratologie o otázky prohlubující poznání antropologické povahy vyprávění. Souborem nových východisek, která Schmid navrhuje pro takto koncipovanou novou narratologii, se mají stát otázky: Proč člověk vypráví? Jak působí vyprávění na vypravěče a na

příjemce vyprávění? Do jaké míry lze lidské vědomí a jeho procesy vyprávět? Teprve odtud pak podle něj vede cesta k interdisciplinární spolupráci s antropologií či psychologií.

Narratologii můžeme zastihnout i v produktivní podobě teorie fikčních světů. Tímto směrem, který pro současnou teorii otevřel představitel české strukturální školy Lubomír Doležel (*Heterocosmica* 2003 [1998]), se vydali například Thomas Pavel (*Fikční světy*, 2012 [*Fictional Worlds*, 1986]), Umberto Eco (koncept malých, tedy fikčních světů představil v knize *Meze interpretace*, 2004a [*The Limits of Interpretation*, 1990]) a Marie-Laure Ryanová (*Možné světy, umělá inteligence a narrativní teorie; Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, 1992). Tyto badatele spojuje jak strukturalistické východisko, tak důraz na sémiotický přístup k narratologickému bádání. Jejich inspirací se stává také logika a sémantika možných světů. Teorie fikčních světů představuje v jistém smyslu návrat ke strukturální analýze, která zohledňuje funkční aspekt výstavby narrativu. Jejím prostřednictvím se vraci do současné literární teorie zájem pražské strukturální školy o způsob konstituování významu a rovněž zájem o pragmatické aspekty tohoto specifického způsobu komunikace. Právě tak je znova, tentokrát z pozice sémiotiky, analyzována i problematika kontextu. Ten však ideologicky nezatěžuje interpretaci, ale je výsledkem produkční aktivity fikčního světa. Hodnocení tedy není předřazeno analýze komplexu fikčního světa či jeho jednotlivým rovinám a elementům, ale je způsobem komunikace významů, které aktivuje teprve text. Ostatně i proto mluví Eco o mezích interpretace.

Spor mezi klasickou a postklasickou narratologií tak, zdá se, připravuje novou fazu vývoje narratologie, která se nevyhne zájmu o pragmatické aspekty vyprávění či o kontext vyprávění, ale která současně neopustí doménu sémiotiky. V této pozici by si mohla uchovat sebevědomí jednotné disciplíny, anebo se zcela promění na podpůrnou metodologii kooperačních teorií a rezignuje v jejich prospěch na svou systémovou celist-

vost. Obě cesty však vedou jen k dalšímu zdůraznění jejího významu jako stále produktivní analytické metody, která směřuje k poznání způsobů konstruování narrativních domén, tedy specifických strategií pro interpretaci událostí jako akcí konkrétních postav ve světě příběhů – lhostejno, zda fikčních či faktuálních.

### **Základní narratologické práce**

- Abbott, H. Porter: *The Cambridge Introduction to the Narrative Theory*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 2002.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Barthes, Roland: „Úvod do strukturní analýzy vyprávění“. Přel. Jaroslav Fryčer. In: *Žnak struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002 [1966], s. 9–43.
- Fludernik, Monika: *Introduction to Narratology*. London – New York: Routledge, 2009.
- Herman, David: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David: *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2005.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000 [1990].
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narrativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

- Phelan, James: *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- Phelan, James – Rabinowitz, Peter J.: *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell, 2005.
- Prince, Gerald J.: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.
- Prince, Gerald J.: *A Grammar of Stories. An Introduction*. The Hague – Paris: Mouton, 1973.
- Prince, Gerald J.: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York: Mouton, 1982.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Schmid, Wolf: *Narratology. An Introduction*. Berlin – New York: De Gruyter, 2010.
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979].
- Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000 [1971].

## PŘÍBĚH

Jestliže je vyprávění způsob organizace, pak příběh je to, co je vyprávěno. Už toto jednoduché tvrzení ukazuje, jak plané jsou všechny teze o smrti příběhu. Příběh nemůže zemřít, dokud žije vyprávění. To, co je ve skutečnosti opouštěno a co mnozí zaměňují s příběhem, je jednoduchost, přehlednost, kompaktnost, završenost. Vzpoura moderní literatury proti přehlednosti není vzpourou proti příběhu, ale proti jednoduchosti. Tedy ještě jednou: Není to nedůvěra k příběhu, co nese moderní vyprávění, ale nedůvěra k zploštění obrazu moderního světa do rámce zjednodušující kauzality. A přesto je právě kauzalita jedním z klíčových slov pro doménu příběhu.

Budeme-li se v následující části věnovat příběhu jako tomu, co je vyprávěním reprezentováno či prezentováno, soustředíme svoji pozornost na konstitutivní oblast tématu, jednání, postav a prostoru. V naratologické tradici pro tuto rovinu vyprávění najdeme označení jako *fabule* (ruský formalismus), *histoire* (francouzský strukturalismus), *story* (Chatman, Rimmon-Kenanová), *narrated* (Prince) či *Geschichte* (Schmid). V základě můžeme příběh definovat jako osu kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (postav), kterou rekonstruujeme z narrativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom? Nejčastěji citovaný příklad je ten, který použil E. M. Forster: Král zemřel, a pak zemřela královna. Ve Forsterově příkladu máme k dispozici dvě události, které vstupují do vzájemných vztahů a vytvářejí časový rámec. Důsledkem jejich spojení a prezentace prostřednictvím narrativního aktu ovšem je také to, že recipient vnímá tyto události nikoliv jen jako pouze časově následné, ale i jako kauzálně svázané. Tedy: Královna umírá, protože zemřel král; či lépe: Královna umírá žalem nad ztrátou krále. Rekonstruujeme-li příběh, rekonstruujeme zároveň časový a kauzální rámec, díky

kterému druhou událost vnímáme jako důsledek události první, a takto ji i interpretujeme. Namísto kauzality bychom mohli hovořit i o motivaci. První událost v tomto smyslu motivuje následující. Toto jednoduché sukcesivní spojení dvou událostí tak mezi ně zavádí vazbu, která je významnější než pouhá časová následnost. Seymour Chatman používá v této souvislosti pojem *chrono-logika* a má jím na mysli základní strukturu, díky které události příběhu reprezentované vyprávěním vnímáme jako kauzálně spojené. Za chvíli budeme o této operaci, prostřednictvím které rekonstruujeme ve vyprávění příběh, mluvit v souvislosti se čtenářskou kompetencí rozumět příběhu a interpretovat jej. Tato chrono-logika je současně jednou ze základních dispozic člověka, s níž se vztahuje k událostem a na níž zakládá svoji projekci jejich významu. Mluví-li se o antropologické povaze vyprávění, je to z velké části právě tento způsob spojování, jímž člověk interpretuje události tak, že je uvádí do řádu příčiny a důsledku.

### **Příběh a vyprávění**

Vyprávění může příběh prezentovat různými způsoby: může respektovat primární chronologii příběhu, ale může události příběhu přeskupit, takže událost, která následuje v příběhu teprve později, je anticipována před událostí, která je její příčinou, nebo je naopak událost teprve retrospektivně zařazena do příběhu, aby osvětlila některé souvislosti, které zůstaly skryty. V prvním případě mluvíme o prolepsi, v druhém o analepsi. Vyprávění příběhu může rovněž podléhat žánrovým kritériím – tak například detektivní narativ (označovaný jako „whodunit“ – tedy „Kdo je pachatel?“) začíná událostí, která je výsledkem řetězu jiných událostí, které budou teprve v příběhu vyprávění rekonstruovány, zatímco třeba pohádkový narativ, který počítá s dětským recipientem, respektuje přirozenou chronologii příběhu a usnadňuje tak orientaci recipienta. Příběh může být rovněž vyprávěn z různého úhlu pohledu

prostřednictvím různých vypravěčů, v důsledku čehož se charakter události i její logický status mění. Příběh lze vyprávět rozličnými postupy, ale i různými médií (mluvíme zde o adaptacích), které propůjčují příběhu specifické rysy a zakladají či obnovují jeho jedinečnost. Tak může být například příběh o Popelce vyprávěn z různého úhlu pohledu, s různým uspořádáním událostí, může být založen do různého prostředí či zpřítomněn různým médiem (kniha, film, balet, rozhlasová hra, komiks), musí však zachovat určité základní konstitutivní elementy, aby byl jako příběh o Popelce rozpoznán. Vyprávění tím, že v rámci diskurzivní strategie re-konfiguruje události příběhu, distribuuje významovost jednotlivých událostí. V případě detektivního žánru se tak například zařazením vraždy na samotný počátek vyprávění zvýznamňuje otázka „Jak se to stalo?“ a v souvislosti s tím i role a postava detektiva. Opačný postup by naopak zvýznamnil oběť či vraha, kterou či kterého bychom sledovali až k momentu vraždy. Přeskupení událostí příběhu v rámci vyprávění je tak výsledkem sémantické strukturace a odkazuje k sjednocujícímu významu. Každé porušení přirozeného sledu událostí je proto třeba vnímat jako znak, který nese význam a je zapotřebí k němu soustředit pozornost a ptát se po motivaci tohoto aktu.

Objevuje se zákonitě otázka: Co je primární? Příběh, nebo vyprávění? Je dostatečně zřejmé, že teprve vyprávěním (což platí pro fikční narrativity, a jak posléze uvidíme, má to důležité konsekvence i pro faktuální narativ) povstává příběh do existence, současně jsou však základní struktury, vztahy mezi existenty (postavami), žánrové normy, možné zápletky či motivace, které vyprávění v souvislosti s příběhem používá, něčím, co existuje před každým vyprávěním a co může vzbuzovat dojem předchůdnosti příběhu. Ostatně i gramatický čas, který vyprávění používá, vzbuzuje iluzi, že příběh se odehrál v minulosti, tedy před vlastním aktem vyprávění. Jonathan Culler nazývá tento efekt *dvojí logikou vyprávění*: narrativní akt před-

vádí příběh, který je minulostí, ale který současně vstupuje do existence teprve aktem vyprávění. Tento akt jej zpřítomňuje, tvoří (přetváří), interpretuje. Slavný a často citovaný výrok L. N. Tolstého, týkající se jeho románu Anna Karenina: „Co mi to Anna udělala, ona se zabila!“ ukazuje dostatečně zřetelně, jak moc je příběh vázaný na vyprávění a že to není vždy logika příběhu, co je primární.

Příběh je tedy abstrakce či konstrukce, kterou získáme z textu vyprávění, použijeme-li základní rámec příčiny a důsledku. Mluví se o přirozeném řádu elementů, které jsou prezentovány narativním aktem. Jak jsme však naznačili, je právě to, co nazýváme přirozeným řádem (*ordo naturalis*) už aktem rekonstrukce, a tedy do značné míry interpretace. Tato bazální logika, postavená na vztahu příčiny a důsledku, kterou můžeme označit i jako čtenářskou kompetenci, umožňuje orientovat se ve vyprávění; a zatímco tradiční narrativity zachovávají kauzální a časovou strukturu příběhu, experimentální narrativity ji opouštějí a komplikují. Přesto zůstává příběh základní podmínkou vyprávění a je tím, co odlišuje navzájem texty narativní od textů či artefaktů nenarativní povahy (lyrická poezie, esej, obraz, socha atd.).

### **Minimální příběh**

Má-li naratologie definovat předmět svého bádání, pak je příběh jednou ze základních kategorií, již musí věnovat pozornost. Už zde se ale ukazují radikální rozdíly, za nimiž se skrývají různé přístupy a akcenty. Gerald Prince ve své *Gramatice příběhů* (*Grammar of Stories*, 1973) požaduje pro příběh přítomnost nejméně tří událostí. Příklad, který používá, zní: „Byl bohatý, pak přišel o spoustu peněz, a pak byl, v důsledku toho, chudý.“ Minimální příběh v jeho pojetí tak obsahuje začátek, prostředek a konec. Zjevně je tu motivován potřebou uzavřené-

ho děje, který má jistý průběh a je spojen temporalitou a kauzálitou. Kořeny tohoto názoru je možné nalézt už u Aristotela, který ve své *Poetice* píše:

„Tragédie,“ praví Aristotelés a má tím současně na mysli epiku, „je napodobením dokončeného a celistvého děje určité velikosti, neboť něco může tvořit celek (*holon*), i když nemá žádnou velikost. Celkem jest, co má počátek, střed a konec. Počátkem jest, co samo nemusí být nutně po jiném, po čem však něco jiného přirozeně jest nebo se děje. Naopak koncem jest to, co samo po jiném přirozeně jest – bud' nutně nebo zpravidla, po čem však již není nic jiného. Středem pak jest to, co samo jest po jiném a po čem následuje opět jiné. Proto jest třeba, aby děje dobré sestavené neměly ani nahodilý počátek, ani nahodilý konec, nýbrž se řídily právě takovými hledisky.“ (Aristotelés: 350) V tomto smyslu by příběh představoval komplexnost, a tedy uzavřenosť – ovšem je současně zřetelné, že z takové definice příběhu by byly vyřazeny ty, které na tento požadavek rezignují. Jedná se o ty, o nichž mluvíme jako o příbězích s otevřeným koncem, a které přesto vnímáme jako příběhy. Takovýto normativní požadavek je současně zpochybňován kulturou nekonečných příběhů, pro kterou je dominantní oblastí virtuální realita internetového prostředí. Můžeme zde nalézt celou řadu příběhů, které nejenže zpochybňují požadavek finality, ale díky nástroji možných odkazů (*link*) bují v pluralitě paralelních dějů. I tyto hypertexty však potřebují pro svoji existenci příběh, a jak dokazují současné výzkumy tohoto typu narrativů, je to právě příběh, co zaručuje jejich koherenci a umožňuje recipientovi neztratit se ve spletě odboček. Přestože je požadavek po uzavření či konci jednou z podstatných vlastností příběhů – Eco dokonce v této souvislosti mluví o tom, že respekt ke konci je nejdůležitější funkcí příběhu ve vztahu k člověku, k lidskému uvědomování si světa, a je vlastním výrazem jeho antropologické povahy (Eco 2004c: 9) – není možné s ním pracovat takto kategoriálně.

Část naratologů (např. Barthes, Rimmon-Kenanová) proto oponuje tomuto celostnímu pojetí a považuje za příběh už spojení dvou chronologicky uspořádaných událostí. Odvolávají se přitom na skutečnost, že už časové spojení implikuje kauzalitu. Čtenář či recipient je pak veden k tomu, aby i dvě na první pohled nesouvisející události vnímal jako součást stejného světa (světa příběhu) a chápal je jako kauzálně spojené. Rozhodující je tu pak autorita vypravěče (mluvčího), který události „vybral“ a nárokuje pro ně tímto aktem jejich souvztažnost. Tento nárok zůstává v platnosti, pokud není narrativním aktem (a tedy opět vypravěčem) zpochybňen. Ale ani toto zpochybňení neruší jejich kauzální spojení, pouze je přesouvá na jinou sémantickou rovinu, nežli je rovina příběhu. Čtenář pak hledá intenci jejich vzájemného spojení a rekonstruuje za ním aktivitu modelového autora. To je současně moment, který využívá moderní či experimentální vyprávění inklinující k popření jednoduché kauzality děje. Příběh se přitom odlišuje od pouhého dění právě tímto aktualizovaným vztahem vzájemné vazby mezi jednotlivými událostmi, které byly narrativním aktem vybrány a vztaženy do souvislosti.

Skutečnost, že příběh je abstrakcí a je přístupný na základě čtenářské kompetence, vedla ke zpochybňování i takové definice příběhu, která počítala s nejméně dvěma událostmi, jež zachycují změnu stavu. Gérard Genette v *Novém diskurzu vyprávění* tvrdí, že už jedinečná akce nebo událost bezprostředně určuje či znamená příběh, protože obsahuje transformaci, přechod od původního stavu k novému i výslednému stavu. Informace o smrti krále z Forsterova příkladu implikuje předchozí stav – totiž žijícího krále. Takovéto pojetí ovšem přibližuje narrativní artefakt nenarrativním artefaktům. Obraz bychom pak mohli vnímat jako právě takovou událost, která je výsledkem transformace, implikuje předchozí stav a je dokladem stavu výsledného. Příkladem může být obraz Edwarda Hopera *Ranní slunce*, který vnímatel nehodnotí pouze jako výtvarné dílo, ale

současně jako dílo s určitou výpovědní hodnotou, jejímž základem je příběh (minimální příběh), který recipient konstruuje a který je součástí estetického účinku obrazu.



Edward Hopper: *Morning Sun*, 1952

V Genettově návrhu se tak zvýznamňuje role jedinečné události, která může mít potenciál implikovat celou příběhovou strukturu. Současně se v něm ukazuje, jak moc je naše vnímání příběhů určeno předjednanými rámci, do nichž události vřazujeme a jejichž prostřednictvím je interpretujeme, a že jsou to právě tyto předjednané rámce, které narrativy využívají – ať už tím, že je naplňují či že je naopak porušují. Současně se ukazuje, že už jedinečná událost je nositelem tématu (či potenciálních témat), které recipient rozpoznává v důsledku předjednaných rámčů a na základě kterého navazuje svůj vlastní vztah k události. I toto rozhodnutí či rozhodování o tématu je ovšem jen důsledkem implikovaného pokynu, a tedy součástí významu díla. Scéna na Hopperově obraze tak implikuje předchozí děj – spánek, probuzení – a umožňuje jako výsledek transformace re-konstruovat či interpretačně pojmenovat mini-

mální příběh: žena se probudila, sedla si na posteli a pohlédla z okna. Jako téma se tu objevuje samota či osamění, smutek atp. Jsou to pak tyto tematické horizonty, které událost označuje. Na rozdíl od příběhu nemá však Hopperův obraz možnost dále specifikovat či upřesňovat možné téma a v důsledku toho motivy, z nichž se skládá, zůstávají ve vyšším stupni ne-rozhodnutelnosti, nežli je tomu v případě narativních textů.

## Událost

V předchozí části jsme se setkali s několika pojmy, které bude nutné blíže specifikovat: Událost a motiv. Řada narratologických prací je považuje za synonymní, ve skutečnosti je však tato synonymita jen zdánlivá a oba pojmy se nepřekrývají bez zbytku.

Událost je nejmenší stavební jednotka příběhu a definuje ji změna stavu. Událost je těsně spojena s postavou. Ne nadarmo podotýká Barthes: Co jiného je postava, než ilustrace děje. I z toho důvodu charakterizuje Jurij Lotman událost jako přemístění nějaké osoby přes hranice určitého sémantického pole, tedy jako zvláštní odchylku od normy.<sup>2</sup> Synonymičnost mezi motivem a událostí je dána i tím, že jedno z prvních soustavných pojednání, které se události dostalo, totiž Barthesovo, sledovalo logiku ruských formalistů v souvislosti s pojmovým ošetřením motivu. Pro ruské formalisty, kteří svoji pozornost soustředili na stavební jednotky literárního textu, byl motiv nejmenší jednotkou tematické výstavby. Podobně se událost stává nejmenší jednotkou narativního textu i pro narratology a je těsně spojena s jednáním. Téma ovšem není totéž co jednání a i z toho důvodu má pojem motiv mnohem větší dosah.

### *Událost a výstavba kontextu a významu*

Výše v textu jsme v souvislosti s debatou mezi zastánci teorie o nutné přítomnosti dvou vzájemně souvisejících událostí pro

<sup>2</sup> Za osobu či postavu však nemůžeme považovat pouze narrativem reprezentované lidské bytosti, jejich roli však může převzít libovolný subjekt či objekt (mluvíme pak o personifikaci) – například pes (viz Michail Bulgakov: *Psi srdce* či Edgar Dutka: *Slečno, ras přichází*), kůň (L. N. Tolstoj: *Cholostomér – Příběh koně*), tank (v mé školní cítance ještě byla povídka, kterou vyprávěl tank č. 23 – tedy tank, jenž osvobozenou Prahu), vítr, blesk atd. V souvislosti s tím, zda je daná postava zasažena či zda je jejím původcem, mluvíme o patientech a agentech, popřípadě o objektech dějem zasažených a o konatelích. Problematice postavy se však budeme blíže věnovat až v další části našeho textu.

identifikování příběhu a jejich oponenty, kteří prokazovali dostatečnost jediné události, zjistili, že každá událost implikuje změnu stavu. Ovšem ne každá změna stavu produkuje událost v tom smyslu, v jakém ji pojmenoval Lotman – tedy jako překročení hranice sémantického pole. Rozsvítí-li se na semaforu zelená a postava vykročí na přechod a přejde přes vozovku, máme před sebou změnu stavu – to, co se však této změně stavu nedostává, je právě onen moment, který změnu stavu přetváří v událost, který způsobí překročení sémantického pole. Jednoduše řečeno: náraz projíždějícího automobilu, jenž poznamená další osud postavy. Už tento moment přitom ukazuje, že události je nutné vnímat jako fenomény, že jsou to estetické kategorie, s nimiž čtenáři (*recipienti*) pracují tak, že vytvářejí možné konceptualizace. Událost je tedy nositelkou určitého souboru sémantických možností pro výstavbu příběhu, které jedinečný narativ aktualizuje, z nichž je jako z posibilii vybíráno; narativ je pak výsledkem tohoto výběru. Logicky z toho plyne, že narativy, které inklinují k populární literatuře, aktualizují nejjednodušší sémantické možnosti událostí – klišé; a že právě tato oblast (tedy klišé) je vítaným zdrojem ozvláštnění, charakteristického pro uměleckou literaturu. Jak tomu ovšem v případě literatury bývá, neplatí toto tvrzení beze zbytku – což nám dokazuje i příklad postmoderní literatury, hrající své hry s klišé, které však povyšuje na prostředek umělecké výstavby.

Význam události v narrativním světě tedy současně závisí na její schopnosti tento narrativní svět proměnit. Na tomto základě můžeme nyní definovat událost a navrhnut i škálu, podle které můžeme určit charakter či rysy jejího sémantického potenciálu ve vztahu k utváření příběhu. Událostí tedy může být zvána jen taková změna stavu, která splňuje určité podmínky. Wolf Schmid navrhoje jako dvě konstitutivní podmínky události faktičnost či reálnost události a její rezultativitu. Událost se prostě musí přihodit – a to i v případě, je-li součástí fikčního světa. Její reálnost se pak odvozuje od pravidel tohoto typu

světa. Událostmi tedy není možné nazvat možné změny stavu, tedy takové, které se realizují jen ve snech, v přáníčkách či v představách postav. Podmínka rezultativity ukazuje, že událost musí směřovat k ději a je výsledkem tohoto děje.

Význam události v narrativním světě pak podle Schmidova určuje pětice příznaků:

- 1) Prvním kritériem je stupeň **relevance** události v rámci příběhu. Posuzována je její závažnost pro vývoj příběhové linie, její význam pro postavy příběhu. Tak například setkání Kozlíka z Vančurova románu *Marketa Lazarová* s kupcem, kterého Kozlík na samém počátku vyprávění okradl, má ve vztahu k postavě charakterizační funkci, vzhledem k jejím dalším osudům je však význam této události minimální. Což však jen stěží můžeme říci o setkání Mikuláše a Markety, které pozmění nejenom jejich osudy, ale způsobí i změnu v hodnocení obou postav.
- 2) Druhým kritériem, které rovněž vytváří celou škálu možností, je **neočekávanost** události. V tomto případě mluvíme o porušení rámce očekávání. Výrazným příkladem může být proměna Řehoře Samsy v obtížný hmyz. Na tomto příkladě se současně ukazuje, jak Kafka záměrně oslabuje význam neočekávanosti události, neboť ostatní postavy na ni nereagují jako na absurdní, nepravděpodobnou událost, ale pokouší se ji učinit součástí logiky svého světa, čímž ovšem zesilují absurditu celého narrativního světa. V opozici k této proměně pak může stát proměna pohádkového hrdiny ve zvíře. V takovém případě aktivita žánru oslabuje neočekávanost změny, která je zcela v souladu s logikou pohádkového vyprávění a naplnuje tak rámec očekávání.
- 3) **Konsekutivita** – účinnost změny. Některé události zasahují jen jednající postavy, jiné události mohou zasáhnout a změnit celý narrativní svět, jeho normy, jeho hodnocení a jeho vnímání. Když Kunderův hrdina Klíma z *Valčíku na*

*rozloučenou* přemluví Růženu k interrupci, má to důsledky jen pro tyto dvě postavy a pro jejich hodnocení, když však jiná postava románu, Jakub, spáchá vraždu, pozmění se hodnocení celého narativního světa a všech jeho postav.

- 4) Pro význam události ve vztahu k narativnímu světu je rovněž důležitá její **nevratnost** – irreverzibilita. Známé překročení Rubikonu v roce 49 př. n. l. je tak počátkem celé řady událostí a jejím nezvratitelným výsledkem je občanská válka, jak nás alespoň přesvědčují narativy historiografů. Událost v tomto smyslu způsobuje efekt domina či sněhové koule a rozpohybovává či určuje další vývoj příběhu. Kategorie nevratnosti tak osvětluje příznak fakticity a finality. Událost se stává skutečností a směřuje v logice příběhu k završení. Jak velký význam má tato povaha události pro tvůrce narativních fikcí, ukazuje například Milan Kundera v románě *Žert*, kde zdánlivě nevinný vzkaz, který prostřednictvím korespondenčního lístku napíše Ludvík své přítelkyni ze stranického školení, přestoupí z roviny soukromého škádlení do roviny veřejného diskurzu, ovlivní další osudy protagonistů románu a stane se i podnětem či výrazem jedné z nejdůležitějších románových otázek: Do jaké míry člověk odpovídá za své činy, když nedokáže kontrolovat kontext, do kterého vstupují. Nevratnost změny přitom čin pevně svazuje s individuem, ukazuje jej jako součást lidské jedinečnosti a přetváří jej do podoby existenciální kategorie. Jak lákavá je tato kategorie pro tvůrce narativních fikcí, ukazuje například film *Lola běží o život* německého režiséra Toma Tykwera, kde hra s příběhem umožňuje vždy znova změnit některou z klíčových událostí a pozměnit tak průběh příběhu. Jednotlivé variace se však neruší navzájem, ale zůstávají součástí tohoto specifického typu narativního světa. Popření principu nevratnosti je tak tematizací aktu tvoření fiktivního světa, jeho ludické povahy a paradoxně i potvrzením významu a platnosti tohoto atributu události.

Na podobném principu s tímto atributem událostí pracují i tzv. kontrafaktuální historie.

- 5) **Neopakovatelnost** narativizované události má rovněž zásadní význam pro narativní svět a svazuje současně událost s kontextem jejího výskytu, který poskytuje kritéria pro její hodnocení. Zdánlivě jde o kategorii, která by mohla být zavedena do kategorie předchozí, ve skutečnosti se však její význam ukazuje v její negaci. V české literatuře tolik oblíbený prostor maloměsta je často založen na podkladě událostí, které se opakují a vytvářejí tak stereotypičnost tohoto prostoru. Podobně i cyklická vyprávění či vyprávění, která zdůrazňují jakési přirozené proudění času a zpřítomňují existenci primárního rádu, který určuje člověka jako součást koloběhu a který jej přesahuje, tematizují návratné události, aby vytvořily specifickou narativní strukturu vyprávění. Ani tato návratnost však není opakováním téhož, ale další variací, v níž je však důraz položen na podobné spíše než na jedinečné.

Jaký význam má tento katalog atributů? Přinejmenším ten, že pojmenovává základní pravidla pro hodnocení významu událostí ve vyprávění a poskytuje tak výchozí sadu nástrojů pro jejich interpretaci. Umožňuje je vnímat jako fenomény vyprávění a ozřejmuje jejich povahu estetického prostředku, který spoluurčuje komunikaci mezi recipientem a narativním textem. Jsou události, které jsou ve vyprávění relevantní, klíčové, a které tedy vytvářejí bod, z něhož je možné vést interpretaci, či zakládají síť, na níž se navlékají další významové elementy vyprávění, a ty jsou ve vztahu k tomuto ústřednímu fenoménu zhodnocovány.

Současně se ukazuje funkční podstata či založení událostí ve vyprávění. Některé události jsou klíčové pro vyprávění příběhu, jiné jsou klíčové pro utváření charakteru postav, prostředí. Některé jsou svým významem spojeny s žánrovými pravidly

a z hlediska žánru mohou být vnímány jako obligatorní (vražda v detektivním příběhu, osvobození zakleté princezny v pořádkovém narrativu, přestřelka v příběhu z divokého západu atp.), jiné mohou plnit funkci retardační ve vztahu k vyprávění nebo rozvíjejí paralelní motivy a rozšiřují oblast narrativního světa. Určení funkce události ve vztahu k příběhu či ve vztahu k vyprávění je pak vodítkem k pojmenování intencionality, sjednocujícího významového gesta celého textu – aniž bychom se museli vydávat mimo vlastní text, do domény psychofyzického autora.

### ***Událost a její vztah k příběhu a k vyprávění***

Vedle této klasifikace událostí nám však naratologie nabízí ještě další možnost pro zvážení jejich významu. Ta souvisí s jejich rozlišením, které se týká toho, zda způsobují proměnu situace, či nikoliv. Kořeny toho rozlišení můžeme najít u Borise Tomaševského, tedy u ruského formalismu. Tomaševskij, který ovšem užívá termínu motiv, rozlišuje motivy dynamické a statické v závislosti na tom, zda je jejich výsledkem změna stavu, a motivy vázané a volné, podle toho jakou roli hrají v kauzální struktuře příběhu. Vázáný motiv je vyžadován příběhem, zatímco volný motiv, jelikož není nezbytný pro příběh, je vlastní podstatou literárnosti díla (tedy toho, co činí z literárního díla estetický artefakt) a je výrazem jeho estetické kvality. Tomaševského definování motivu tak zcela v duchu ruského formalismu zdůrazňuje skutečnost, že literární postupy nejsou řízeny obsahem, tedy že nejsou bezprostředně určovány logikou příběhu.

Na toto rozlišení navázal Roland Barthes, který mluví o událostech **jádrových**, tedy takových, jež jsou důležité pro konstituování příběhu a jejichž vypuštění by znemožnilo příběh vyprávět, a **satelitních**, které – analogicky – je možné z vyprávění vypustit, aniž by příběh doznal změny. Povahu jádrových událostí můžeme ukázat na příběhu o Popelce, jenž našel řadu narrativních reprezentací. Jejich základní podmínkou však je to,

že musí zachovat základní události příběhu, aby bylo možné rozpozнат jeho primární strukturu a identifikovat jej právě jako příběh o Popelce. Podobně se to má například i s příběhem o Faustovi, který je zpřítomněn nejenom v množství literárních reprezentací, ale který byl adaptován celou řadou médií; každá z těchto variací však musí respektovat základní strukturu a základní konstituenty příběhu, chce-li využít jeho intertextový potenciál. Jádrové události jsou tedy důležité potud, pokud konstituují sám příběh.

Toto jasné rozlišení jako by zavádělo do hodnocení jakousi určující hierarchii událostí a oslabovalo význam satelitních událostí. Jak však podotýká Roland Barthes, jádrové události nemohou být vypuštěny bez toho, aniž by se změnil příběh, ale právě tak nemohou být ani doplňující události vypuštěny bez toho, aniž by se změnilo vyprávění. V krátkosti řečeno, ve vyprávění je toho mnohem více než jen příběh. A toto více dává vyprávění sílu a význačnost. Tímto výrokem se nejenom vrací význam satelitních událostí, ale ukazuje se, že jsou to právě ony, co dodává příběhu jeho jedinečnost.

To, jak fungují jádrové a satelitní události a jaký význam má pojem motiv, který vnímáme jako šířejí obsahově založený, se pokusíme ukázat na příkladě narrativu Thomase Manna *Smrt v Benátkách* (1973 [1912]). Už v samém úvodu vyprávění, které respektuje časovou a logickou strukturu příběhu, dojde k události, jejíž potenciál pro konstituování narrativního světa se vyjeví teprve v pozdějších fázích příběhu. Gustav Aschenbach si vyjde na procházku a v jejím průběhu dojde k letmému, zdánlivě nevýznamnému setkání s neznámým cizincem. Signifikantní přitom je to, jak velkou míru pozornosti tomuto cizinci vyprávění věnuje, a to i přesto, že je tato postava vzápětí opuštěna a není ji svěřena žádná další role v příběhu Gustava Aschnebacha:

„Na zádech nesl tlumok, jaký se v kraji nenosí, a na sobě měl pře-  
pásaný žlutý lodenový oblek; šedou pláštěnku do deště si přeho-

dil přes levou ruku, založenou v bok, a v pravé ruce držel hůl s železným bodcem, kterou zarazil šikmo do země a o jejíž rukojet se s nohami křížem opíral bokem. Se vztyčenou hlavou, takže mu na hubeném krku nad rozhalenou sportovní košilí silně a nezakrytě vystupoval ohryzek, díval se ostře a pátravě do dálky bezbarvýma ryšavě obrvenýma očima, mezi nimiž, v podivném protikladu k jeho krátkému ohrnutému nosu, stály dvě kolmé energické rýhy. [...] Možná že Aschenbach, když si z pola roztržitě, z pola zpytavě prohlížel cizince, nebyl dos tí šetrný, neboť najednou zpozoroval, že cizinec pozoruje jeho pohled, a to tak bojovně, tak přímo do očí, tak zjevně odhodlán hnát vše do krajinu a donutit pohled druhého k ústupu, že se Aschenbach, trapně dotčen, odvrátil a začal přecházet podle plotů, mimo díl odhodlán, že si toho člověka už nevšimne. Zapomněl na něho v příští minutě. [Ale vzápětí] si uvědomí rozdychtí svého nitra, jakýsi těkavý neklid, mladistvě zíznící touhu po dálkách, pocit tak živý, tak nový nebo aspoň tak dávno odvyklý a odnaučený, že zůstal stát jako přikován s rukama na zádech a s pohledem upřeným na zem, aby přezkoumal podstatu a cíl tohoto pocitu. Byla to touha po cestování, nic víc, ale projevující se skutečně jako záхват a vystupňování k vášnivosti, ba až k obluzení smyslů.“ (Mann 1973: 13)

Motiv cizince a událost setkání s cizincem tedy vzbudí v Aschenbachovi touhu po cestování, kterou vzápětí realizuje a která má pro něj fatální důsledky. Bylo Aschenbachovo setkání událostí jádrovou či satelitní? Zřejmě spíše satelitní. Příběh by bylo možné vyprávět i bez ní, o čemž může svědčit i velmi zjednodušující synopse: Aschenbach se rozhodl odcestovat. V Benátkách se zamiloval do čtrnáctiletého chlapce Tadzia a zemřel na následky cholery, která ve městě propukla. Kdybychom někomu chtěli vyprávět příběh Aschenbacha, zcela jistě by tato událost byla vypuštěna. O tom ostatně vypovídá celá řada zpracování či převyprávění obsahu novely, které můžeme najít v literárních

slovnících či v encyklopediích, z nichž žádná toto setkání netytuje. Přesto je to událost obrovského významu, protože poskytuje motivaci Aschenbachova činu a současně i základní psychologickou charakteristiku jeho postavy a v neposlední řadě vytváří atmosféru vyprávění.

Význam tohoto setkání se zvýrazní v pasáži, kterou najdeme ve vyprávění v okamžiku Aschenbachova příjezdu do Benátek. Aschenbach zde váhá, zda má pro svoji cestu z Benátek na Lido zvolit gondolu či parník (váhání je důležitý rys Aschenbachovy postavy). Nakonec se rozhodne pro parník a gondolu chce použít jen pro přiblížení k přístavišti parníků.

„Kdo by nemusil překonat letmé zamrazení, tajný ostych a stísněnost, když má poprvé nebo po dlouhé době nastoupit do benátské gondoly? To podivné vozidlo, zcela beze změny dochované z baladeskních dob a tak podivně černé, jak jsou ze všech věcí už jen rakve, připomíná bezlesá a zločinná dobrodružství ve šplouchající noci, připomíná dokonce samu smrt, máry a ponurý slavnostní pohřeb a poslední mlčenlivou jízdu. A povíši si už někdo, že sedadlo takové bárky, ta lenoška nalakovaná černě jako rakev, vypolštářovaná matnou černí, je nejměkčím, nejrozmařilejším, nejzměkčilejším sedadlem na světě? Aschenbach si to uvědomil, když se usadil u nohou gondoliéra, naproti svým zavazadlům.“ (Mann 1973: 46–47)

Gondoliér vypluje a Aschenbach si uvědomí, že nezadal cíl cesty. Obrátí se k němu, aby to napravil:

„Ke stanici parníků!“ opakoval, a přitom se úplně otočil a podíval se nahoru do tváře gondoliérovi, který se za ním tyčil před sinalým nebem, jak stál na vyvýšeném okraji. Byl to člověk nevhledného, ba brutálního vzezření, po námořnicku modré obléčený, opásaný žlutou šerpou, a na hlavě měl troufale nasazený beztváry slaměný klobouk, jehož pletivo se začínalo uvolňovat.

Tvar jeho obličeje, plavé kučeravé kníry pod krátkým ohrnutým nosem způsobovaly, že se vůbec nezdál být italského plemene. [...] Několikrát námahou odchlípl rty a obnažil bíle zuby. Svraštil naryšavělé obočí, podíval se přes hosta do vzdachu a odpověděl rozhodně skoro hrubě: „Jedete na Lido.“ (Mann 1973: 48–49)

Rozpoutá se hádka mezi Aschenbachem a gondoliérem. Aschenbach se nakonec podřídí a nechá se dovézt gondoliérem na Lido. Po přistání odejde, aby si vyměnil peníze a mohl zaplatit, a tehdy gondoliér zmizí. Na nábřeží zůstanou vyložená všechna Aschenbachova zavazadla.

Zdánlivě tu máme co dělat s podobnou událostí jako v prvním případě. Scéna opět dotváří atmosféru vyprávění, situaci Aschenbachova příjezdu, dokresluje jeho psychologii a mohli bychom ji tedy charakterizovat podobně jako v prvním případě. Ve skutečnosti však vzniká mezi oběma scénami těsných vztah i význam vzájemného napětí. Obě scény jsou totiž spojeny sítí motivů a vytvářejí tak užší sémantický vztah, který se dožaduje naší interpretační pozornosti. Agresivní, brutální výraz obou postav, akcentace cizího a tedy zneklidňujícího prvku v jejich vzezření, žlutý lodenový oblek v prvním případě a žlutá šerpa v případě druhém, v prvním případě ryšavě obrvené oči a naryšavělé obočí v případě druhém stejně jako společná nesmiřitelnost jako rys jejich jednání představuje základnu pro hledání nového funkčního významu těchto postav a událostí, jichž jsou nositeli. Obě postavy nesou i podobné téma, které odkazuje k Aschenbachovi: Aschenbach ztrácí vlastní vůli, je zmítán emocemi. Mění se jeho pozice subjektu, stává se objektem událostí, namísto akce nastupuje reakce. Bez toho, že bychom chtěli postoupit dál v interpretaci těchto událostí a jejich významu v narrativním světě, můžeme konstatovat, že jsou to právě ony, které se podstatnou měrou podílejí na generování významu. Vytvářejí uvnitř narrativního světa významovou síť, která není totožná s logikou, s „větvením“ či rozvojem příběhu.

Jejich označení jako satelitních tak nezmenšuje jejich roli ve vyprávění. Ostatně Barthes pro ně používá i označení katalyzátoru a konstatuje: „Můžeme říci, že nelze odstranit některé jádro a nenarušit příběh, avšak nemůžeme odstranit ani některý katalyzátor a nenarušit tím diskurz.“ (Barthes 2002: 21)

### ***Hloubková struktura příběhu***

Události, které jsme pozorovali v předchozích pasážích textu, tvoří povrchovou strukturu vyprávění. Jsou konkrétními reprezentacemi v jedinečných narrativních textech. Naše pozorování nás ale současně dovedla k další rovině událostí, které tvoří hloubkovou strukturu příběhu. A to je oblast, do které se vydala, vedena *Morfologií pohádky* (1999 [1928]) Vladimíra Proppa, francouzská narratologie ve svém počátečním období a kterou můžeme nazvat cestou ke gramatice příběhu. Jedním z rozhodujících vlivů, které současně pomáhají osvětlit způsob Proppova myšlení a důvody jeho zkoumání, můžeme spatřovat v Goethově morfologii, k níž se Propp a celý ruský formalismus hlásí a pro niž existovaly tři základní pojmy: tvar (*Gestalt*), prototyp (*Urtyp*) a metamorfóza (*Metamorphose*). Důsledkem těchto pojmu je i dynamické pojetí jednotlivých reprezentačí jako výsledku neustálých proměn, které je však vždy možné vztáhnout ke společnému základu, jenž možnosti proměn současně určuje. Tato příslušnost k prototypu pomáhá pochopit strukturní pravidla generování a současně ozrejmuje funkci základních i variantních elementů. Proto se Goethe vydal při zkoumání rostlin cestou syntézy směrem k abstraktnímu objektu, jenž je univerzálním základem všech následujících variací a z něhož musí proto vycházet každá funkční systematizace. Ve svých *Italských cestách* (1982 [1816]) o tom píše:

„Prarostlina (*Urpflanze*) bude nejpodivuhodnějším výtvorem na světě, jaký mi bude sama příroda závidět. Pomocí tohoto modelu

a klíče, k němu lze potom vynalézat až do nekonečna další rostliny, které musí být důsledné, to znamená: byť třebas neexistují, přece by existovat mohly a nejsou snad jen malířskými nebo básnickými stíny a zdáními, nýbrž mají v sobě vnitřní pravdivost a nutnost. Stejného zákona bude možno použít na všechny organismy.“ (Goethe 1982: 307)

Proppova morfologie představovala metodu analýzy pohádkových vyprávění, jejímž cílem bylo odhalit základní elementy (morfémy), které stojí v jádru všech vyprávění a představují jejich kombinační východisko. Ústředními prvky pro něj nejsou motivy, ale strukturní jednotky, které tvoří jádro motivů, tyto prvky nazval funkciemi; ty se opakují a představují společného jmenovatele motivů/událostí. Funkce je tedy akce jednající osoby, která je určena jejím významem pro rozvíjení děje. V pohádkách jsou podle něj veličiny stálé a proměnlivé. Co se mění, je pojmenování jednajících osob, nemění se jejich činností neboli funkce, které mohou být uskutečněny více motivy. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku podle funkcí jednajících osob. Můžeme tedy říct, že funkcí je málo a postav mnoho. Proppovy teze lze shrnou do tří bodů:

1. Funkce jsou stabilními prvky pohádek
2. Počet funkcí je omezený
3. Posloupnost funkcí je vždy totožná<sup>3</sup>

Na základě svého studia rozlišil Propp 31 funkcí, které se logicky sjednocují do okruhů jednání a které se objevují v konkrétních variantách (pohádkových narrativech) ve stejné posloupnosti, přestože nemusí být realizovány všechny. Základními okruhy jednání, které odkazují k sedmi základním

<sup>3</sup> Propp připojuje ke svým tezím ještě závěrečnou, v níž konstatuje, že všechny kouzelné pohádky náležejí co do stavby k jednomu typu.

jednajícím postavám pohádek a současně k základním hybným událostem pohádkových příběhů jsou:

1. Okruh jednání škůdce
2. Okruh jednání dárce
3. Okruh jednání pomocníka
4. Okruh jednání carovy dcery
5. Okruh jednání odesílatele
6. Okruh jednání hrdiny
7. Okruh jednání nepravého hrdiny

Proppova studie svou systematičností položila základy pro formální analýzu narrativního textu, o její rozvinutí s pomocí sémiotiky a logiky se pokusil A. J. Greimas. Ten se vydal cestou systematické abstrakce jednajících osob, které pojmenovává v termínech aktéři a aktanti. Nezajímá jej tedy, čím postavy jsou, jaké psychické ustrojení nesou a podobně (což jsou oblasti, které svádějí k mimetické analýze a pomíjejí analýzu funkční ve vztahu k rozvíjení příběhu), ale výhradně je posuzuje podle toho, co dělají (odtud také pojmenování aktant). Přitom aktér je postava sama, v konkrétním narrativním textu, a aktant je její funkce v jednání, jíž je postava jako aktér výrazem. Rozlišuje pak následujících šest kategorií aktantů:

- 1) Subjekt – většinou hlavní hrdina
- 2) Objekt – princezna, která má být získána; ale i abstraktně dobro, moc, štěstí, výhodná svatba...
- 3) Adresant – ten, kdo zadává úkol
- 4) Adresát – ten, kdo má úkol splnit; často je totožný se subjektem
- 5) Oponent či protivník – ten, který se staví mezi objekt a subjekt (zločinec, ale i abstraktní princip: vášeň, odpór)
- 6) Pomocník – může přímo zasáhnout, jeho prostřednictvím získává subjekt (nebo protihráč) bezprostřední pomoc

Jednotlivé funkce pak tvoří systém tří binárních opozic subjekt – objekt, adresant – adresát, pomocník – protivník. Záměrem je určit postavu podle jejího podílu na jednání a výsledkem je funkční analýza příběhu jako sledu akcí.

Proppova a Greimasova analýza příběhu na rovině jednání a funkcí jednajících postav prozrazuje kořenovou příbuznost narativů a umožňuje o nich uvažovat jako o variacích základních struktur. Míra abstrakce, s níž pracují, je však tak vysoká, že zájem o aplikaci těchto modelů je ve skutečnosti minimální. Kritika je směrována především k tomu, že prostřednictvím této metody sice poznáme strukturní invariantu konkrétního typu narativu, ale rozcházíme se právě s tím, co zajišťuje příběhu jeho jedinečnost. Přestože tato výtka není oprávněná (vždyť teprve na základě rozpoznání společného se identifikuje jedinečné), nejsou uvedené modely formální analýzy narativů příliš užívané. Je třeba také říci, že v narrativech, které se nevyznačují velkou mírou schematizace, lze často jen stěží jednoznačně přiřadit jednající postavy ke Greimasovým či Proppovým funkcím. Což však současně opět vypovídá něco podstatného o těchto narrativech a může se stát analytickým jádrem následného interpretačního výkonu. Navzdory kritikám by však tyto strukturní návrhy měly být součástí metodického instrumentáře každého literárního teoretika, který se chce zabývat narativními texty, který má v úmyslu pochopit pravidla jejich generování a pokročit hlouběji k antropologické konstantě příběhů. Uvedené modely nám totiž ukazují na pravidla distribuce rolí a jednání v narativním světě, přičemž důsledkem této distribuce je i postoj, který zaujímá recipient k jednotlivým postavám jako ke konkrétním reprezentacím abstraktních funkcí, které ve vyprávění současně zakládají vztahy sympatie a antipatie, a určují tak už v této hloubkové narativní struktuře hodnotící postoj recipienta.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Francouzští „morphologové“ C. Bremond a A. J. Greimas navázali nejenom na ruský formalismus, ale také na strukturalistické analýzy mytů, které

### Literatura k tématu:

- Aristotelés: *Rétorika – Poetika*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999.
- Barthes, Roland: „Úvod do strukturní analýzy vyprávění“. Přel. Jaroslav Fryčer. In: *Žnak struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002 [1966], s. 9–43.
- Culler, Jonathan: *Studie k teorii fikce*. Přel. Jiří Bareš ad. Praha – Brno: ÚČL AV ČR, 2005.
- Davidson, Donald: *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita*. Přel. Jan Kolář – Tomáš Marvan. Praha: Filosofia, 2004 [2001].
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003 [1998].
- Eco, Umberto: „Malé světy“. Přel. Petr Kaiser. *Česká literatura* 45, 1997a [1989], č. 6, s. 625–643.
- Forster, Edward M.: *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1927].
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Lahn, Silke – Meister, Jan C.: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2008.
- Lotman, Jurij M.: *Text a kultúra*. Přel. Mária Kusá. Bratislava: Archa, 1994.
- Phelan, James: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audience, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1994.
- Prince, Gerald J.: *A Grammar of Stories. An Introduction*. The Hague – Paris: Mouton, 1973.

rozpracoval antropolog Claude Lévi-Strauss v knize *Mythologica. Syrové a vařené* (2006 [1964]), ale které najdeme už v jeho textech „The structural study of myth“ z roku 1955 a především v knize *Strukturální antropologie* (2006–2007 [1958]). Lévi-Strauss zde analyzoval mýты o Odysseovi a rozložil ho na nejmenší jednotky: mythémy. Ty uvedl do vzájemných vztahů, v nichž se vyskytují v hlubinné rovině vyprávění a zakládají jeho podobu, a ukázal na jejich opakující se kombinace (ekvivalence a opozice).

- Propp, Vladimir J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. Miroslav Červenka – Marcela Pittermannová – Hana Šmahelová. Jinočany: H&H, 1999 [1928].
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Schmid, Wolf: *Narratology: An Introduction*. Berlin– New York: De Gruyter, 2010.
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979].
- Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000 [1971].

### **Citovaná primární literatura:**

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italská cesta*. Přel. Věra Macháčková-Reigrová. Praha: Odeon, 1982 [1816].
- Mann, Thomas: *Smrt v Benátkách*. Přel. Pavel Eisner. Praha: Odeon, 1973 [1912].

### **Postava**

Událost jsme v našem předchozím výkladu ztotožnili s postavou. Je tedy na čase věnovat důkladnější pozornost tomuto aspektu příběhu, neboť jeho významový potenciál se spojením s událostí nevyčerpává.

Jeden z nejdůležitějších fenoménů, který je spojen s existencí fikčních postav a který je zároveň přibližuje i vzdaluje skutečným lidem, tematizoval už E. M. Forster ve své knize *Aspekty románu* z roku 1927. Jedná se současně o fenomén, který v rámci literární teorie i naratologie vede k formulování protichůdných a zdánlivě nesmiřitelných koncepcí, s jejichž pomocí má být postava teoreticky uchopena, analyzována a posléze interpretována jako funkční aspekt narrativního světa.

„V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, nejsme ani dobrí jasnovidci, ani se upřímně jeden druhému nesvěřujeme. Známe se jen přiblížně, podle vnějších znaků, ty ostatně stačí pro společenské a dokonce i pro intimní vztahy. Ale lidem v románu může čtenář dokonale porozumět, jestliže si to spisovatel přeje; může přiblížit jejich vnitřní i vnější život. A tak se stává, že lidé v románu se zdají často skutečnější než postavy z historie, ba dokonce nežli naši přátelé; dozvídáme se o nich vše, co je možné se dozvědět, zda jsou nedokonalí nebo nereální; jejich tajemství pro nás nejsou skrytá, zatímco naši přátelé mají a musí mít svá tajemství, vzájemná zdrženlivost v tomto ohledu je jednou z podmínek života na této planetě.“ (Forster 1971: 56)

To, co tu vlastně Forster tematizuje, je fakt jakéhosi intimního kontaktu, který s postavami navazujeme a který způsobuje, že je vnímáme jako reprezentace skutečných lidí, ba že jsou v našich očích dokonce skutečnější nežli skuteční lidé. Máme totiž možnost pozorovat, jak myslí, co cítí a vnímají, a chápeme (chce-li tomu tak autor) motivace jejich činů. Narrativní svět může být přístupný z jejich úhlu pohledu, který způsobuje

buje subjektivizaci tohoto narativního světa, tedy založení jedinečného systému hodnot, s nímž se čtenář může, díky této specifické subjektivizační technice, identifikovat. Ostatně to je právě onen narativní trik, v důsledku kterého sympatizujeme i se zabijáky hollywoodských filmů. Vedeni narativní iluzí přijímáme jejich způsob hodnocení událostí. Ovšem právě tato možnost současně ukazuje na jejich utvořenost, na nereálnost postav, na jejich povahu *být fikční bytostí*, a tedy vždy už neúplným (ve vztahu ke skutečným postavám aktuálních světů) konstruktem. A tento paradox je současně zdrojem dvou rozdílných koncepcí, které pro analýzu postav narativních textů navrhuje literární teorie.

### **Dva návrhy na teoretickou analýzu narativní postavy**

První návrh směřuje z oblasti teorie, která akcentuje mimetický aspekt konstrukce a vnímání postavy. Mimetické chápání postavy pojímá text jako napodobení (*mimesis*) skutečného světa, v důsledku čehož se mluví o postavách, které jsou posuzovány podle chování a jednání skutečných osob reálného světa – jako by literární postavy byly reálné a autonomní bytosti. Můžeme říci, že taková postava je chápána jako vrchol ledovce. Podle tohoto vrcholu pak odhadujeme hloubku a podobu toho, co je skryto, co není přístupné v samotném textu literárního díla. Postavy jsou pak analyzovány jako něco, k čemu text referuje, co leží mimo text, v dosahu interpretace, a dožadují se proto čtenářské aktivity konkretizace, která však směřuje za hranici textové sémiózy.

Už poslední věta předchozího odstavce nám napovídá, jaký je charakter druhého přístupu k analýze postav. Můžeme o něm mluvit jako o sémiotickém či strukturalistickém. V tomto případě je postava pojímána jako zcela realizována svým určením *být znakem*, sémiotickým konstruktem. V základě tohoto přístupu je vnímání textu jako uměleckého, a tedy umělého díla, které je uzavřeným systémem a které určuje svá vlastní

pravidla. Postavy jako znaky nereferují primárně k něčemu, co je mimo hranice textu, ale jsou součástí toho, co tvoří identitu textu, co tvoří jeho strukturní, a tedy i funkční princip – jsou funkční součástí narativního světa a existují jen v jeho režimu.

Zatímco o prvním přístupu bychom mohli uvažovat i v rámci otázek: Co postavy znamenají? Jaké nesou poselství? Co je jejich tématem? – což jsou otázky, které nás směřují k naší zkušenosti s podobnými typy postav reálných, druhý přístup je modelován otázkami: Jak postavy znamenají? Jakou funkci plní jako specifické figury v narativním světě? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu? Jakou roli mají ve významové výstavbě?

V druhém případě se totiž spíše nežli o postavách mluví o figurách, už jen proto, aby byla oslabena ona tendence, která je patrná při užití mimeticky založené terminologie a v důsledku níž analýza a následná interpretace inklinuje k psychologizování. Výše zmíněná cesta, která nás vedla literární teorií od Vladimíra Proppa, Borise Tomaševského, Rolanda Barthesa, Clauďa Bremonda či Algidrase Juliena Greimase, je právě jednou z cest zkoumání postavy jako specifického, v režimu zvláštního světa uzavřeného, sémiotického, a tedy znakového konstruktu. V centru pozornosti se v tomto případě ocítá literární text – jako struktura, v jejíž vztahové doméně vzniká figura jako její dominanta (či jedna z dominant) a jako sjednocující funkce. Jakékoli antropomorfní konotace jsou proto v těchto přístupech, které se orientují spíše na sémantiku a méně na pragmatiku a už vůbec ne na estetický charakter postavy, přehlíženy.

Přestože postavy často vnímáme jako reálné bytosti, které myslí, cítí, vnímají a reagují podobně jako lidé, s nimiž máme zkušenosť z našeho aktuálního světa, skutečností zůstává, že jsou pouhým výrazem jazyka, a tedy specifickým znakem literární komunikace. Jedním z argumentů, který kritici mimetických teorií používají, spočívá v poukázání na fakt, že fiktivní bytosti jsou nutně neúplné, že jsou jen souborem rysů či znaků. Nejsou v tomto smyslu důsledkem výběru z něčeho, co leží mi-

mo text, ale výsledkem konstrukčního aktu a jejich funkcí není reprezentovat skutečnost, ale plnit svou úlohu v rámci narrativního světa – složky, z nichž jsou utvořeny (za chvíli budeme v souvislosti s tímto aspektem mluvit o charakterizaci postav), ukazují k sjednocující intenci. Skuteční lidé jsou naproti tomu komplexní bytosti a je možné kdykoliv doplnit nějaký rys jejich povahy či přiblížit se k motivaci jejich jednání tím, že je budeme studovat. Jinými slovy, budeme-li chtít pochopit motivaci Caesarova překročení Rubikonu, můžeme studovat jeho zápisky, rekonstruovat z nich jeho psychologický profil, můžeme použít svědectví, které nám o něm přináší pamětníci a další historické dokumenty, které nám umožní pochopit situaci, v níž k jeho rozhodnutí došlo – tyto doklady mohou být kdykoliv doplněny dalšími a může se také stát, že nějaký nový materiál zcela promění naše závěry. V případě fikčních světů však k něčemu takovému nemůže dojít. Proto pro nás Švejk zůstane navždy nerozhodnutelnou figurou, neboť fikční svět nám odmítl zpřístupnit jeho mentální oblast. A zatímco o ostatních postavách Haškova románu víme, co si myslí a proč jednají tak, jak jednají, v případě Švejka si ponecháváme produktivní nejistotu. Což ovšem zároveň ukazuje, že jakákoli interpretace jedním či druhý směrem – Švejk je blb, popřípadě: Švejk je ironik, který svým jednáním záměrně ukazuje na absurditu světa, jehož je součástí – by znamenala jen dezinterpretaci této postavy a Haškova díla.

Se vzrůstajícím zájmem o estetický a rétorický aspekt literární komunikace, v jehož důsledku se narratologie ptá po účinku literárních znaků, což způsobuje, že postavy už nejsou vnímány jako zcela do textu orientované znaky, ale jako nástroje komunikace významu – komunikace, kterou literární text zakládá mezi narrativním světem a recipientem, dochází i k přehodnocení východisek strukturální analýzy postav, přičemž ortodoxně na text orientované teorie doznávají podstatných proměn.

### ***Kognitivní narratologie a rámcování postavy***

Skutečnost, že rozdíl v pojímání fikčních postav a skutečných lidí není a nemůže být absolutní, ukazuje kognitivní narratologie, která konstatuje, že v obou případech používáme pro naše rozumění, pro naše chápání těchto objektů kognitivní rámce, na jejichž aktivitu současně spoléhají i tvůrci narrativních fikcí. Filozof Donald Davidson podotýká, že přesně víme, co máme pozorovat, když druhým připisujeme myšlení, a kognitivní narratolog Alan Palmer k tomu dodává: „Čtenáři používají kognitivní rámce a scénáře, aby mohli interpretovat text.“ (Palmer 2003: 325) „Práce, kterou konstruujeme skutečné myšlení těch druhých, nás připravuje jako čtenáře pro práci s konstruováním fikčního myšlení.“ (Ibid.) „Jelikož fikční bytí je nutně nekompletní, rámce, scénáře a preferenční pravidla nařizují, jak doplnit to, co bylo opomenuto a co zaplní mezery v diskurzu a poskytne předpoklady, které čtenáři umožní konstruovat myšlení z textu.“ (Ibid.) Už tato tvrzení ukazují, že hranice mezi oběma přístupy nemůže být striktní a že kdybychom se vydali jen cestou strukturalismu, přišli bychom o důležité otázky či aspekty pragmatiky, tedy o význam fikční bytosti jako estetického principu, v důsledku kterého jsme nějakým způsobem zájemně angažováni ve vztahu k postavám i k narrativnímu světu jako celku. Ale ani druhá cesta, cesta čtení fikčního světa jako obrazu skutečného světa, by pak nebyla zbavena úskalí, mohli bychom se totiž ztratit v psychologizování, v nadinterpretaci a definitivně minout funkční, a tedy procesem semiózy určený význam jedinečného narrativního světa. Vedlo by to k tomu, že by se z našeho analytického pole ztratil text jako jedinečný svět a na jeho místo by se až příliš ochotně zasunul kontext či čtenář (jak se ostatně stalo Stanley Fishovi).

S návrhem smírujícím obě protichůdné pozice textové analýzy přišla rétoricky zaměřená narratologie, která se soustřeďuje na otázky působení postav a která pojímá postavy jako estetické kategorie, jež jsou určeny k tomu, aby angažovaly recipienta

k určitému postoji, a jež tento způsob angažování vnímají jako textem řízenou recepci. James Phelan přichází s návrhem komplexního pojetí postavy, která je podle něj vždy složena ze tří dimenzí: mimetické, syntetické a tematické. Výhodou Phelanova návrhu je jeho analytický a interpretační potenciál a současně skutečnost, že neruší textovou identitu postavy a neotevřívá text a narrativní svět destruktivnímu psychologizování.

**Syntetická dimenze** – textové znaky, s jejichž pomocí konstruujeme postavu, nereferují ke skutečné osobě. Být fikční postavou z části znamená být umělou konstrukcí. Část našeho zacházení s postavou a uvědomování si postavy leží v oblasti uvědomování si faktu, že jde o konstrukt.

**Mimetická dimenze** – postava se dovolává naší zkušenosť s podobnými stvořeními z reálného světa. Spoléhá na naše konkretizační praktiky, které nás vedou k sjednocování určitých rysů postavy či jejího chování a jednání se způsoby, jakým jednají bytosti, které potkáváme v našem aktuálním světě. Ostatně precizně vyjadřuje tento rys postavy Marie-Laure Ryanová: „Copak bychom věřili ve výslednou úspěšnost našich oblíbených postav, copak bychom se obávali, že ničemné plány se mohou naplnit a že hrdina může být poražen, copak by mohl být koneckonců někdo z nás zastrašován hororovými příběhy anebo být pohnut k slzám romantickými novelami, kdybychom považovali postavy – jak to činili strukturalisté – za pouhé soubory textově určených znaků?“ (Ryan 1991: 22)

**Tematická dimenze** – postava má v narrativním světě určitý úkol, její jednání je vyjádřením určitého tématu, není ve vyprávění náhodně, ale slouží v jeho prospěch.

Každá postava je složena z těchto tří dimenzí, ale autor může ve prospěch textového záměru některou z nich zvýraznit. Tím

se současně ozýrá funkční určení postavy v narrativním světě i celkový sjednocující význam tohoto světa.

Zvýraznění tematické dimenze postavy využívají například didaktické texty či texty s jasným ideologickým určením. Takové postavy najdeme kupříkladu v narrativních světech budovatelů románů. Jednoznačný tematický horizont postav je charakteristický i pro populární literaturu, v níž současně dochází k maximálnímu zjednodušení této dimenze a k jejímu zploštění tak, aby postava bylo co nejjednoznačnější a téma, kterého je nositelem, se tím stalo co nejzřetelnější. Naopak experimentální či existenciální literatura rozvíjí tuto dimenzi a kloní se k tomu, aby jednání postav nebylo v tomto smyslu jednoznačně určené či interpretovatelné. V jejích případě pak funkční určení postavy směřuje k tomu, aby se postava stala nositelem více témat, která proti sobě mohou stát i ve vzájemném napětí či rozporu, která nejsou jednoduše rozhodnutelná a která ponoukají k novým interpretacím. Tento pokyn je třeba vnímat jako součást identity významového pohybu, k němuž text vybízí. Textová analýza se pak může zastavit na jeho rozpoznání bez toho, že bychom toto textové gesto završili jedinečnou interpretací, tedy přiřazením konkrétního smyslu.

Zvýraznění mimetické dimenze postavy umožňuje čtenáři, aby se s postavou identifikoval. Zvláště realistické či psychologické texty, tedy texty, které chtějí vytvořit iluzi, jako by jejich příběh byl součástí skutečného světa, staví své postavy jako složité bytosti a zesilují tak u recipienta možnost vnímat ji jako komplikovanou a komplexní bytost, jejíž jednání recipient posuzuje na základě svých vlastních zkušenosťí a hodnot. Mimetický rys je však přítomen i v postavách, které nejsou složitě psychologicky budovány. Příkladem může být okamžik, v němž Vančurův vypravěč z románu *Tři řeky* (1936), veden potřebou vytvořit prostředí maloměsta, stvoří ženskou postavu, kterou umístí do okna, jež je otevřeno na náměstí, nechá ji, aby se zapřela o lokty, za ni postaví gramofon, který nahlas hraje

poškrabanou desku s jakousi operní árií, a čtenář bez jakékoliv další charakteristiky identifikuje na základě svých zkušenos- tí s podobnými výjevy maloměstskou paničku, a v důsledku i maloměsto, které ona svým chováním a ustrojením označuje. I v tomto případě bychom mohli uvažovat o mimetickém aspektu takto budované postavy.

Konečně zvýraznění syntetického aspektu vede k tematizaci aktu psaní, poukazuje na umělost vyprávění. Velmi oblíbená je tato technika především u moderní a postmoderní literatury. Dva Kunderovy výroky z románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (2006 [1985]): „Bylo by hloupé, aby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily. Narodily se nikoliv z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či z jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty *einmal ist keinmal*. Tereza se narodila z kručení břicha.“ (Kundera 2006: 49) a: „Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily.“ (Kundera 1985: 201<sup>5</sup>) jsou právě takové povahy a upozorňují čtenáře, že významem vyprávění není vytvořit iluzi skutečnosti a uvěřitelný příběh. Čtenář je naopak veden k tomu, aby o postavách uvažoval jako o myšlenkových konstruktech a ptal se po jejich funkci, která se nevyčerpává jejich rolí v příběhu, ale odkazuje na jejich charakter modelové figury esejistického či filozofujícího tázání.

### ***Postava jako fikční jednotlivina v textu literárního díla***

Z kritiky mimetického přístupu k literatuře vyrůstá teorie fikčních světů, která rovněž věnuje velkou pozornost postavám těchto světů. Odmítá jakékoli snahy přiřadit postavám fikčních světů, které nazývá fikčními jednotlivinami, skutečný prototyp (prototyp existující v aktuálním světě) a poukazuje na to, že mimetická sémantika se uchyluje „k interpretačnímu úhybu.

<sup>5</sup> [Jelikož v posledním autorizovaném vydání z r. 2006 se tato věta nevyskytuje, citujeme zde dle torontského vydání. – pozn. red.]

Bere fikční jednotliviny jako zobrazení skutečných obecnin – psychologických typů, společenských skupin, existenčních nebo historických podmínek.“ (Doležel 2003: 22) Tím ale zbavuje univerzální mimetická interpretace fikční jednotliviny jejich individuality. Teorie fikčních světů se rovněž pokouší zohlednit pragmatické aspekty fikce, jak je tomu i v případě rétoriky, ale odmítá referenční vztah, který by vedl z fikčního světa do světa aktuálního. Namísto orientace znaku k jeho uživateli zkoumá orientaci znaku ke světu, jehož je součástí, tedy k fikčnímu světu. Důvodem je zdůraznění svébytnosti, jedinečnosti tohoto typu světa, který se otevírá pluralitě interpretací v podobě možných, konkrétních smyslů, ale svoji identitu si podržuje před nimi. Ve snaze uhájit textový význam proto Doležel označuje fikční postavy jako bytosti podobné lidem, ale žijící pouze prostřednictvím jazykové reference v rámci fikčního světa. Fikční světy jsou jím pojímány jako možné světy v tom smyslu, že obsahují možné jednotliviny (osoby, stavy, události) a nikoliv skutečné, v reálném světě existující jednotliviny či obecniny: „Fikční světy a jejich složky nabývají zcela určitý ontologický status neaktualizovaných možností. Hamlet není člověk, kterého můžeme nalézt v aktuálním světě, nýbrž individualizovaná možná osoba obývající alternativní svět, fikční svět Shakespearovy hry. Jméno Hamlet není ani prázdné, ani samoreferenční; referuje k jedinci fikčního světa.“ (Doležel 2003: 30) Fikční sémantika tak vrací analýzu postavy do referenčního rámce fikčního světa a vycházeje z tvrzení, že hlavním zdrojem příběhu je interakce osob, navrhoje zkoumat především fikčněsvětové vztahy, do kterých postavy vstupují a které tak určují jejich význam a funkci. Přestože tedy fikční sémantika akcentuje i pragmatické aspekty fikčních světů, její záměr je veden především otázkou, jak tyto světy fungují, jak se jednotlivé elementy – a tedy i postavy – podílejí na generování jejich významu. Pragmatiku teorie fikčních světů dostatečně zřetelně pojmenovává Eco, jenž tvrdí, že interpretaci povstává do existence

možný svět jako interakce mezi textem a čtenářem. (Eco 1997a [1989]: 627) Re-konstrukce fikčního (možného) světa je tak vyzvou ke spolupráci, kterou text adresuje svému recipientovi. Je však nutné svoji pozornost soustředit na text, a nikoliv na recipienta. V kombinaci obou přístupů, které nestojí proti sobě, ale rozvíjejí paralelní oblasti teorie, můžeme o postavách uvažovat jako o jedinečnostech fikčního světa, jejichž funkční určení je rozpoznatelné v jeho rámci, které však nepopírají jistou bazální, antropologickou příbuznost s podobnými objekty světa, v němž se sami pohybujeme. Neměli bychom se tedy vzdávat nároku na ontologickou samostatnost fikčních světů, ale ani analytických nástrojů, které nám nabízí rétorika upozorňující na skutečnost, že postavy mají referenční potenciál nejenom ve vztahu ke světu, v němž existují, ale i ve vztahu k možnému (modelovému) čtenáři, který jim má nějakým nelhostejným způsobem rozumět.

### **Výstavba postavy – charakterizace**

Protože jsou postavy výsledkem jazykové reference, řečového aktu pojmenování, a protože až prostřednictvím tohoto pojmenování přicházejí do existence, je třeba při jejich analýze soustředit pozornost na způsob jejich výstavby. Ve vztahu ke způsobu výstavby postavy vznikají i návrhy jejich typologie. Pojmy těchto návrhů pak slouží jako interpretační klíče k jejich funkci.

Jeden z prvních návrhů můžeme nalézt u Forstera, který nabízí typologické označení ploché a kulaté postavy (*flat and round characters*). Ploché postavy určuje jako ty, které jsou založeny na jedné jediné ideji či vlastnosti, čtenářem jsou okamžitě zařazeny a v průběhu vyprávění se nemění. Kulaté postavy jsou pak ty, které jsou nositeli více idejí či vlastností, čtenáře stále překvapují a mohou se tedy v průběhu vyprávění měnit. Jinou typologii můžeme najít u Daniely Hodrové, která mluví

o postavách *definících* a postavách *hypotézách*. Z jejího pohledu jsou první typy postav textově uzavřeny a z hlediska příběhu jednají předvídatelně. Postavy hypotézy však jsou postavy s tajemstvím, mají možnost jednat neočekávaně a nabízejí se i variantním interpretacím. Mohli bychom však uvést i další možné opozice pro typologii postav: Namísto Forsterovy poněkud metaforické či Hodrové ne zcela pojmově přesné opozice (postava může být definována vyprávěním a přesto si uchovat svoji schopnost rozhodnout se neočekávaně, ostatně takovým příkladem může být i Kozlík z Vančurovy *Markety Lazarové*) můžeme zavést označení *jednoduchá* a *komplexní*. Jinou pojmoslovnu dvojici a další interpretaci klíč k postavě představují označení *statická* a *dynamická* postava: Statická postava se v průběhu vyprávění nevyvíjí, zatímco dynamická podléhá vývoji (charakteristickým útvarem prvních postav je schematická literatura, například populární či dětská literatura; vlastní doménou druhého typu postav jsou například bildungsromány či psychologické romány). Můžeme také mluvit o postavách *transpsychologických* a *psychologických* (v moralitách se objevují postavy, které jsou vyjádřením určitých hříchů či neřestí). Stejně tak není bez významu mluvit o postavách *hlavních* a postavách *vedlejších*, *kladných* či *záporných*. Podobných typologií, které vždy zvýrazňují určitý funkční rys postavy, by bylo možné uvést celou řadu. Soustředíme se proto spíše na způsob, jak postava povstává do existence, tedy na její charakterizaci.

Výstavba postavy – charakterizace – se děje na několika úrovních, do hry přitom vstupuje celá řada prostředků literárního zobrazení. Tím nejjednodušším způsobem může v této souvislosti být aktivita vypravěče, který v rámci svého narrativního aktu uvede postavu na scénu, pojmenuje její vlastnosti a charakter. Tento hodnotící akt ovšem může být realizován i prostřednictvím jiné postavy nežli vypravěče. V obou případech mluvíme o *přímé charakterizaci*. Otázku ovšem vzbuzuje důvěryhodnost zdroje hodnocení. Zatímco v případě neosobního či

nadosobního vypravěče (v Genettově terminologii heterodiegetického a extradiegetického vypravěče) čtenář automaticky předpokládá, že poskytnutá charakteristika odpovídá dané postavě, v případě jiného typu vypravěče, který se ve vyprávění či v příběhu s různou intenzitou zpřítomňuje, se objevuje otázka jeho hodnověrnosti a jeho vztahu k charakterizované postavě.

Komplikovanějším způsobem výstavy postavy se stává nepřímá charakterizace. Ta se odehrává formou, kterou narratologie označuje pojmem *showing* (na rozdíl od výše zmíněné aktivity vypravěče či jiné postavy, které jsou formou *telling*). Nepřímá charakterizace může využívat celou řadu prostředků, které vyzývají recipienta k tomu, aby participoval na určení charakteru zobrazovaných postav. Do oblasti nepřímé charakterizace tak patří:

**Jednání** – postava je uvedena do situace, na níž musí reagovat. Otázky, které její jednání produkuje, současně ukazují, jak postavy fiktivních světů posuzujeme a jak (nebezpečně?) blízko je naše hodnocení oblasti, z níž vycházejí mimetické teorie: Jedná postava racionálně, nebo iracionálně? Jedná ve svůj prospěch, nebo v prospěch někoho jiného? Je v jednání aktivní, nebo pasivní? Je zdrojem jednání, nebo je jeho objektem? Ovládá postava své chování/jednání? Odehrává se jednání jen v mysli postavy, nebo způsobuje proměnu ve fiktivním světě – a je tedy skutečnou událostí fiktivního světa? (Příkladem zde může být Juraj Hordubal, jehož Čapek vystavěl tak, že se většina jeho jednání odehrává pouze v jeho představách a nemá svůj reálný dosah ve fiktivním světě, což zakládá napětí mezi vnitřním světem Hordubala – ten je plný akce – a vnějším světem – v němž je Hordubal vnímán jako pasivní). Popřípadě se můžeme ptát, zda je jednání postavy shodné s tím, co si postava myslí.

**Promluva** – na této formální úrovni se postava charakterizuje prostřednictvím vlastní promluvy. Nejde tu ani tak o to, co

ona sama o sobě říká, ale o to, jak hodnotí ostatní postavy, prostředí příběhu či další elementy fiktivního světa. Charakterizace pak probíhá jak na úrovni obsahu pojmenování a hodnotového určení, tak na úrovni lexikální, stylistické či syntaktické. Prostředkem se stává přímá řeč, polopřímá řeč, vnitřní monolog, popřípadě proud vědomí. Například neopakovatelná stylistická či lexikální zvláštnost propůjčuje postavě nejenom identifikační rys, ale současně i rys povahový: Škvoreckého Blběnka se stává nezaměnitelnou svým spojováním nespojitelného – tedy anglického lexika s českou deixí, Jirotkova teta Kateřina se prostřednictvím neustálého citování mudrosloví dostatečně diskvalifikuje pro hodnotovou profilaci fiktivního světa a nакonec i slavný výrok Mayova Sama Hawkinse „Hi, hi, hi, jestli se nepletu“ umožňuje identifikovat postavu už na základě této promluvy a je tak synonymní s jejím jménem a ze Sama Hawkinse činí trochu popleteného, byť poťouchlého dobráka – má tedy význam hodnotící a charakterizační. Výpověď, promluva má tudíž schopnost na rovině obsahové i formální postavu charakterizovat a individualizovat.

**Vnější zjev** – fyziognomie a oblečení hraje rovněž důležitou roli v charakterizaci a hodnocení postavy, často tyto atributy zastávají roli synekdochy. Čteme-li například na začátku Vančurovy *Markety Lazarové* následující charakteristiku Kozlíka, jednoduše k ní přiřadíme vlastnosti, které tato charakterizace označuje: „Chlap vězel všecek v kožíších, a protože byl lysý, nosíval kolem hlavy omotanou kozí kožišinu. Měl věru proč pečovati o svou lebku, neboť byla rozražena a srostla jen tak halabala.“ (Vančura 1957 [1931]: 37)

**Jméno** – charakteristika postavy může být dotvořena i prostřednictvím jejího jména, které může sloužit jako symbol. Příkladem je Čechořípský z Kunderovy *Totožnosti* či trojice postav hrдинek Topolovy novely *Anděl*, které svými jmény symbolizují tři různé možnosti životní orientace hlavní postavy a jednají

(či mají v narrativu roli) ve shodě s tímto určením – Věra (víra), Ljuba (láska), Naděžda (Naděje).

**Sociální zařazení** – konvence, které používáme pro hodnocení postav aktuálního světa, nacházejí často svůj výraz i v prostředí fikčních světů. Jejich pozice v sociálním systému se tak stává jedním z klíčů k jejich charakteru a k řízení čtenářských sympatií a antipatií.

**Prostředí** – v neposlední řadě může sloužit pro nepřímé osvětlení charakteru postavy prostředí, které je pro ni nějakým způsobem signifikantní. Chudě zařízená místo tak určuje povahu svého obyvatele stejně jako provokské dveře v opačném případě.

*Vztah postavy k ostatním postavám fiktivního světa* – hodnocení postavy a určení jejího charakteru je možné realizovat i způsobem jejího založení ve vztahu k ostatním postavám příběhu. Čtenář pak má sklon k tomu, aby postavy, které jsou těmi, s nimiž sympathizuje, hodnoceny kladně, vnímal podobně. Jak významným zdrojem románové hry se může tato konvence stát, ukazuje například román Milana Kundery *Valčík na rozloučenou* (1972), v němž čtenář na základě tohoto ustáleného, a tedy předjednaného způsobu hodnotí postavy ve vztahu k postavě hlavní, s níž na základě textových pokynů sympathizuje, a teprve když se znepokojením sleduje svého hrdinu, jak bezdůvodně zabije jinou postavu, revokuje své hodnotící postoje. V důsledku toho dochází k destabilizaci celého narrativního světa i hodnotových systémů, které pro jeho rozumění sloužily. Text je přitom budován na předpokladu, že tato konvence, s níž čtenář k sobě vztahuje jednotlivé postavy a na jejímž principu uskutečňuje jejich hodnocení, platí, a ukazuje tak na pragmatický aspekt komunikace významu.

### *Příkladová interpretace funkce a výstavby charakteru postavy*

V případě posledních formálních prostředků charakterizace postavy jsme se většinou spolehlí pouze na jejich blíže nekomentovaný výčet. Našim záměrem je totiž nyní ukázat, jak tyto prostředky pracují v případě konkrétního literárního narrativu. Vybrali jsme pro tento účel začátek detektivní novely Raymonda Chandlera *Vysoké okno*:

„Ten dům stál na Dresden Avenue ve čtvrti Oak Knoll v Pasadena a byl to veliký, bytelný, napohled stinný dům s vínově červenými cihlovými zdmi, se střechou pokrytou terakotovými taškami a s bílou kamennou římsou. Dolejší okna v průčelí měla tabulky zalité v olovu. V patře byla obyčejná okna vroubená kolem dokola spoustou falešných rokokových ozdóbek z kamene. Od přední zdi a přilehlých kvetoucích keřů se linul po mírném svahu k ulici asi půlakrový jemně zelený trávník a čerlil se kolem obrovského himalájského cedru, který cestou míjel, jako chladivý zelený příboj kolem útesu. Chodník i alej byly hezky široké a v aleji rostly tři bílé akáty, které věru stály za podívanou. Celé jitro bylo prosyceno těžkou vůní léta a všechno, co roste, spočívalo úplně nehybně v tom dusném parnu, o němž se v oněch končinách říká, to máme ale dneska pěkný svěží chládeček.

O obyvatelích domu jsem věděl, jenom že to je nějaká paní Elisabeth Brightová-Murdocková s rodinou a že by si ráda najala slušného a spořádaného soukromého detektiva, který jí nebude troubit popel z doutníků na podlahu a nikdy nenosí po kapsách víc než jednu bouchačku. A taky jsem věděl, že je vdovou po jednom vousatém tatřmanovi, který se jmenoval Jasper Murdock a nadělal si moře prachů tím, že vypomáhal obci, pročež mu v den jeho narozenin každoročně otiskují v pasadenských novinách fotografii s datem narození a úmrtí s nápisem: Jeho život služba lidu.

Nechal jsem vůz na ulici, přešel jsem přes pár desítek plochých kamenů, vsazených do zeleného trávníku, a zazvonil na zvonek v cihlovém podloubí pod špičatou lomenicí. Souběžně s průčelím domu, ten kousek ode dveří k okraji příjezdové cesty, se táhla nízká červená cihlová zed. U konce pěšiny stál na betonovém kvádru omalovaný černoušek v bílých jezdeckých kalhotách, v zelené kazajce a červené čapce. V ruce držel bič a ke kvádru u jeho nohou byl připevněn železný kruh na uvazování koní. Černoušek vypadal trochu sklesle, jako kdyby tam čekal už moc dlouho a přestávalo ho to bavit. Než mi přišli otevřít, popošel jsem k němu a pohlabil ho po hlavě.

Postarší vyzuna v úboru pánské otevřela za chvíli dveře asi tak na čtvrt metru a mrskla po mně očima.

,Philip Marlowe,' řekl jsem. ,Rád bych mluvil s paní Murdockovou. Očekává mě.“ (Chandler 1969 [1942]: 5)

Popisný úvod začátku románu je zdánlivě směřován k objektu popisu, tedy k domu. Popis nás velmi detailně informuje o jeho velikosti a solidnosti, o jeho barvách i o různých typech oken zapuštěných do fasády. Poté, co je tímto způsobem dům obsáhnut, stává se celek domu jen detailem v prostoru, který jej obklopuje. Prostřednictvím dalších popisných pasáží získáváme podobně minuciózní informace o tomto prostředí. Rozdíl mezi prvním a druhým odstavcem může být rozpoznán v přítomnosti metonymie. Figury, která trávník přirovnává k moři. Tato metonymie znamená subjektivizaci jazykového výrazu. Subjektivizace je pak tím, co odlišuje první odstavec a začátek odstavce druhého, i když jde zatím spíše o nezřetelný rys promluvy. Ten však zesiluje v závěru tohoto odstavce v hodnotících výrazech „hezky široké“, „věru stály za podívanou“. Její dominanci přináší poslední věta druhého odstavce, kterou můžeme rozpoznat jako figuru ironie, za níž už zřetelně cítíme subjekt mluvčího. Ještě však stále nemůžeme rozhodnout, o jakou podobu vypravěče se vlastně jedná. Z této nejistoty jsme ovšem vyvede-

ni hned úvodní větou třetího odstavce. Jejím prostřednictvím se před námi identifikuje mluvčí jako postava fiktivního světa a prozrazuje nám rozsah svých vyprávěcích kompetencí. Jelikož se jedná o homodiegetického vypravěče, jsou jeho narrativní možnosti omezené na mentální oblast jediné postavy.

Teprve v tomto okamžiku se ovšem ozřejmuje funkce prvních dvou odstavců a čtenář je veden k tomu, aby přehodnotil jejich význam. Ten nebyl primárně učen vztahem k objektu popisu (k domu), ale k subjektu, který jej produkuje jako promluvu ve fiktivním světě (tedy k vypravěči). Popis má pro nás v tuto chvíli význam nepřímé charakterizace. Jeho funkcí je ozřejmit nám schopnosti toho, koho vzápětí – prostřednictvím třetího odstavce – identifikujeme jako soukromého detektiva. Na základě informací, které nám mluvčí svým způsobem vnímání fiktivního světa poskytl, jej můžeme označit za bedlivého pozorovatele, který nepřehlédne žádný významný detail, ale který na druhé straně není stržen zájmem o detail natolik, že by přehlédl celek. Navíc jako zpravodaj osvědčuje svoje určení poskytnout čtenáři všechny podstatné informace, a to v nebyvalém množství. Zkrátka charakterizuje se jako náš dokonalý průvodce fiktivním světem detektivního žánru.

Nepřímá charakteristika se však prvními odstavci nevyčerpává, ale postupně přechází do další části textu a přidává k oné úvodní další charakterizační rysy postavy. Výrok o detektivovi, který nebude troufit popel z doutníků a spokojí se s jedinou bouchačkou, stejně jako jazykový výraz „vousatý tatrman“ jsou další vodítka pro určení charakteristiky mluvčího, a tedy pro rekonstrukci této textové figury. A opět tu máme co do činění s figurou ironie, která však nyní přechází do polohy sarkasmu. Přítomnost této figury ironie spojuje druhý odstavec s třetím a umožňuje tak potvrdit identitu jejich mluvčích. Navíc na základě naší zkušenosti s podobnými objekty, tedy na základě (textem řízené) konvence (jako důsledku funkční významové výstavby) rozpoznáváme neúctu mluvčího ke světu peněz

a současně i jeho sociální pozici, která jej staví na opačné pole tohoto společenského spektra. Stejně tak je sarkasmem odhalena neúcta ke společenským konvencím – bohatý reprezentant společnosti, který proslul jako filantrop a jako takový je touto společností uznáván (o čemž svědčí zmíněná socha), je zde pojmenován v rozporu s touto konvenční reprezentací. Čtenář tak získává další kousek do skládačky charakteru hlavní postavy – neprojevuje respekt ani před společenskými konvencemi ani před penězi. Jinými slovy – nelze jej uplatit ani společenským postavením ani penězi: nic z toho totiž v jeho očích nemá skutečnou hodnotu. Tento způsob charakteristiky postavou současně vyděluje a připravuje její pozici společenského outsidera.

Neméně významný je moment, kdy postava přejde k sošce černouška a pohladí ji po hlavě. Tento zdánlivě absurdní pohyb můžeme vnímat jako další výraz chápavé ironie či sebeironie, současně však přináší další možný rys postavy. Potvrzují se tak informace, které čtenář získal z předchozích pasáží textu (sebeironizační figura je přítomna v charakteristice detektiva, který netrousí popel z doutníků na podlahu a po kapsách nenosí víc než jednu bouchačku). Zvláště v dosahu významu výroků, jejichž prostřednictvím postava povstává do existence, zjišťujeme, že spojení „slušný a spořádaný detektiv“, jímž se mluvčí označil ve třetím odstavci, je jen další výraz sebeironizující figury.

K úvodním informacím o schopnosti mluvčího vnímat detail i celek a věrohodně poskytovat množství zevrubných, ale logicky strukturovaných informací, přiřazujeme další charakterové vlastnosti mluvčího: ironie, schopnost nahlédnout pod povrch, tedy pod pozlátko věcí, neúplatnost a jakýsi zvláštní, jednoduše nevysvětlitelný, možná iracionální cit, který identifikujeme v důsledku gesta, jenž mluvčí adresuje sošce černouška. Teprve až je celá tato charakterizační práce skončena, vstoupí na jeviště postava, která se vyhlásí svým jménem. To se stane sjednocujícím označujícím všech předchozích faset jeho charakteru: „Philip Marlowe.“

Bыло бы вšak mylné tvrdit, že se funkce úvodních pasáží vyčerpává jejich charakterizačním významem ve vztahu k Philipu Marlowovi. Popis domu stejně tak slouží k poskytnutí charakteristiky jeho obyvatel. Signifikantní jsou v této souvislosti výrazy veliký, bytelný, falešné rokokové ozduby (i deminutivum je v tomto případě funkční a identifikuje subjekt i objekt a jeho majitele) a další atributy bohatství (včetně „vyzuny v úboru panské“), vnějškové upravenosti a okázalosti.

Analýza úvodní pasáže Chandlerova textu nám ukazuje, do jaké míry fikční světy spoléhají na konvence výstavby rozumění, jak pracují s rámci percepce a jejich prostřednictvím distribuují hodnoty fikčního světa a zakládají jeho soustředný hodnotový systém. Aniž bychom o tom jako čtenáři přemýšleli, identifikujeme se v důsledku zvoleného úhlu pohledu s vnímáním hlavní postavy a začínáme sympatizovat s ní i s jejím způsobem hodnocení. Jsme postavou angažování a ve vztahu k ní budeme vnímat a hodnotit další postavy, s nimiž vstoupí do interakce. Každý z námi analyzovaných elementů vznikajícího fikčního světa tak ukázal na svůj funkční význam a jeho rozpoznání nás vede k uvědomění si intencionality fikčního světa, jeho sjednocujícího významu.

Protože jsou postavy textové konstrukty, je způsob jejich charakterizace realizován v čase, tedy v průběhu vyprávění. Čtenář si na základě údajů, které z textu získává, vytváří postupný profil postavy. Je tedy textem veden a z tohoto pohledu je postava textovým konstruktorem; jak jsme si však ukázali, je současně v řadě případů veden k aktualizaci rámců konvenčních způsobů hodnocení jednání či výroků postav, s nimiž má běžně co do činění v aktuálním světě nebo které získává díky intertextovým signálům, které k němu text vysílá. Rozpoznání textu jako součásti detektivního žánru okamžitě aktualizuje soubor referenčních rámců a očekávání. Jednotlivé informace týkající se postavy tak čtenář průběžně přiřazuje k tomuto

fikčnímu existentu (Philipu Marlowovi) a interpretuje jejich význam s ohledem na postupně se utvářející celek – ve vztahu k fikčnímu světu. Ten je výrazem interakce mezi textem a recipientem, jenž je veden snahou rozpoznat sjednocující význam textu a určit jej v dosahu své konkretizace, tedy v dosahu konkrétního smyslu. Tento sjednocující význam je však pro něj dostupný, aniž by se vydával mimo vlastní text, do domény jeho autora.

### **Literatura k tématu:**

- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003 [1998].
- Fořt, Bohumil: *Literární postava*. Praha: ÚČL AV ČR, 2009.
- Hausenblas, Karel: „K výstavbě postavy v prozaickém textu“. In: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha, 1971, s. 115–126.
- Hodrová, Daniela (ed.): *Proměny subjektu*, Sv. 1, 2. Praha: ÚČL, 1992, 1994.
- Hodrová, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001.
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Palmer, Alan: *Fictional Minds*. London – Lincoln: University of Nebrasca Press, 2004.
- Palmer, Alan: „The Mind Beyond the Skin“. In: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Standford: CSLI, 2003, s. 322–348.
- Phelan, James: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago-London, University of Chicago Press 1989.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].

Propp, Vladimir J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. M. Červenka – M. Pittermannová – H. Šmahelová. Jinočany: H&H, 1999 [1928].

### **Citovaná primární literatura:**

- Chandler, Raymond: *Vysoké okno*. Přel. Heda Kovályová. Praha: Odeon, 1969 [1942].
- Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: 68 Publishers, 1985.
- Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.
- Vančura, Vladislav: *Marketa Lazarová*. Praha: SNKLHU, 1957 [1931].

## Prostor

Prostředkem výstavby prostoru se v narrativním textu stávají slova, jazyková vyjádření a jejich organizace. V případě narrativních textů bychom měli mluvit o dvou typech prostoru, které oba nesou narrativní význam a souvisejí se způsobem textového uspořádání narrativních či narrativizovaných jevů. Pro první případ použijeme označení vyprávěný svět a druhý způsob organizace označíme strukturací textu.

### *Vyprávěný svět*

Přestože literární vyprávění nemá možnost prostorového zobrazení v podobě, v jaké je tato specifická organizace předmětů a vztahů přístupná výtvarnému umění, patří prostor k podstatným kategoriím narrativních textů. Ta nejdůležitější vlastnost narrativního prostoru vyplývá z jeho základního omezení – ze skutečnosti, že prostor narrativního světa nemůže být zobrazen jako kompletní v tom smyslu, v jakém jsou nám prostorové reprezentace dostupné v obrazovém umění. Narrativní svět zahrnuje nespočet mezer, nespočet prázdných míst. Je složen z detailů, které mají schopnost vytvářet iluzi celku, ale ve skutečnosti je každý celek jen dokladem mezerovitosti narrativního prostoru.

Tato povaha narrativního prostoru spolu se čtenářskou potřebou konkretizovat, zaplňovat prázdná místa vyprávěného světa, způsobuje dvojí paradoxní efekt narrativních světů. Na jedné straně je pojímáme v důsledku naší přirozené inklinace k mimetizaci jako výsledek výběru a v logice tohoto chápání zaplňujeme (kompletujeme) vyprávěné světy, na straně druhé si uvědomujeme, že právě tímto pohybem rušíme identitu vyprávěného světa. Výběr reprezentací, které konstruují vyprávěný svět – prostor, v němž se odehrává jednání – je totiž nikoliv výběrem ve smyslu napodobení aktuálního světa, ale výběrem ve prospěch významové výstavby narrativního světa. Jinými slovy,

narrativní prostor má své funkční určení a toto určení je zdrojem výběru elementů, z nichž je složen. Narrativní prostor proto není východiskem cesty ke konkretizaci prostoru ve vztahu k aktuálnímu světu, ale upevňuje významovou identitu textu, neboť je východiskem cesty k narrativnímu světu, k jeho organizaci a strukturaci. Výstavba narrativního světa je tak výsledkem výstavby významu a v tomto smyslu se stává interpretačním klíčem. Textem aktualizované předměty, jevy, vzdálenosti, perspektivy atd., které konstruují narrativní prostor, jsou tedy stejně plnovýznamové jako mezery či prázdná místa tohoto prostoru.

Skutečnost, že je vyprávěný svět výsledkem verbální reprezentace/prezentace a že jeho prostředkem se stává popis, ukazuje, že k jeho základní charakteristice přísluší jeho spojení s vnímajícím subjektem. Vyprávění pak může použít perspektivu některé z postav příběhu, což má vliv na způsob konstrukce prostorových vztahů, které jsou nyní spojeny s vnímajícím subjektem – zvolená perspektiva tak nese význam prostoru i hodnoty (ve smyslu zhodnocování atributů prostoru i prostoru jako celku, jenž prochází subjektivním vědomím). Subjekt se nyní pohybuje na rovině příběhu a jeho referenční schopnosti vzhledem k prostoru jsou omezeny v závislosti na charakteru fokalizace, kterou vyprávění zvolilo. I v případě nulové fokalizace, tedy při způsobu vyprávění, v němž nedochází k zúžení narrativní perspektivy, je však na místě mluvit o subjektivizaci narrativního prostoru. Klíčem je právě akt výběru z možných reprezentací prostoru a prostorových vztahů. Protože je tento akt výběru rozlišitelný jako nositel narrativního významu, odkazuje svojí intencionalitou k sjednocujícímu subjektu (ten konstruujeme jako zdroj narrativní perspektivy), který spojujeme s konstrukcí významové dominanty, at ūž ji nazýváme spolu s Ecem modelovým čtenářem, spolu se Schmidem abstraktním autorem nebo spolu s Genettem jednoduše a prostě autorem.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> „Ve vyprávění, nebo spíše za či před ním, je někdo, kdo vypráví, vypravěč. Vně vyprávění je někdo, kdo píše a za vše, co na té druhé straně od něj le-

Vyprávěný svět jsme označili jako neoddělitelný od způsobu perspektivizace vyprávění. Jejím prostřednictvím dochází k założení vzdálenosti mezi předměty, k ustanovení jejich hierarchie a funkce. Právě tak zakládá perspektivizace prostoru i dvě základní kategorie: centrum a periféria. O významu těchto narrativních lokalit svědčí i skutečnost, že je to právě vztah těchto dvou opozit, který nejenom stanovuje významové rozmístění objektů v prostoru, ale stává se i tématem narrativních textů. Zvláště pro příběhy společenských outsiderů je napětí mezi centrem a periférií klíčové, nezřídka si tyto dvě oblasti vymění svoji pozici.

Orientace v prostoru vyprávěného světa je realizována čtenářem na základě textových pokynů. V rámci kognitivní operace rozumění spojujeme jednotlivé pojmy, které přísluší k narrativnímu prostoru, a vytváříme si představu a současně i mapu tohoto prostoru. Toto jednání má dvě základní podoby. V té první k němu dochází nad scénou vyprávění, kdy čtenář konceptualizuje vizuální podobu prostoru jednání a vytváří jeho mentální projekci v podobě statické mapy. V té druhé k němu dochází v čase, kdy čtenář jednak upravuje či doplňuje předchozí představu o prostoru jednání a jednak zavádí do tohoto prostoru časoprostorové souřadnice. To mu pomáhá pochopit sítí vzájemných vztahů a souvislostí, která zohledňuje jak pohyb jednajících osob (postav), tak rozlohu vyprávěného světa. Ryanová o této aktivitě, kterou modeluje narrativ a realizuje čtenář, mluví jako o mapě a o cestě. Mapa vzniká jako nadhled a cesta je pak dynamickým mapováním pohybu v prostoru a v čase. „Čtenáři či diváci postupují skrze narrativní text a shromažďují získávané prostorové informace do své kognitivní mapy nebo do mentálního modelu narrativního prostoru. [...] Mentální mapy jsou během čtení nejen dynamicky vytvářeny, ale také čte-

---

ží, je zodpovědný. To je, jakážto novinka, zkrátka a jednoduše autor, a mě se zdá, jak už pravil Platon, že to stačí.“ (Genette 1998: 291)

nářem zpětně ověřovány, aby mohl čtenář sám sebe zorientovat v narrativním prostoru.“ (Ryanová 2010 [2009]: 42)

Tyto dvě související operace umožňují vnímat vyprávěný svět jako souvislý celek. Ve vztahu k tomuto celku se určuje příslušnost jednotlivých událostí i reprezentací a čtenář je v důsledku této sjednocující aktivity vyzýván, aby posuzoval, nakolik jsou narrativní elementy v rámci tohoto světa koherentní. Bez tohoto postupu bychom nebyli schopni narrativním textům rozumět, neboť bychom je pojímal pouze jako kolekci jednotlivých elementů, a nikoliv jako universum, které je sjednocováno jako myšlenkový a smysluplný komplex. Význam této operace se může opět ukázat v její negaci. Například Beckettův román *Tso* chystá čtenáři množství nástrah, přičemž plynulá operace spojování za účelem konstrukce smysluplného celku (a to i ve vztahu k prostoru) narází na nekonečné množství překážek. Důsledkem této neustálé se zadrhávající operace je však její zvýznamnění. Čím více se čtenáři nedáří zapojit všechny elementy vyprávěného světa do souvislého obrazu tohoto světa, tím více si svoji aktivitu i její význam uvědomuje. Na podobném principu ostatně fungují i obrazy M. C. Eschera, které si hrají s iluzí reality, ale porušují přitom zákony perspektivy, aby právě na tomto principu připravily logickou past pro své vnitřní matele. Zneklidnění, které vnímatel nad takovou prostorovou realizací zakouší, je právě zneklidnění plynoucí z neúspěšnosti sjednocující operace. Pokouší se proto najít chybu v reprezentaci, a protože ji v logice dané reprezentace možné najít není, zůstává pro něj zobrazený prostor trvale disparátní – atakuje jeho smysly i představivost svou disparátností, která je založena na zneužití mimetického efektu umění.



Maurits C. Escher: *Relativity*, 1953

Spojujeme-li reprezentaci prostoru se subjektem, znamená to rovněž, že prostor a zavedení prostoru je způsobem individualizace narrativního aktu. Tato individualizace je manifestována například na rovině stylu užitím metafor, které prostor ukažují už jako hodnotově předjednaný. Podobný význam mají ovšem i adjektiva, která objektům prostoru přiřazují nějakou vlastnost či nějaký rys a motivují tak emocionální či empatický postoj čtenáře. Prostor v této podobě slouží jako součást strategie hodnotového ukotvení vyprávěného světa. Navíc má právě ve vztahu k subjektu promluvy (ať už se jedná o subjekt na rovině příběhu či subjekt na rovině vyprávění) funkci charakterizační. V rámci narrativního aktu jsou přisuzovány vyprávěnému světu právě ty vlastnosti, které zobrazují rozpoložení či pocity postavy. V takovém případě dochází k subjektivizaci prostoru a k jeho zhodnocení. Vnější prostor pak specifikuje vnitřní svět postavy i atmosféru vyprávěného příběhu. Zvláště významná se tato subjektivizační technika výstavby prostoru stává v případě moderních vyprávění, která opouštějí objektiv-

vizační techniky nadoborných vyprávěcích perspektiv a přesouvají hodnotové centrum do omezené perspektivy postavy. Ta nemůže ručit za objektivitu své zprávy o vyprávěném světě, rezignuje na scelující pohled a tím na komplexnost a završenost příběhu, který vypráví (protože ztratila schopnost zobecnit jeho smysl), ale ještě stále může ručit za omezující subjektivnost svého sdělení, za svůj jedinečný vjem. Tak například na začátku povídky Jaroslava Durycha „Kurýr“ dochází k prolnutí zobrazení krajiny se zobrazením stavu mysli toho, kdo jí vnímá – aniž by vyprávěcí perspektiva zcela splynula s první osobou vyprávění. Jinými slovy by se dalo říci, že z pozorovatele se stává pozorovaný – což je vyprávěcí způsob, který například Franz Stanzel nazývá reflektorem a který najdeme u klíčových představitelů moderního románu (například Štěpán Dedalus Jamese Joyce, Clarissa Dallowayová Virginie Wolfové, Hordubal Karla Čapka):

„Z Opavy cesta byla daleká a nocleh špatný. Březnová mlha sedala jezdci na prsa a koni lezla do nozder; kůň se pařil; hrbolatá cesta začala bolet a bláto polí se zdálo těžší než tajemství, které měl jezdec na srdci. Opravdu na srdci, pod kolírem. Biskupské topoly zaskučely nepřívětivě na uvítanou, aleje už se blížily a mlha nad bahny Moravy se trhala. Ozvaly se zvony zimavým těžkým hlasem. Páni tedy zvonů z věží ještě nesňali a mistři slévači marně čekali na práci. Studený vítr zavál pronikavě. Zdálo se jezdci, že mu tento vítr zaficel až pod kolík a zaharašil kurýrským listem jako listem odumřlého stromu, svátým na hrob na hřbitově. To proto, že měl hlad, byl nevyspalý a přes únavu jízdy byla mu zima. Ale tato představa ho vzpružila. Usmál se.“ (Durych 1966 [1927]: 5)

### **Význam žánrových kódů**

Vyprávěný svět je zároveň těsně spojen s žánrovou charakteris-

tikou textu. Množina elementů, z nichž je konstruován, je ve vztahu k žánru výrazným způsobem omezena či předurčena. Protože je žánr jedním z nejdůležitějších významových klíčů pro interpretaci textu, je třeba jej dostatečně pevně založit a ve vztahu ke čtenáři učinit jasné rozpoznatelným (jen málokterý text přitom nese specifikum jediného žánru, ve většině případů dochází k žánrové synkrezi, za účelem rozpoznání dominant významové výstavby je proto nutné rozpoznat textem aktivované žánry). Například hororové příběhy aktivují specifický rejstřík komponent, které zakládají prostor pro jednání postav a zároveň signalizují čtenáři žánrové určení textu, tedy východisko komunikační situace:

„Po celý kalný, ponurý podzimní den, v němž se neozval jediný hlásek, v němž tísňivé mraky visely z nízké oblohy, projízděl jsem zcela sám na koni neobyčejně pustou končinou země a teprve s večerními stíny dorazil jsem na dohled k neblahému domu Usherů. Nevím proč – ale jak jsem jen na dům pohlédl, zaplavil mou duši nepřekonatelný stesk. Říkám nepřekonatelný, neboť jej nezmínilo ani dojetí, to napůl slastné, poetické dojetí, s jakým prožíváme i nejčernější obrazy smutku a děsu v přírodě. Zahleděl jsem se na scenérii před sebou – na vlastní dům a prosté rysy krajiny kolem, na holé zdi, na prázdná, očím podobná okna, na pář trsů bujně ostřice, na několik bílých kmenů zetlelých stromů – hleděl jsem na to všechno s takovou sklíceností v duši, jakou nemohu přirovat k žádnému pozemskému zážitku; snad jen k rozčarování poživače opia, k tomu krutému skoku do všedního dne, kdy rouška snu ohavně padne. Na srdce mi dolehl mrazivý chlad, skleslost, ošklivost – myšlenky prostoupila neskonala pusta a ničím na světě nedokázal jsem vykřesat z fantazie špetku vznešenosti. Co to jen je, uvažoval jsem, co mne tak podlomilo při pohledu na dům Usherů? To byla záhada, kterou jsem nedovedl rozluštit; a nemohl jsem ani zaplašit šeré přeludy, které na mne v zamýšlení dotíraly. Musel jsem z nouze přijmout neuspověd

kojivý závěr, že určitá seskupení i prostých přírodních jevů mají nepochybně moc takto na nás působit, avšak rozbor té moci je přece jen nad náš rozum. Pak jsem si řekl, že snad stačí pozměnit uspořádání scény či jen některých drobností v celkovém seskupení – a truchlivý dojem se zmírní anebo docela pomine. S touto myšlenkou jsem zabočil k sráznemu břehu černého ponurého močálu, jehož lesklá hladina přiléhala až k obydli, avšak s děsem ještě otřesnějším než prve hleděl jsem dolů, na obrácený, zrcadlový obraz šedé ostřice, přízračných kmenů, prázdných očí oken.“ (Poe 1959 [1839]: 337–338)

Charakteristika krajiny, domu a emocí, které zakouší subjekt vyprávění, přetvářejí popisný začátek Poeova vyprávění v „harmonický“ celek s jasným žánrovým určením. Vidíme přitom, že se popis vyprávěného světa a charakterizace postavy, v tomto případě i vypravěče, odehrávají současně. Prostor vzniká jako důsledek vjemu a navozuje vnitřní rozpoložení vnímatele; zároveň jsou to právě vlastnosti tohoto vnímatele, co určuje jedinečnost prostoru, co jej individualizuje, co mu přičleňuje určité subjektivní hodnoty. Každý element tohoto světa, který je konstruován s velkou přesností a s velkou mírou rozlišení, ukazuje na svoje funkční určení při výstavbě významu. Funkce tak vede výběr reprezentací i proces jejich charakterizace prostřednictvím adjektiv: den je kalný a ponurý, mraky jsou tísňivé, obloha nízko, krajina je liduprázdná, neskonale pustá a prostá, stromy jsou zetlelé, dům je metonymizován či synekdochyzován holými zdmi a prázdnými okny. Žánrová předjednanost, o které bychom mohli mluvit i jako o žánrovém klišé, tak způsobuje, že všechny elementy vyprávěného světa musí v tomto případě osvědčit svoji přesnost ve výstavbě hororové scenérie.

Podobný charakter ve vztahu k žánru, který předjednává význam vyprávěného světa, má i samotné místo, v němž se příběh odehrává. Prostor je v takovém případě třeba chápát s ohledem na jeho schopnost nést symbolický význam. Prostor

ratibořického údolí je pak nutné vnímat jako uzavřený prostor idyly, prostor bezpečí a stability. Stejně tak Saint-Exupéryho poušť a citadela (jež má být zbudována v srdci člověka) či Komenského labyrint světa a ráj srdce jsou prostory, které nesou nejenom význam ve vztahu k lokalizaci příběhu, ale i význam symbolický. Význam takových prostorů je kulturně předurčen a mají schopnost nést i národní specifikum narrativního textu. V českém narrativu takovou roli hraje prostor maloměsta, signifikantní je i chaloupka či hostinec. A podobně jako narrativní texty, které zdůrazňují tradiční hodnoty domova a bezpečí, nacházejí na rovině reprezentací svoji podobu v přehledném, uzavřeném a malém světě, konstruují narrativní texty, které tematizují dobrodružství, své vyprávěné světy v protiváze k této uzavřenosti – tedy na opačném pólu této binární opozice – jako světy otevřené, šíré, vzdálené či složené z mnoha neustále se proměňujících prostorů.

### ***Prostor jako reprezentace kulturní encyklopedie a jako způsob modelování hodnotového systému***

Spojení literárního prostoru s kontextem společenské kulturní situace (s odkazem na Umberta Eca bychom mohli mluvit o dobově platné kulturní encyklopedii) se projevuje i v případech, kdy prostor nese například rysy příslušnosti k uměleckému směru (tak prostor Máchova *Máje* je složen z hlubokých hvozdů, černých lesů, temných hor, skal, hvězdného svitu, světlé moci měsíce, květnové noci, jezera klínu, vodní lilie, popravčího pahorku s kůlem, kolem a kaplí – tedy z romantických atributů) či k dobově akcentovanému tematickému plánu (budovatelské romány znaly v podstatě pouze tři prostory – továrnu, velkou stavbu a kolchoz). Rovněž charakteristický je v tomto smyslu i prostor postmoderních narrativních textů. Výrazné je porušování pravidel pravděpodobnosti takového světa (jeho koherence, která je založena na iluzi možného

světa). Vznikají pak fyzikálně nemožné fikční světy, popřípadě prostřednictvím metalepsie konstruované světy, v nichž dochází k rozrušování a tím k tematizování hranice mezi rovinou vypravěče a rovinou postav. Autor pak sestupuje jako postava románu, který píše, mezi ostatní fikční postavy. Takovým momentem je například scéna z Kunderova románu *Nesmrtelnost*, v němž autor sestoupí na rovinu příběhu (usedá k malému stolku na kraji plaveckého bazénu) a vypráví svým fikčním postavám děj románu, který o nich píše. V takovém případě dochází k prolnutí prostoru, v němž se odehrává akt vyprávění, s prostorem, v němž se odehrává příběh. A je to pak právě tento moment, který nás upozorňuje na tuto dvojí povahu narrativního prostoru.

Na jedné straně tu tedy máme prostor, v němž se nachází vypravěč. V závislosti na míře subjektivizace či individualizace vypravěče je pak v tomto případě zobrazen i prostor, v němž se odehrává jeho vyprávění. Tak například vypravěč Conradaova *Lorda Jima* začíná své vyprávění v kruhu přátel, jimž má v úmyslu svým příběhem zpestřit večerní siestu, prostor jeho narrativního aktu je tedy vymezen těmito hrubými rysy, zatímco prostor samotného příběhu je prostorem, v němž se odehrává dobrodružství hlavní postavy vyprávění – Lorda Jima. Naproti tomu vypravěč nadosobní, vypravěč, kterého nazýváme tradičně vševedoucím, či vyprávění, které využívá nulové fokalizace, prostor narrativního aktu blíže nespecifikuje. Přesto i v případě takto založeného vyprávění máme sklon k tomu, abychom se pokusili vystihnout perspektivu, kterou se současně pokoušíme i nějak „lokalizovat“. Mluvíme pak metaforicky o „božím oku“, „ptačí perspektivě“ či právě o vševedoucnosti, zavěšující tak (vedení neustálou a nutkovou tendencí k mitematizaci narrativního aktu) vypravěče nad vyprávěný svět. Prostor vypravěčího aktu může být (opět v závislosti na míře jeho subjektivizace) různě časově vzdálen od narrativizované události, a tedy i od prostoru této události, který je dějištěm příběhu –

vlastním vyprávěným světem. Zde se ukazuje, jak blízko má kategorie prostoru ke kategorii času (času vyprávěného příběhu i času vyprávění).

Na straně druhé stojí prostor příběhu, prostor, v němž se pohybují a jednají postavy. Naše pozornost při sledování sémantiky prostoru je pak ve vztahu k němu modelována otázkami po množství zobrazených prostorů, po jejich vzájemných vztazích i po jejich jedinečném významu (namátkou jen upozorněme na význam jediného uzavřeného prostoru pro Poeovu povídka *Jáma a kyvadlo*, na přítomnost dvou základních, navzájem oddělených prostorů v mytických vyprávěních: prostoru lidí a prostoru bohů, kde roli zprostředkovatele mezi oběma světy přejímá posel,<sup>7</sup> na skleněné prostory rušící intimitu v Zamjatinově antiutopii *My* či na neustále se střídající prostory během děje hnaných postav z Dumasových *Tří mušketýrů*). Jinou otázkou se může stát otázka po hranicích narativizovaného prostoru (jejich tematizaci, prostupnosti či neprostupnosti, jejich závislosti na narativním/narativizovaném vědomí). Jurij Lotman upozorňuje na význam prostorových opozic (nahore/dole, vpředu/vzadu ad.), které rovněž spolehlivě označují význam a hodnotu prostorových objektů:

„Už na úrovni nadtextového, čistě ideologického modelování je jazyk prostorových vztahů jedním ze základních prostředků chápání skutečnosti. Pojmy jako ‚vysoký‘ – ‚nízký‘, ‚vpravo‘ – ‚vlevo‘, ‚blízký‘ – ‚vzdálený‘, ‚otevřený‘ – ‚zavřený‘, ‚ohraničený‘ – ‚neohraničený‘, ‚diskrétní‘ – ‚nepřetržitý‘ jsou materiélem pro výstavbu kulturních modelů bez jakéhokoliv prostorového obsahu a získávají význam: ‚cenný‘ – ‚bezcenný‘, ‚dopravní‘ –

<sup>7</sup> Význam takto koncipovaného archetypálního prostoru se ukazuje i v moderních vyprávěních. Aluzivně se na něj odvolává například Bohumil Hrabal v *Příliš hlučné samotě*, kde na jedné straně máme „intelektuální“ či „spirituální“ prostor sklepa a na straně druhé prostor „odzázačeného“ světa; jakýmsi zprostředkovatelem mezi nimi se pak stává Haná, střídavě vystupuje a sestupuje po žebříku, jenž evokuje žebřík Jákobův, spojující svět nebeský se světem pozemským.

,špatné‘, ‚vlastní‘ – ‚cizí‘, ‚přístupné‘ – ‚nepřístupné‘, ‚smrtelné‘ – ‚nesmrtelné‘ atd. [...] Historické a národně-jazykové modely prostoru jsou organizační základnou pro výstavbu ‚obrazu světa‘, tj. komplexního ideologického modelu, který je vlastní určitému kulturnímu typu.“ (Lotman 1990 [1970]: 251)

Neméně podstatná otázka směřující k analýze prostoru je i otázka po míře jeho podrobnosti, detailnosti a po charakteru spojení tohoto prostoru s vnímající myslí či s vypravěčem příběhu. S tím souvisí otázka po úhlu pohledu či perspektivě, z níž je prostor zobrazen, popřípadě zda jde o jedinou perspektivu či zda dochází k multiperspektivnímu zobrazení prostoru. Podobně významná a s předchozí související je otázka po hodnotách (nejenom estetických, ale i mimoestetických), které prostor nese, pro něž se stává výrazem. Tou základní analytickou otázkou však ve všech předchozích případech zůstává otázka po funkci narativní reprezentace prostoru.

### ***Chronotop jako specifická reprezentace prostoru narativního díla***

Ve vztahu k iluzi reálného světa se formuje ještě další specifická dimenze narativního prostoru, která ukazuje na další podobu jeho sepjetí s narativizovaným časem. Michail M. Bachtin upozorňuje na to, že literární díla si osvojovala „jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovaly odpovídající žánrové metody odrazu a uměleckého ztvárnění osvojených stránek skutečnosti“. (Bachtin 1980 [1975]: 222) Tento vztah mezi časovými a prostorovými reprezentacemi nazývá Bachtin *chronotopenem* – tedy časoprostorem. Takováto skladba prostředků určujících čas a prostor příběhu, která je do značné míry konvenční ve vztahu k době vzniku literárního textu a jeho recepcí, vytváří současně základy žánrového založení díla. Chronotop tak podle Bachtina funguje také jako nástroj pro

žánrové založení a paralelně (z pohledu čtenáře) pro rozpoznání či určení žánrového významu příběhu.

Chronotop v Bachtinově vymezení však není jen identifikátorem žánrovým, ale je také analytickým nástrojem ve vztahu k historické poetice – jak ostatně vyplývá z výše uvedeného citátu. Bachtin ve své studii „Čas a chronotop v románu“, která zkoumá ustanovení světa představeného textem, nabízí na základě rozpoznaných časoprostorových koordinát typologii románu, která (aniž by si kladla nárok na úplnost) počítá se čtyřmi variantami, a nachází pro ně reprezentace především v řecké epice:

- 1) *Dobrodružný chronotop* – s abstraktně cizím světem integrujícím prvky náhody, motivy setkání, rozchodu a cesty, založený na neměnnosti člověka atd.  
Variantními podtypy dobrodružného chronotopu jsou:  
**dobrodružně-mravoličný román** – zkonkrétnějící časoprostorové vztahy v podobě obrazu všedního života a proměňujícího se, vyvíjejícího se člověka;  
**pikareskní román** – zvýznamňující postavu třetího, jenž se stává svědkem soukromého života.
- 2) *Biografický či autobiografický chronotop* – založený na obraze člověka, který je deintimizován. „Člověk [takového románu] v sobě neskrývá nějaké němé, neviditelné jádro: celý je viditelný a slyšitelný, celý je navenek.“ (Bachtin 1980: 266)
- 3) *Folklorní chronotop rabelaisovského typu* – s kolektivním časem, v němž se nevyčlenila individuální posloupnost života a který akcentuje čas *produktivního růstu*. Folklorní čas má „výrazně prostorový a konkrétní charakter, není odtržen od země a od přírody“. (Bachtin 1980: 332)
- 4) *Idylický chronotop* – s variantami milostná idyla, zemědělsko-pracovní idyla, řemeslnicko-pracovní idyla a rodinná idyla. „Idylický život a jeho události jsou srostlé s konkrétním prostorovým zákoutím, kde žili otcové a dědové, kde budou žít

děti a vnukové.“ (Bachtin 1980: 348) Jde tedy o nevelký svět, který nachází svoji kompoziční reprezentaci v jednotě místa a v cyklickém čase. Bachtin mluví o těsném malosvětě idily, který nezná všední život: „Všechno, co vzhledem k podstatným a neopakovatelným biografickým a historickým událostem reprezentuje všední život, představuje totiž v idyle esenci života.“ (Bachtin 1980: 348) A konečně je idylický chronotop charakteristický také těsným sepětím lidského života s životem přírody.

Bachtinův návrh románové typologie tak ukazuje na příbuznost času a prostoru a zvýznamňuje jejich spolubytí v narrativním světě. Čas je v Bachtinově pojednání čtvrtou prostorovou dimenzí a chronotop je pak kategorií formálně-obsahovou. Teto specifické povahy času si je ostatně vědom i Barthes, který píše, že čas je v narrativu jen odkazovou, realistickou iluzí a jediná forma jeho realizace v narrativním díle se odehrává v rámci kategorií prostorových (prostorově-kompozičních) v podobě trvání, posloupnosti a frekvence. Těmto kategoriím se blížeji věnujeme v kapitole o vyprávění.

### **Strukturace textu**

Až do této chvíle se naše pozornost soustředila na vyprávěný svět. Nyní se obrátíme k druhé podobě prostorové reprezentace významové výstavby. V podobě, v jaké o ní máme v úmyslu uvažovat, ji můžeme doložit u všech narrativních textů, v některých specifických případech je však dostupná pouze literárním narrativům. Jde o strukturaci textu, tedy o jeho formální uspořádání, které rovněž pracuje s prostorem (už nikoliv se zobrazeným prostorem, ale spíše s prostorem zobrazování) a které na této rovině může také nést signálně souvislé výstavby významové dominanty. Je jiným způsobem prostorové orientace recipienta, která má sémantický potenciál. V takovém případě

máme co do činění s mapováním na rovině textu. Ocitáme se tak zároveň v dosahu pojmu kompozice, který bude blíže představen v souvislosti s rovinou vyprávění příběhu. Na tomto místě tedy půjde jen o dílčí poznámky související s nejvýraznější prostorovou charakteristikou textu ve smyslu jeho uspořádání.

Základní prostorovou orientaci narativního textu na rovině jeho strukturace představuje začátek a konec vyprávění. Z hlediska význačnosti se jedná o nejzatíženější místa ve vyprávění. Rámcování nese v této podobě jasný sémantický signál. Začátek příběhu je místem, kde dochází k distribuci prvních signálů o charakteru, pravidlech a založení vyprávění a vyprávěného světa. Právě zde je „podepisována smlouva“ se čtenářem specifikující východiska budoucího komplexu vyprávěného světa. Je tu nejenom zaveden vypravěč, a tedy představena strategie, která bude distribuovat význam v narativním světě, ale spolu s ním získává čtenář informace o základních podmínkách fungování narativního prostoru a konstrukce vyprávěného světa. Současně se právě zde nastavují i kritéria pro hodnocení reálnosti či pravděpodobnosti zobrazených skutečností. Konvenční formule „bylo nebylo“ v začátku vyprávění nás tak zcela přesně připravuje na charakter fikčního světa, který bude ve vyprávění zobrazen. Stejně jako nás upoutá a orientuje zvláštní charakteristika vyprávěného prostoru v případě Vianova „Vlkodlaka“:

„Dole na pikardském pobřeží žil v Lese klamných spánků velmi hezký, dospělý vlk s černou kožešinou a velkýma červenýma očima. Jmenoval se Denis a jeho oblíbenou zábavou bylo pozorovat auta, blížící se od Ville-d'Avray, jak přidávají na plný plyn a šplhají do zářivého svahu, na nějž občas krátká přeháňka otiskla olivový odlesk vysokých stromů. Rád se také za letních večerů toulával mlázím, kde mohl překvapit netrpělivé milence úporň bojující s komplikovaností elastických doplnků, jež za našich

dnů tvoří pohříchu valnou část spodního prádla. S filozofickou hloubavostí očekával výsledek a cudně se vzdaloval potřásaje hlavou, když povolná oběť, jak se říká, přemáchlala kladku. Jsa potomkem starobylého rodu civilizovaných vlků, živil se Denis trávou a modrými hyacinty, na podzim zpestřenými několika vybranými houbami, v zimě pak – s notným sebezapřením – lahvečmi mléka, které kradl z velkého žlutého kamoňu Společnosti.“ (Vian 1985 [1970])

Zde se snoubí reálný prostor (dole na pikardském pobřeží odhaluje k historickému území Francie při Lamanšském kanálu) s magickým (Les klamných spánků; tento magický prostor je navíc umocněn vlastním jménem vlka, které ve spojení s divoce žijícím zvířetem představuje moment nečekaného, a přitom vyprávěním prezentovaného jako standardního). Navíc se už zde – tedy v úvodu povídky – ohlašuje žánrové míšení (rozumnáváme signály pohádky i bajky, fantastické fikce atd.), neméně významné jsou i signály ironie, které aktivují u recipienta předpoklad i jiného či opačného významu výpovědi. Tímto způsobem a těmito signály je připravován specifický charakter vyprávěného světa i vyprávění samotného. Čtenář právě na tomto místě získává i základní informace o čase příběhu i o čase vyprávění. A odtud se také deleguje základní narativní strategie významové výstavby pořádku událostí, která je posléze realizovaná prostřednictvím analepsí a prolepsí a rozpoznána jako minulost příběhu či jeho budoucnost.

Nastolení kategorie času jako tematické i formální kategorie a tím zavedení jednoho z nejdůležitějších významových klíčů v souvislosti s využitím sémantiky začátku dokládá například román *Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Márqueze. První věta románu připravuje rafinované splynutí několika časových horizontů a kompozičně tak předjednává princip, na němž je budován fikční svět románu: „O mnoho let později, když stál před popravčí četou, vzpomněl si plukovník Aureliano Buen-

dia na ono vzdálené odpoledne, kdy ho otec vzal k cikánům, aby si prohlédl led.“ (Márquez 1986 [1967]: 9) Přestože zde čtenář dostává značné množství časových údajů, není schopen určit ten nejdůležitější čas – čas vyprávění, či lépe čas, z něhož se vypráví. Márquez zavede čas budoucí i čas minulý, které se v tom samém okamžiku stávají soujedinými, ale neidentifikuje narrativní přítomnost. Navíc nastaví rámec očekávání (smrt plukovníka Buendii), který však bude posléze (v dalším sledu vyprávění) zrušen a ohlášený konec (další podoba času) se stane zdrojem nového znejistění.

Nejsou to však pouze tyto kategorie, související s významovou výstavbou, jež text signalizuje svým otevřením. Konvenčionalizované techniky začátku vyprávění prozrazují i kontext vzniku literárního textu, popřípadě jeho příslušnost k literárnímu směru, a tedy nastavují v tomto smyslu rámec očekávání. Důkladně popisné úvody, zvláště jsou-li založeny prostřednictvím nulové fokalizace (tradičně vševedoucího vypravěče), s pečlivým zavedením čtenáře do děje i místa příběhu, jsou vodítkem k realistickým textům, právě tak jako je začátek typu „*in medias res*“ signálem textu moderního. Ačkoliv toto tvrzení neplatí samozřejmě beze zbytku, jedná se o převažující způsoby těchto dvou typů vyprávění, a i když musí být čtenář připraven (jak je tomu při sukcesivní výstavbě významu textu nutností) svůj interpretační postoj změnit, můžeme taková zahájení vyprávění vnímat jako pokyn k pracovnímu předpokladu, který vůči textu zaujmáme.

Z hlediska způsobu zahájení ve vztahu k příběhu je možné rozlišit čtyři typy vyprávění:

- 1) Vyprávění, které jsme označili za klasický způsob realistického vyprávění a které pečlivě vytváří časové i dějové kulisy příběhu.
- 2) Vyprávění začínající jakoby uprostřed nějakého děje (tedy „*in medias res*“), které tímto způsobem vytváří produktivní

čtenářovu nejistotu a iniciuje nutně vyšší míru angažovaného přístupu čtenáře k vyprávění.

- 3) Na začátku některých vyprávění jsou umístěny události z pozdějších etap příběhu, popřípadě z jeho konce. Takové vědomí konce může jednak distribuovat význam osudovosti vyprávěného příběhu, nevyhnutelnosti konce, ale může také oslavit dějové napětí ve prospěch napětí významového. Ne-musí to však být pouze poslední událost vyprávěného příběhu, ale začátkem vyprávění může být akcentována i událost z jeho průběhu, címž vyprávění nejenom poruší bazální chrono-logiku příběhu, ale navíc osvětlí význam takové události bodovým světlem začátku. Například v Ecově románu Foucaultovo kyvadlo vstupujeme do příběhu nejenom *in medias res*, „Právě v tom okamžiku jsem zahlédl kyvadlo“ (Eco 1991 [1988]: 11), ale současně (jak zjistíme později) jsme svědky události, která se ve vztahu k souvislému příběhu odehrává téměř až na samém jeho konci.
- 4) Vyprávění, která zařazují na začátek textu pasáž, již lze označit jako předmluvu či vstupní slovo. Taková část nepřísluší jednoznačně k příběhu samotnému, ale tím, že mu předchází, může například zesílit efekt skutečnosti, slouží tedy jako prostředek autentifikace či zakládá kritéria hodnocení, respektive hodnotový systém či pravidla legitimizace vyprávěného příběhu, jeho pravdy a pravděpodobnosti. Může rovněž osvětlit účel vyprávění příběhu či založit rámcové vyprávění. Takový začátek charakterizuje například *Netrpělivost srdce S. Zweiga* či *Dobrodružství A. G. Pima E. A. Poea*.<sup>8</sup>

8 Typologií začátků vyprávění se zabývali například Schwarze (1995), Bonheim (1982) či Phelan (1998). Zatímco první zavádí typologii založenou na vztahu mezi příběhem a vyprávěním, druhý se soustředil na charakter staticnosti či dynamičnosti začátku a v souvislosti s tím na použité jazykové prostředky (kommentář, popis, přímá řeč, zpráva). Phelanův koncept, který vychází z rétorické narratologie, pak uvažuje o recepčních východiscích ve vztahu k projektovanému čtenáři.

Rozlišili jsme tedy začátek popisný, začátek, který nás uvádí bezprostředně do děje, začátek zdůrazňující význam konce příběhu či nějaké události z jeho průběhu a začátek explikativní. Každý z nich představuje jiný typ komunikační situace, kterou vyprávění se čtenářem ustanovuje, a jiný typ pragmatiky aktivující specifické kognitivní a recepční rámce, které slouží jako východisko pro rozumění a interpretaci vyprávění i příběhu.

Víceméně podobný charakter může mít i zakončení vyprávění. Asi nejzákladnější by bylo rozlišení mezi otevřeným a uzavřeným koncem příběhu. Analogicky pak vyprávění může končit spolu s chrono-logikou příběhu, nebo může být na jeho konec zařazena scéna či situace, o níž víme, že zakončení příběhu předchází. Jedním z takových příkladů je finální scéna románu Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí*. V ní sledujeme, jak Tomáš s Terezou po protančené noci a ve společném smíření uléhají ke spánku, románové vyprávění je tak završeno touto zvláštní idylou. Jako čtenáři však víme, díky prolepsi z první poloviny vyprávění, že právě po této noci, krátce po probuzení, obě postavy zahynou při autonehodě. Kundera tím, že prozradil konec příběhu, jednak zeslabil dějové napětí a jednak – tím, že se konec vyprávění nepřekrývá s koncem vyprávěného příběhu – opět soustředil pozornost recipienta k této finální scéně a označil ji jako interpretační klíč k sjednocující rovině významové výstavby či k sjednocující významové perspektivě.

Z hlediska kompozičního rámce očekávání přitom uzavřené vyprávění využívá podobné strategie jako jeho otevření. Čtenář předpokládá, že konec znamená současně vyvrcholení a poučení, že přinese rozuzlení, pointu atd. Tato dohoda platí i v případě, když vyprávění tuto konvenci ve vztahu k vyprávěnému příběhu nedodrží. Mluvíme pak o příbězích s otevřeným koncem či o neuzávřeném vyprávění. Neuspokojení, které nad takovým zakončením čtenář zakouší, je pak součástí este-

tického účinku vyprávění a má podobný význam jako uspokojení čtenářova očekávání.

Literární texty mají možnost užít na rovině své strukturace (a tedy prostorového uspořádání) i takových formálních prostředků, jako je rozdělování textu do odstavců či naopak rozšíření přehledného uspořádání vět. Druhou možnost využíval ve svých skazových textech Bohumil Hrabal. Výsledkem byla typická Hrabalova věta, která opouští syntaktická pravidla a zcizuje konvenční význam interpunkčních znamének, popřípadě je ruší docela. Stejně tak mohou kratší texty využít prostorové uspořádání textu pro zvýraznění jeho významových dominant či ústřední významové dominanty. Přirozeným místem v takovém případě bývá centrum textu, jeho střed, který je rovněž konvenčně připraven na to, aby nesl interpretační klíč. Příkladem může být první kapitola románu Vladimira Nabokova *Ve znamení levobočka*, která je složena z desíti krátkých odstavců s výraznými cézurami. Text tímto způsobem uspořádání označuje dílčí uzavřený význam jednotlivých odstavců a současně připravuje významovou gradaci v podobě centrálního odstavce. Ten obsahuje pouze jediné krátké souvěti složené ze dvou holých vět: „Operace se nezdáila a má žena zemře.“ (Nabokov 2012 [1947]: 20) Tento formální kontrast vůči všem ostatním odstavcům je zřejmý na první pohled, na základě četby pak můžeme konstatovat, že se zde objevuje i rozpor v obsahu. Ve skutečnosti je však právě tento kontrast a rozpor klíčem k jejich smyslu.

Výraznou formu prostorového uspořádání, která je zdrojem estetického účinku a nese i význam textu, využívá zvláštní forma narativu komiks. Řada badatelů i autorů komiksových čtení ukázala, jak rafinovaně používá komiks prostorového uspořádání jednotlivých okének příběhu v rámci stránky či dvojstránky, tedy „nadvětných“ celků. Na tomto horizontu prostorového uspořádání vizualizuje a vlastně předjednává recipientovi významová pole. Jednotlivé řádky komiksových okének

pak často slouží ve významu uzavřených minicelků a každý nový rádek má schopnost zavést nový akcent, novou událost, nový významový celek. Vzájemné prolínání rámečků, obrázků a rádků pak umožňuje zvýraznit významově plnější, důležitější motivy či hlavní události, popřípadě postavy. Komiksové uspořádání příběhu tak jen zvýrazňuje princip výstavby významových dominant i recepčních rámců a horizontů, které na podobném (nikoliv obrazovém, ale grafickém či typografickém) základě může využít i literární narrativ.

Oba typy prostorových vztahů, které narrativy využívají, jsou tedy vztahy, které utvářejí či spoluutvářejí význam literárního textu. Slouží k orientaci čtenáře ve vyprávění a současně mají schopnost modelovat sjednocující perspektivu (protože prostor vždy předpokládá či konstruuje perspektivu), kterou ztotožnijeme se subjektem (vypravěčem, modelovým autorem, abstraktním autorem, textovým autorem atp.). Od tohoto subjektu pak sledujeme narrativní smysl a ve vztahu k němu i utváření významové výstavby. A protože součástí smyslu je vlastní předpoklad čtenáře (tak, jak čtenář na smyslu participuje jako na intencionální osnově významové výstavby), je to právě on, kdo se pokouší zaujmout narrativem budovanou perspektivu, a v důsledku toho se stává subjektem narrativního aktu (at̄ už jej nazýváme modelovým čtenářem, abstraktním čtenářem, čtenářem textu atd.). Tomuto subjektu se věnujeme v části tematizující textem modelované čtenářské kategorie a postihující akt založení komunikačních rovin ve vyprávění a v příběhu.

### **Literatura k tématu:**

- Bachtin, Michail M.: *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980 [1975].  
 Barthes, Roland: „Úvod do strukturní analýzy vyprávění“. Přel. Jaroslav Fryčer. In: *Žnak struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002 [1966], s. 9–43.

- Bonheim, Helmut: *The Narrative Modes. Techniques of Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982.  
 Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972].  
 Jedličková, Alice: *Žkušenost prostoru*. Praha: Academia, 2010.  
 Lotman, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990 [1970].  
 Phelan, James: „Beginnings and Endings. Theories and Typologies of How Novels Open and Close“. In: *Encyklopédia of the Novel*, 1. díl. Ed. Paul Schelinger. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998, s. 96–99.  
 Rabinowitz, Peter J.: „Reading Beginnings and Endings“. In: *Narrative Dynamics. Essay on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002.  
 Ronen, Ruth: „Space in Fiction“. *Poetics Today* 7, 1986, č. 3, s. 421–483.  
 Ryanová, Marie-Laure: „Narrativní prostor“. Přel. Veronika Čurdová. *Aluze* 13, 2010 [2009], č. 3, s. 38–46.  
 Schwarze, Hans-Wilhelm: „Ereignise, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten“. In: *Arbeitsbuch Roman Analyse*. Ed. Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Narr 1995, s. 145–188.

### **Citovaná primární literatura:**

- Durych, Jaroslav: „Kurýr“. In: *Rekviem. Menší valdštejnská triologie*. Praha: Československý Spisovatel, 1966 [1927], s. 5–32.  
 Eco, Umberto: *Foucaultovo kyvadlo*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Odeon, 1991 [1988].  
 Márquez, Gabriel García: *Sto roků samoty*. Přel. Vladimír Medek. Praha: Odeon, 1986 [1967].

Nabokov, Vladimir: *Ve znamení levobočka*. Přel. Pavel Dominik.

Praha: Paseka, 2002 [1947].

Poe, Edgar Allan: „Zánik domu Usherů“. Přel. Josef Schwarz.

In: *Zrádné srdce. Výbor z díla*. Praha: Naše vojsko, 1959  
[1839], s. 337–359.

Vian, Boris: „Vlkodlak“. Přel. Patrik Ouředník. *Francouzská literatura* 1, 1985 [1970], <http://nllg.free.fr/spip.php?article21>

## NARATIVNÍ DISKURZ

*Diskurzem* se v naratologii rozumí podání příběhu, způsob jeho (textové, obrazové, verbální, pohybové) realizace. Možnosti, jak příběh prezentovat, je nezměrné množství: může mít podobu vyprávění o minulých událostech, může být vyprávěn, jako by se teprve děl v aktu vyprávění, popřípadě jako by se teprve měl stát. Příběh může být vyprávěn některou z postav, ať už hlavní či vedlejší, ale právě tak může být prezentován vypravěčem, jehož přítomnost si v aktu vyprávění vůbec neuvědomujeme. Zprostředkován může být vypravěčem, jemuž bezmezně důvěřujeme, ale také vypravěčem, u kterého pochybujeme, zda to, co vypráví, se ve fikčním světě opravdu odehrálo. Může být podán jako vyprávění o skutečných událostech, ale i jako smyšlená historka, která si nenárokuje věrohodnost. Může být prezentován tak, že se nejprve dozvímme, jak vše dopadne, a pak zpětně zjištujeme příčiny nastalých událostí, ale rovněž tak, že nás způsob prezentace drží v napětí až do překvapivého závěru. Způsob, jakým je příběh vyprávěn, výrazně určuje významovou výstavbu díla. Vyprávění tedy není pouhou pasivní prezentací příběhu.

Diskurzivní rovinu vyprávění lze analyzovat s využitím tří základních kategorií: *času, vypravěče a fokalizace*.

## Čas

Mezi událostmi, z nichž příběh sestává, musí být časová souvztažnost, která má povahu posloupnosti, jinak by příběh nebyl příběhem. Už proto je čas jednou z nejdůležitějších narratologických kategorií. Avšak samo vyprávění o těchto událostech probíhá rovněž v nějakém čase.

Zabýváme-li se časovou výstavbou literárního díla, uvažujeme nejen o čase probíhajícím ve fikčním světě, tj. o čase příběhu, ale také o čase, v němž je nám tento příběh podán, tedy o čase vyprávění (o čase diskurzu).<sup>9</sup> Časovou výstavbu literárního díla rozkrýváme tehdy, analyzujeme-li vztah mezi časem příběhu a časem vyprávění.

V obou případech se jedná samozřejmě o kvazi-čas, nikoli o měřitelný fyzikální čas. Čas příběhu je projekcí naší zkušenosti s časem, kterou jsme nabyla ve světě, ve kterém žijeme. Čteme-li narrativní výpověď o nějaké události či událostech, rozvrhujeme tyto události na časovou osu fikčního světa, přisuzujeme jim určitou délku trvání, vzájemně je srovnáváme apod. Čas příběhu je tedy námi konstruovaný představovaný čas, který „jakoby“ necháváme probíhat v námi konstruovaném fikčním světě na základě určitých pravidel a předpokladů, které přejímáme analogicky k našim zkušenostem s časem našeho aktuálního světa (ač mohou být tyto zkušenosti v rozporu s fyzikálními výzkumy): táž entita fikčního světa se nemůže v témže okamžiku nacházet na dvou různých místech fikčního světa, čas je nevratný, jedna událost není opakovatelná v témže čase apod.

Existuje nepochybně mnoho literárních děl, kde tato pravidla neplatí a kde jsou tyto předpoklady porušeny. Neznamená to však, že by tím tato pravidla a tyto předpoklady byly jednou provždy neplatné. Ačkoli mohou být tato pravidla a tyto předpoklady odvozené z naší subjektivní zkušenosti s aktuál-

<sup>9</sup> Rozlišení na čas příběhu a čas vyprávění bylo explicitně formulováno Güntherem Müllerem (Müller 1948).

ním světem v případě některých literárních děl porušovány, při každém dalším čtení zůstávají nadále základem našeho předrozumění fikčnímu světu. Kdybychom rozumění fikčnímu světu nepodmínili zkušeností s aktuálním světem, byly by pro nás fikční světy literárních děl zcela nesrozumitelné, a to i ty, které se aktuálnímu světu podobají nejméně.

Při konstrukci fikčního světa z výpovědi – „Když Kabeláč prošel zahradou, zastavil se, zvedl hlavu a zadíval se k našim oknům.“ (Kratochvíl 1994: 77) – přisuzujeme události „projít zahradu“ delší fikční čas než následujícím třem událostem do hromady („zastavit se“, „zvednout hlavu“ a „zadívat se k našim oknům“), přestože vyprávění o první události je kratšího rozsahu než vyprávění o třech událostech následujících. Nejsme si přitom ani explicitně vědomi, jaké operace při čtení činíme a z jakých analogií s aktuálním světem vycházíme. Zkušenost s aktuálním světem totiž podmiňuje řadu operací, které při konstrukci fikčního světa podnikáme, a formuje naše předpoklady, které nám umožňují fikčnímu světu rozumět: nevíme sice zcela přesně, jak velká zahrada je, ale předpokládáme, že nemá rozdíl dva metry čtvereční ani deset kilometrů čtverečních, stejně jako předem odhadujeme, jakou rychlosť se přibližně pohybuje člověk procházející zahradou, či jakou rychlosť je možno zvednout hlavu. Kdybychom například ke konstrukci fikčního světa přistoupili s předpokladem, že zahrada je plocha, kterou člověk může projít jen za cenu absolutního fyzického vyčerpání, pak bychom nepochybňě zbylou část výpovědi („[...] zastavil se, zvedl hlavu a zadíval se k našim oknům“) mohli interpretovat ve zcela jiném smyslu, než učiníme s vědomostmi, které máme.

Časem vyprávění rozumíme rozsah narrativního textu, tedy lineárně v prostoru rozvržené znaky. Spíše než o časovou kategorii jde o kategorii prostorovou, měřitelnou v prostorových jednotkách, nikoli v jednotkách časových. Určujeme-li čas v aktuálním světě, nečiníme nakonec něco výrazně odlišného: rovněž projektujeme čas do prostoru a segmentujeme jej do

jednotek (lze si jej představit například jako dráhu na ručičkových hodinkách).

Za čas vyprávění bývá považována někdy i doba, kterou čtenář potřebuje k tomu, aby zvládl příslušný text přečíst, avšak pak jsou sledovány více kognitivní schopnosti čtenáře než narrativní text sám.<sup>10</sup>

### *Narativní přítomnost*

Narativní přítomnost nazýváme okamžik v čase fikčního světa, který při čtení pociťujeme jako aktuálně nastávající. V případě, že je v narativním textu explicitně vyjádřena narativní instance, lze podle Chatmana hovořit o dvojí narativní přítomnosti: o narativní přítomnosti příběhu a narativní přítomnosti diskurzu, která je dána ukotvením vyprávěcí instance v určitém bodě časoprostoru. (Chatman 2008 [1978]: 84)

Narativní přítomnost příběhu přitom neodpovídá nezbytně gramatickému přítomnému času: může být sice vyjádřena přítomným gramatickým časem, avšak v češtině bývá častěji vyjádřena gramatickým časem minulým. Srovnejme následující úryvky:

„Stojíme s rozevřenými deštníky před krematorium a čekáme. Stále přijíždějí další vozy, řadí se v parkovišti pod kioskem s květinami, a rychle se rozrůstáme v zástup černých deštníků. Už za chvíli se všichni vmáčkneme do obřadní síně a přitom vím, že tady skorem nikdo není kvůli nebožtíkovi.“ (Kratochvil 1994: 36)

„Kráčel jsem liduprázdnou Kartouzskou. Z nebe se snášely drobounké sněhové vločky a za tím mihotáním a vířením čněla obrovitá zeď Carrefouru, uprostřed které byla přilepena neonem

<sup>10</sup> Umberto Eco uvažuje o čase čtení v souvislosti se *stylem*, který podle něj dobu čtení modeluje. Například krátké věty či dialog pobízejí čtenáře k tomu, aby své čtení daného narativního úseku zrychlil, a dlouhé věty či užívání cizích slov dosahují opačného efektu. (Eco 1997b)

podsvícená kovová lávka. Zastavil jsem se a chvíli jsem se díval. Připadal jsem si jako drobounký turista, který se ocitl u paty pře- dimenzované egyptské hrobky.“ (Hakl 2004: 156)

První z úryvků je napsán s využitím přítomného gramatického času, druhý pak s využitím času minulého. Druhý úryvek by bylo možno rovněž přepsat do gramatického času přítomného: „Kráčím liduprázdnou Kartouzskou. Z nebe se snášejí...“ atd. Lze říci, že by se tím přítomnost okamžiku zintenzivnila, nedošlo by však k žádnému posunu na časové ose vzhledem k přítomnosti vyprávěcího subjektu.

Gramatický minulý čas identifikujeme jako narativní minulost tehdy, můžeme-li určit vyprávěné děje jakožto minulé vůči okamžiku, v němž se právě nachází vypravěč:

„Jednou v noci (pozdě večer) jsem uviděl souseda Kabeláče, jak pochoduje k nám přes zahradu. Svítil si na cestu cigaretou, občas se žhavá slina dotkla špičky boty a občas se jiskry rozběhly po záhonu. Smýkán tím směrem jak na druhém konci vlečného lana, blížil se k nám a sotva lezl a rozhlížel se na vratkých nohou, které mu někdo vyměnil nebo aspoň podřízl. Z mého stání všetě za oknem se to jevilo jako moc divný pochod.“ (Kratochvil 1994: 77)

Kdyby Kratochvilova povídka začínala větou – „Uviděl jsem souseda Kabeláče, jak pochoduje k nám přes zahradu.“ –, teď bez časového určení „jednou v noci“, neměli bychom signál čist text jako vyprávění o minulých událostech, ale jako právě nastávající děj. Uvedené časové určení však umožňuje odlišit „tady-a-ted“ vypravěče od času, v němž probíhaly události, o kterých nás vypravěč zpravuje.

## Tři aspekty časové výstavby

Uvažovat o čase vyprávění má pro poznání časové výstavby literárního díla smysl pouze v souvislosti s časem příběhu. Klademe-li si otázky, proč se o určité události dozvídáme až teprve nyní, když se evidentně stala už před tou, o níž už z textu víme, nebo proč je dvěma letům života hlavního hrdiny věnována pouze jedna věta a podobně, pak se ukazuje potřebnost kategorie času vyprávění, která je smysluplná pouze jako kategorie relační.

Gérard Genette, který v *Diskurzu vyprávění* poskytl naratologii základní pojmovou soustavu pro analýzu času literárního díla, postřehl, že o vztazích mezi časem příběhu a časem vyprávění lze uvažovat z hlediska tří aspektů:

- 1) *Posloupnosti*
- 2) *Trvání*
- 3) *Frekvence*

### ***Posloupnost***

Události příběhu mohou být v narrativním textu podány jak v chronologické podobě, tak i v rozporu s ní. Achronologické podání příběhu je přítomno už u starobylých literárních památek (např. Homérova *Iliada*). Ve středověkých poetikách bylo zcela běžné rozlišovat *ordo naturalis* (řád přirozený, tj. chronologické podání událostí) a *ordo artificialis* (řád umělý, tj. achronologické podání událostí).

Prostřednictvím achronologického uspořádání může být dosahováno různých účinků, např. zvyšování napětí, vyvolání tajemství apod. Achronologické podání událostí může však být i prostým důsledkem naplnění žánrových pravidel či jiných konvencí. Například pikareskní romány měly povahu autobiografických reminiscencí, kdy vypravěč (zestárlý pikaro) vyprávěl o svých prožitých dobrodružstvích.

Abychom však mohli vůbec uvažovat o určitých *achroniích*, musíme nejprve rekonstruovat chronologické uspořádání událostí, tedy příběh. Nelze zastírat, že příběh je výsledkem čtenářovy interpretace narrativního textu a může nastat situace, že výsledek interpretační činnosti dvou čtenářů bude odlišný. Budou-li tito dva čtenáři následně provádět analýzu časové výstavby narrativního textu, z něhož rekonstruovali odlišné příběhy, doberou se nutně odlišných závěrů, přestože jejich pojmová výbava i metoda analýzy budou totožné. Nebude to chyba analýzy, ale důsledek jejich odlišných „kulturních encyklopedií“.<sup>11</sup> V tomto smyslu je analýza vždy produktem interpretace, která je nutně kulturně podmíněná.

U některých děl, která řadíme do tradice narrativní literatury, zase může každý pokus o rekonstrukci příběhu selhat, jelikož časová posloupnost mezi událostmi nebude zřejmá.

Zdaří-li se nám rekonstrukce příběhu, pak můžeme srovnávat chronologické pořadí událostí s pořadím událostí, jak jsou v narrativním textu podány.

### ***Dva typy achronie: analepse a prolepse***

Dvě základní achronie označuje Gérard Genette jako *analepse* a *prolepse*.

*Analepsí* (dříve se užívalo spíš pojmu *retrospekte*) rozumí podání událostí A–D až poté, co už jsou známy události E–H, které v příběhu následují až po A–D. *Prolepsi* (dříve *anticipace*) naopak chápe jako podání událostí E–H dříve, než byly podány události A–D, které jim v příběhu předcházejí.

Abychom mohli vybrané události označit za analeptické či proleptické, musíme nejprve identifikovat to, co Genette označuje jako „výchozí narrativ“, vůči němuž mohou být určité události analepsemi či prolepsemi. Proto ve výše uvedených případech vymezení analepse a prolepse jsou v prvním případě

---

11 Srovnej zde, s. 167.

výchozím narativem události E–H, ve druhém pak A–D. Analépse i prolepse jsou kategorie relační, žádná událost není analépsí či prolepsí sama o sobě, ale pouze vůči událostem jiným. Genette však přehlíží, že soubor událostí, které označuje jako „výchozí narativ“, neidentifikujeme na základě nějaké laboratorní („čisté“) analýzy. Výchozí narativ, tedy soubor událostí, vůči nimž vztahujeme další události jako analépse či prolepse, je výsledkem interpretova čtení textu. Ne vždy označí dva interpreti týž soubor událostí jako výchozí narativ. Pokud každý z nich označí jako výchozí narativ jiný soubor událostí, doberou se opět odlišných výsledků za použití stejné metody i stejného pojmového instrumentáře.

Podle jakého kritéria vybírají čtenáři z narrativního textu události, které pak vcelku označují jako výchozí narativ? Nezbytnou podmínkou je, že žádná z těchto událostí nesmí porušit chronologickou posloupnost. Bylo by možné uvažovat o tom, že výchozím narativem bude soubor chronologicky uspořádaných událostí největšího rozsahu. Ukazuje se však, že ne vždy tomu tak je. Například v povídce Jiřího Kratochvíla „Příběh krále Kandaula“ (Kratochvil 1994) jsou nejprve vypravěčem podávány informace o pohřbu Ludvíka (krále Kandaula), jehož se sám vypravěč jakožto jedna z postav účastní. Poté následuje vyprávění o událostech, které byly vzhledem k pohřbu časově předcházející. Tato část vyprávění je mnohem většího rozsahu, nicméně nezdá se být prospěšné analyzovat tento narrativní text tak, že úvodní pasáž podávající události z pohřbu je prolepsí vzhledem k následující rozsáhlější části, jelikož to neodpovídá významové výstavbě narrativního textu. Lépe zdůvodnit by asi bylo možné model, který pojímá úvodní pasáž, v níž jsou vyprávěny události z pohřbu, jako část výchozího narativu, který je vícekrát přerušen rozsáhlými analeptickými pasážemi.

Pokud bychom chtěli najít jedno kritérium, podle kterého bychom mohli určit vybraný soubor událostí za výchozí na-

rativ, pak bychom neuspěli. Tímto kritériem nemůže být ani největší rozsah souboru chronologicky podaných informací ani úvodní či závěrečná pozice výchozího narativu v celku narrativního textu ani podání událostí v gramaticky přítomném čase a rozhodující roli nehraje ani pozice vypravěče. Selhávají veškeré pokusy o stanovení jediného kritéria pro identifikaci výchozího narativu. Zvolený model analýzy a deskripce časové výstavby narrativního literárního díla musí vycházet z jeho celkové významové výstavby. Jelikož ta je však výsledkem interpretační aktivity, mohou se modely různých interpretů lišit v závislosti na jejich interpretaci.

Mohou samozřejmě existovat literární díla, u nichž bude mít smysl zvažovat model se dvěma či více výchozími narraty, jelikož narrativ může sestávat ze dvou či více nespojitých fiktivních časoprostorů.

Vezměme však nyní v úvahu z hlediska časové výstavby jednodušší narrativ, který odpovídá modelu s jedním výchozím narrativem, abychom si objasnili Genettovu základní terminologii. Poté, co určíme jistý soubor událostí jako výchozí narrativ, je možné vzhledem k němu identifikovat ostatní události jako analépse či prolepse.

U analépsí a prolepsí je podle Genetta vhodné určovat jejich *rozsah* (délku jejich trvání) a *dosah* (jejich vzdálenost od okamžiku přítomnosti).

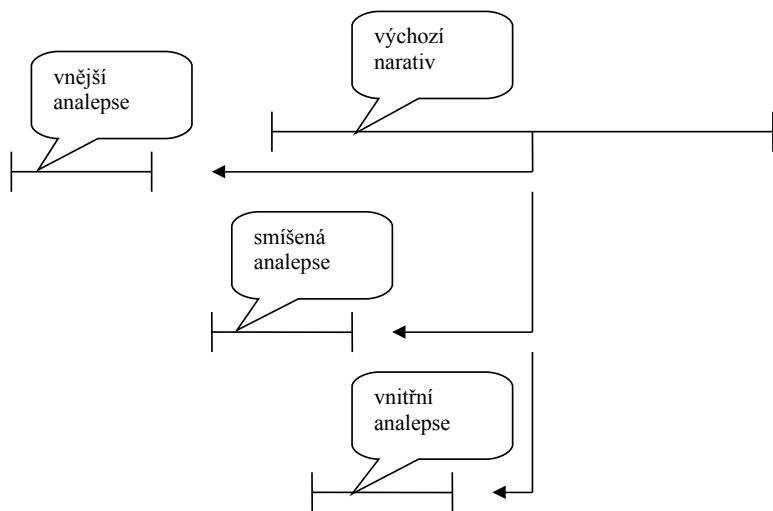
Nejprve se zaměříme na analépse. Genette rozlišuje analépse trojího typu:

- 1) *Vnější analépse*
- 2) *Vnitřní analépse*
- 3) *Smíšená analépse*

*Vnější analépse* je soubor událostí, které předcházejí úvodní událost výchozího narativu; *vnitřní analépse* se na časové ose nachází mezi úvodní událostí výchozího narativu a událostí vý-

chozího narativu, která analepsi na rovině narativního podání bezprostředně předchází; *smíšená analepse* na časové ose předchází úvodní události výchozího narativu, ukončena je však mezi touto úvodní událostí výchozího narativu a událostí, která analepsi v rovině narativu bezprostředně předchází.

Graficky by bylo možné znázornit výše uvedené tímto způsobem:



Vnější analepse mohou být dále rozlišeny na *úplné* a *částečné* podle toho, zda dochází, či nedochází k úplnému spojení s pravotní událostí výchozího narativu (na výše uvedeném obrázku je vyznačen model vnější analepse částečné).

Vnitřní analepse Genette rozlišuje na *heterodiegetické* a *homodiegetické* podle toho, zda nezpůsobují, či způsobují narativní interference: to znamená, zda se netýkají, či týkají stejných postav a událostí, o nichž bylo vyprávěno v rámci příslušného

časového pásma ve výchozím narativu. Rozlišení na analepse heterodiegetické a homodiegetické by se pak zčásti mohlo uplatňovat i na analepse smíšené.

Pokud dochází ke zpětnému vyplnění přerušeného výchozího narativu, hovoří Genette o analepsi *vedlejší*.

Analepse mohou mít povahu *iterativní* či *repetitivní*. *Iterativní analepse* podává vícekrát se opakující události, o nichž nebylo vyprávěno (např. Na lékařskou prohlídku chodíval vždy v první únorový den v roce.).

*Repetitivní analepse* jsou dvě či více analepsí, které se vracejí k týmž událostem ve fikční minulosti, jež nebyly přítomny ve výchozí linii vyprávění.

Rozlišení *prolepsí* odpovídá rozlišení analepsí, jen v zrcadlově obrácené podobě. Jak Genette (Genette 1980 [cit. dle Genette 2003: 480]), tak Rimmon-Kenanová (Rimmon-Kenanová 2001 [1983]: 56) tvrdí, že prolepsí jsou v západní literatuře méně časté než analepse, jelikož umenšují napětí plynoucí z neznalosti budoucích událostí.

### **Povaha a funkce achronie**

Genettův model je však zjednodušující a může se stát i samoúčelný. Nebere totiž v potaz „povahu“ analeptických a proleptických událostí, pouze je umisťuje na časovou osu. Každý naratologický model by přitom měl sloužit k tomu, aby nám objasňoval, jak narativ funguje. Genette však nerozlišuje, kdo o analeptické události vypráví, zda je analeptická událost vzpomínkou postavy v jinak chronologicky podaném retrospektivním vyprávění či zda se jedná o analeptickou událost v achronologicky podaném vyprávění a podobně.

Odhlíží také zcela od fikčně-faktuálního statusu událostí. Je určitá analeptická událost nezpochybnitelným fikčním faktem, nebo jen domněnkou či neaktualizovanou možností?

Podívejme se na jednu Genettovu analýzu úryvku z Proustova *Hledání ztraceného času*. Genette sám považuje svůj výběr za didakticky zjednodušující, je si vědom, že v literárních dílech bývá časová výstavba mnohem komplikovanější. (Genette 1980 [cit. dle Genette 2003: 316]) Přesto i zde lze vysledovat některé nesrovnalosti.

„Občas, když procházel kolem hotelu, vzpomněl si na dešťové dny, když až k němu doprovázela svoji služku v peleríně. Postrádal ale pocit melancholie, o níž se tehdy domníval, že ji bude muset pocítit v den, kdy už ji nebude milovat. Neboť tím, co tuto melancholii promítalo dopředu na jeho budoucí lhostejnost, byla jeho láska. A tato láska již neexistovala...“ (Genette 1980 [cit. dle Genette 2003: 314])

Genettův model časové výstavby vypadá následovně:

a	a
A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1]	I2
p	p

Genette nejprve rozčleňuje úryvek do časových segmentů a každému z nich přiděluje podle výskytu v narrativním textu písma abecedy:

- A: „Občas, když procházel kolem hotelu, vzpomněl si“
- B: „na dešťové dny, kdy až k němu doprovázela svou služku v peleríně,“
- C: „ale postrádal pocit melancholie,“
- D: „o níž se tehdy domníval,“
- E: „že ji bude muset pocítit v den, kdy už ji nebude milovat.“
- F: „Neboť tím, co tuto melancholii promítalo dopředu“
- G: „na jeho budoucí lhostejnost,“
- H: „byla jeho láska.“

I: „A tato láska již neexistovala.“

V úryvku shledává dvě časové pozice: nyní a kdysi, kterým přiděluje čísla 2 (nyní) a 1 (kdysi).

Závorkami vyznačuje vztah podřízenosti mezi událostmi. Malými písmeny „a“ a „p“ jsou označeny analepse a prolepse.

Genette při sestavování modelu předznamenává, že si je vědom iterativní povahy některých událostí, avšak ponechává to stranou. To však není možné učinit, má-li představený model odpovídat úryvku. Navíc to, co Genette označuje jako časovou pozici nyní, není přítomnost, ale opakována minulost.

Všechny identifikované segmenty na časové ose by měly mít povahu fiktivního faktu, měly by se ve fiktivním světě „skutečně“ stát. Pro segmenty E–H to však neplatí.

Závorkami vyznačené vztahy mezi jednotlivými segmenty prezentuje Genette jako vztahy podřízenosti. V rámci modelu představujícího schéma časové výstavby však nelze činit vztah podřízenosti mezi segmenty, které mají povahu fiktivních faktů, a segmenty, které nelze umístit na časovou osu, neboť jsou hypotetické, optativní či deontické povahy.

### **Trvání**

Druhým aspektem, který můžeme sledovat při analýze časové výstavby narrativní literatury, označuje Genette jako *trvání*. Jedená se rovněž o relační kategorii: určitou dobu ve fiktivním čase příběhu poměřujeme s rozsahem textu. Srovnejme si následující úryvky ze dvou povídek:

„Ohrnul si rukávy bílé košile a zadíval se přitom na své bílé ruce. Byly to silné ruce, plné života, přesto mu připadalo, že je to jen zdání. Zdálo se mu, že vidí kostlivé hnáty schované pod kůží a svaly. Jsou tam, jen čekají. Čekají a jednoho dne se dočkají. Kostlivec se prodere ven. Stačí mu chvílka trpělivosti a zvítězí.

Tak jako zvítězil nad Ester a nad jeho láskou k ní, tak jako nad každým a nade vším.“ (Dousková 2004: 47)

„Boženec se nějaký čas pokoušel vyhnout nástupu trestu. Ráno odcházel z domova dřív, než si ho mohli vyzvednout, dny trávil po hospodách v cizích čtvrtích a vracel se domu pozdě v noci. Nakonec osudu neušel. Odvezli ho rovnou z tramvaje a odseděl si celý trest, nic mu neodpustili. Říkal, že přežil díky Cikánům, kteří v base vládli a se kterými založil hudební těleso, které dokonce nechávali hrát na vesnických zábavách.

Vrátil se hubený jako lunt a vzápětí zmizel ze světa.“ (Moník 2004: 21)

Ačkoli jsou úryvky přibližně stejně rozsáhlé, v každém z nich je zachycen odlišně rozsáhlý časový úsek fikčního světa. V tomto případě se jedná o úryvky dvou odlišných děl, ale rozdílné trvání je identifikovatelné i u pasáží téhož díla: tempo vyprávění je možno zrychlujit či zpomalovat.

*Zpomalení* vyprávění se může dít segmentací události na co nejmenší možné vyjádřitelné události (například událost, kterou bychom mohli označit jako autonehoda, může být velmi detailně vyprávěna v celém jejím průběhu) nebo podáním myšlenkových pochodů některé z postav v průběhu okamžiku děje apod.

*Zrychlení* vyprávění nastává, je-li delší časový úsek, např. dny, roky či lidský život, zhuštěn do výpovědi, která podává pouze velmi obecnou informaci o daném časovém údobí (např. „Válku prožil v koncentračním táboře“).

Je-li možné vyprávění zrychlovat či zpomalovat, existuje nějaké neutrální tempo, vůči němuž zrychlení a zpomalení probíhá? Je možno říci, že vyprávění probíhá právě takovým tempem jako čas ve fikčním světě?

Nepochybňuji o tom. Nelze poměřovat čas probíhající ve skutečnosti (ať už fikční, či aktuální) délku trvání jazykové výpovědi o této skutečnosti. Mohli bychom například považovat větu

„Chlapec sedící u cesty sledoval, jak kolem něj projelo auto“ za výpověď v neutrálním tempu? Pouze zcela konvenčně. Z našeho aktuálního světa jsme zvyklí, že kolem nás projízdí i stovky aut denně a nevěnujeme této události žádnou zvláštní pozornost, nepocítujeme proto tuto výpověď jako kondenzovanou. Jinak by tomu však bylo, kdyby se jednalo o chlapce jménem Tarzan, který se právě objevil ve světě civilizace 21. století. Pak by výpověď o této události mohla být výrazně rozsáhlejší – sestávala by z označení řady segmentovanějších událostí a dojmů pozorovatele – a přesto by zřejmě byla rovněž pocitována jako výpověď v neutrálním tempu. A kdybychom ve výše uvedené větě zaměnili auto za dopravní prostředek, který se pohybuje větší či menší rychlostí, měla by snad být podle toho úměrně kratší či delší i jazyková výpověď? Nesmyslnost těchto úvah je evidentní.

Genette se domnívá, že stálost tempa, vůči němuž probíhá zpomalení či zrychlení, určujeme pro každé narrativní dílo zvlášť. Čtenář si je uvědomuje a stanovuje až v průběhu čtení.

Jak je však možné, že některé vyprávění pocitujeme jako pomalé a některé zase jako velmi rychlé již na samém jeho počátku, aniž bychom dospěli k tomu, že v rámci konkrétního narrativu probíhají změny v tempu vyprávění? Zřejmě je tomu tak proto, že na základě naší předchozí zkušenosti s četbou narrativní literatury a rovněž na základě konvenční způsobu povídání o určitých událostech si utváříme kulturně a dobově podmíněnou normu, podle které se nám určité vyprávění jeví jako pomalé a jiné jako rychlé či neutrální.

### ***Možné typy trvání***

Seymour Chatman rozlišuje pět možných vztahů trvání mezi časem příběhu a časem diskurzu:

- 1) *Shrnutí* – čas příběhu je delší než čas diskurzu
- 2) *Elipsa* – čas diskurzu vůbec neprobíhá

- 3) *Scéna* – čas příběhu je roven času diskurzu
- 4) *Protažení* – čas příběhu je kratší než čas diskurzu
- 5) *Pauza* – čas příběhu vůbec neprobíhá (Chatman 2008: 69)

Jako příklad *shrnutí* bychom mohli uvést výše citovaný úryvek z povídky „Boženec“ Josefa Moníka. V několika větách jsou zde podány více než tři roky Božencova života (z povídky víme, že Božencův trest byl tři roky a celý si jej odpykal).

O *elipse* Chatman tvrdí, že „diskurz se zastaví, ale čas v příběhu i nadále plyne“. (Chatman 2008: 72) Uvažovat o elipse v rámci kategorie trvání však není vhodné. Příběh neexistuje jinak než jako produkt interpretace narrativního textu a má nezbytně eliptický charakter.

Za *scénu*, v níž se čas příběhu vyrovnává s časem vyprávění, bývá obvykle považován v narrativním textu přítomný dialog. Jelikož v případě dialogu srovnáváme jazyk s jazykem (jazykem je podáno totéž, co bylo jazykem vyřčeno ve fikčním světě), nikoli jazyk s fikční skutečností (jazykem je podáno to, co se ve fikčním světě stalo, stává, stane či může stát apod.), mohlo by se zdát, že je oprávněné hovořit o vyrovnání času příběhu s časem vyprávění (diskurzu). Jenže dialog není narrativní, ale dramatický prvek: je to citovaná řeč, nikoli vyprávění o událostech. Srovnávat čas citované řeči s řečí vyřčenou ve fikčním světě tedy není totéž co srovnávat čas vyprávění o událostech s časem, během něhož tyto události ve fikčním světě probíhají.

Veškeré pokusy definovat scénu jakožto vyrovnání času vyprávění a času příběhu tedy nutně selhávají, neboť – jak jsme již uvedli výše – nelze srovnávat délku jazykové výpovědi s délkou skutečnosti.

Někdy bývá za scénu považován vnitřní monolog postavy, rozumí-li se jím „myšlená řeč“. Jindy zase bývá vnitřní monolog chápán jako zastavení fikčního času, jako pauza, neboť myšlení probíhá mnohem rychleji než jeho verbalizace.

K *protažení* dochází, když se o určitých událostech vypráví

déle, než samy trvají. Takové srovnání je samozřejmě možné jen v modu „jako by“. Jako příklad nám může posloužit výše uvedený úryvek z povídky „Hauzírník“ Ireny Douskové.

V částech narrativního textu, které Chatman označuje jako *pauzu*, čas podle Chatmana vůbec neprobíhá. Rimmon-Kenanová tvrdí, že „minimální rychlosť se projevuje jako deskriptivní pauza“. (Rimmon-Kenanová 2001: 60) Oba teoretikové přitom za pauzu považují popisné pasáže. Na jednu stranu nelze říci, že čas ve vyprávění stojí, neboť čas je konstitutivní složkou definice vyprávění. Na druhou stranu nelze tvrdit, že čas při popisu probíhá minimální rychlosťí, neboť popis nesestává z událostí, mezi nimiž je časový vztah.

Ačkoli popis je běžnou součástí narrativního textu, jde o ne-narrativní prvek, a nelze u něj tedy zjišťovat trvání stejným způsobem jako u vyprávění. Popis má sice v textu určitý rozsah, ale jeho označovaným není dění. Neprobíhá-li v popisu čas, nemůžeme hovořit o zpomalení vyprávění či minimální rychlosti, ale pouze o přerušení vyprávění. V popisu se zobrazované entity, jevy a stavy „ne-dějí“. Jsou sice prezentovány následně po sobě (nikoli najednou, vzhledem k lineární povaze textu), avšak není mezi nimi vztah časové následnosti, nenastávají ve fikčním čase jakožto události.

Výše řečené je patrné z následujícího úryvku:

„Zastavili jsme se před starožitnictvím v Křížovnický. Na štíte opřejskával nápis UNTERWASSER. Ve výloze seděla dřevěná panna v krásnejch světlemodrejch šatech s volánama, křehkejch jak japonské papír a omšeleych jak fáče na mumiích. Na hlavě měla stříbrnou paruku a pod ní, po každý straně bambulatýho nosu, dva černý důlky. Na krku jí visely korále ze samejch malin-kejch vočiček, modrejch zelenejch hnědejch žlutejch fialovejch, vyrobenejch někde v invalidovně pro mrkací panny. Za sklem byl i starej gramec s plechovou troubou, titérnej psací stroj Remington, talíře pomalovaný mlejnama a rákosím, broušený dózy na

bonbóny, na stojánku pět začouzenejsch dýmek, všecky se stříbrným kroužkem. Panna byla s randovně naaranžovaná. V přidrátovaných rukách svírala skládací námořnickej dalekohled, kterýho tlustym koncem si mířila pod nařasenou sukni.

Šli jsme do krámu, napřed Rut, pak já, protože mi Roman podržel dveře, nakonec on sám.“ (Urban 2003: 110)

V tomto úryvku je mezi událostmi „zastavení před starožitnictvím“ a „vstoupení do krámu“ vložena deskriptivní pauza. Ačkoli jsou jednotlivé popisované věci z výlohy prezentovány jedna po druhé, nelze říci, že probíhají ve fikčním čase jedna po druhé.

### **Frekvence**

Třetím aspektem, z něhož je možné nahlížet na časovou výstavbu narrativní literatury, je *frekvence*. O jedné události je možno vyprávět jednou, ale také vícekrát. A naopak: vyprávění je schopno prezentovat více událostí najednou.

Genette vymezuje tři typy, jichž může frekvence nabývat:

- 1) *Singulativní* – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo jednou
- 2) *Repetitivní* – více než jednou je vyprávěno to, co se stalo jednou
- 3) *Iterativní* – jedenkrát je vyprávěno to, co se stalo více než jednou

*Singulativní* typ vyprávění je nejobvyklejší formou vyprávění, kdy vypravěč sděluje události příběhu, aniž by se k nim vracel, eventuelně má-li narrativ více vypravěčů, pak vypravěči vypovídají každý o jiných událostech. K singulativnímu typu bývá přiřazován i tzv. *multi-singulativní* typ, kdy je o téžem druhu události, nastalé vícekrát, pojednáno vícekrát (např. Včerej-

šek jsem strávil v knihovně, dnes budu v knihovně, zítra budu v knihovně i pozítří budu trávit v knihovně.)

*Repetitivní* typ vyprávění bývá často uplatněn tehdy, má-li narrativ více vypravěčů, kteří vyprávějí o stejných událostech. Táž událost tak může být prezentována z vícerozdílných pozic, zastávají-li vypravěči k událostem odlišné postoje. Vhodným příkladem představujícím tento typ je Čapkova próza *Život a dílo skladatele Foltýna*, v němž jsou některé události ze života postavy (Foltýny) postupně prezentovány více vypravěči. Samozřejmě však i jeden vypravěč může vypravovat o jedné události vícekrát, například se může k události vrátit po uplynutí určité doby a může ji prezentovat v pozměněné podobě.

*Iterativní* typ vyprávění se vyskytuje často ve *shrnutích*, kdy se zhuštěně pojednává o v minulosti opakujících se událostech – například:

„A ještě několik roků po jeho odchodu z fakulty [...] nejenže se na něho pilně vzpomínalo, ale i Ludvík se vytrvale připomínan. V pravidelných intervalech posílal na fakultu dlouhé dopisy, v nichž emfaticky oslovoval studenty prvních ročníků (přátelé mému srdci nejmilejší – psával – vy všichni, kteří v těchto dnech cloudíte chodbami naší drahé alma mater, zabydlené dosud fauny a elfy našich snů). A Ludvíkovi dopisy napřed ve zkrácené podobě publikoval univerzitní časopis, ale později se už jen vyvěšovaly na nástěnce na filosofické fakultě.“ (Kratochvil 1994: 40)

Ačkoli se o tom Genette nezmíňuje, teoreticky by bylo možné uvažovat i o typu čtvrtém, kdy by bylo vícekrát vyprávěno to, co se stalo vícekrát. Jednalo by se o zmnožení iterativního typu (například by opakování události ve výše uvedeném úryvku z Kratochvilovy povídky mohly být vyprávěny v textu vícekrát). Tento typ by byl odlišný rovněž od typu multi-singulativního.

### Literatura k tématu:

- Eco, Umberto: *Šest procházk na literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997b [1994].
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]. (kapitola česky: Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. Přel. Natálie Darnadyová. *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, 470–495.)
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Jedličková, Alice: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla“. In: *Na cestě ke smyslu*. Eds. Miroslav Červenka a kol. Praha: Torst, 2005, s. 179–243.
- Margolin, Uri: „O uplynulém, uplývajícím a nadcházejícím: temporalita, aspektualita, modalita a povaha literárního vyprávění“. In: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Přel. Hynek Zykmund. Brno – Praha: ÚČL AV ČR – Host, 2008 [1999], s. 39–79.
- Müller, Günther: „Erzählzeit und erzählte Zeit“. In: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. Tübingen: J. C .B. Mohr (Paul Siebeck), 1948, s. 195–212.
- Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění I–III*. Praha: Oikoyemenh, 2000, 2002, 2007 [1983–1985].
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Sternberg, Meir: „Telling in Time (1): Chronology and Narrative Theory“. *Poetics Today* 11, 1990, s. 901–948.
- Sternberg, Meir: „Telling in Time (2): Chronology, Teleology, Narrativity“. *Poetics Today* 13, 1992, s. 463–541.

### Citovaná primární literatura:

- Dousková, Irena: „Hauzírník“. In: *Čím se liší tato noc*. Brno: Petrov, 2004, s. 47–54.
- Hakl, Emil. „Události a komentáře“. In: *O létajících objektech*. Praha: Argo, 2004, s. 141–158.
- Kratochvíl, Jiří: „Příběh krále Kandaula“. In: *Orfeus z Kénigu*. Brno: Petrov, 1994, s. 36–69.
- Kratochvíl, Jiří: „Příběh s telefonem“. In: *Orfeus z Kénigu*. Brno: Petrov, 1994, s. 77–84.
- Moník, Josef: „Boženec“. In: *Neser bohy*. Praha: Paseka, 2004, s. 16–22.
- Urban, Miloš: *Stín katedrály*. Praha: Argo, 2003.

## Vypravěč

Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi. Jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace. Naratologové se ve většině shodují na tom, že existence vypravěče je dána samou existencí vyprávěného. Narativ je považován za komunikát, a tak jako má každé sdělení svého vysílatele (mluvčího), má i každý narativ svého vypravěče. Podle Geralda Prince má tedy každý narativ alespoň jednoho vypravěče.

O vypravěči však nelze říci, že je tvůrcem narativu. Narativní text komponuje autor, kdežto vypravěč je výsledkem postupné čtenářovy konstrukce. Vypravěč tedy nestojí před narativem jako jeho tvůrce, nýbrž je jeho součástí a jeho existence vyvstává až při čtení textu. Vypravěč může být konstituován ve výrazně personalizované podobě, někdy však bývá rozpoznáván jen jako narativní strategie.<sup>12</sup> Ačkoli vypravěč fikčního narativu může svými vlastnostmi v některých případech připomínat osobu autora, známou čtenáři z aktuálního světa (z rozhovorů, biografie či z osobního kontaktu apod.), a někdy i nese jméno autora, nikdy neplatí, že vypravěč = autor.

Pojem vypravěče bývá vymezován velmi úsporně. Zdá se, že jakýkoli šíře definovaný pojem vypravěče selhává, jelikož nemůže obstát před rozmanitostí narativní literatury a její neuzavřeností jako celku. Přesněji řečeno, vypravěče lze vymezit pouze analyticky, nikoli synteticky: možné vymezení pojmu vypravěč musí plynout z pojmu samého, nikoli ze společných rysů, které empiricky zjištujeme.

Například Gerald Prince vymezuje pojem vypravěče jedinou větou: „Ten, kdo vypráví, a je vepsaný do textu.“ (Prince 2003: 66) James Phelan a Wayne C. Booth se snaží vypravěče vymezit ještě méně antropomorfně, a to jako „instanci, která vypráví či přenáší vše – existenty, stavy a události“. (cit. dle Herman – Jahn – Ryan 2005: 388)

12 O vypravěči jakožto narativní strategii viz Kubíček 2007.

Poněkud širší definici navrhla například Marie-Laure Ryanová (Ryanová 2001: 146–152), ovšem pouze za cenu jisté okličky v definici. Vypravěče totiž vymezuje prostřednictvím jeho funkcí: 1) kreativní, 2) zprostředkující a 3) potvrzující, jež se týká pravdivosti vypravěčovy výpovědi ve fiktivním světě. Je-li všemi těmito funkcemi vypravěč obdařen, pak dosahuje plného „vypravěčství“; vypravěč však může být nositelem pouze jedné či dvou z nich.

### *Skrytost vs. neskrytost vypravěče*

O vypravěči se z narativního textu můžeme dozvědět velmi mnoho, ale také prakticky nic. V prvním případě si vypravěče konstruujeme jako fiktivní osobu. Vytváříme si hypotézy o vypravěčových úmyslech, touhách, motivacích apod. Takový typ vypravěče nazýváme *vypravěč odkrytý*.

V případě druhém čtenář není narativním textem přiváděn k přemýšlení o tom, kdo je původcem vyprávěných událostí, kdo popisuje prostředí určitým způsobem, kdo přisuzuje postavám určité vlastnosti, proč tak činí a podobně. Takové narativy pak teoretikové klasifikují jako narativy se *skrytým vypravěčem*.

Vypravěče lze tedy rozlišit na základě míry jejich neskrytosti/skrytosti. Podle některých teoretiků (Hamburger 1977, Banfield 1982) však existence vypravěče není nezbytná. Tito teoretikové pak považují distinktivní rysy neskrytosti za konstitutivní distinktivní rysy vypravěčovy existence. Pokud narativ takové prvky neobsahuje, vypravěč není konstituován.

Nejvýraznějším faktorem, který způsobuje „odkrývání“ vypravěče a zajišťuje jeho identitu, je přítomnost první gramatické osoby vyjadřující subjekt vypovídání. Jakmile se v narativní výpovědi objeví „ja“, ať už je vyjádřeno vlastním jménem, zájmenem či slovesným tvarem, zdroj vypovídání se stává součástí významové výstavby a čtenář si příběh interpretuje skrze hypo-

tézu, kterou si o vypravěči utváří v průběhu čtení. Ich-formální narativy jsou tedy nutně narativy s odkrytým vypravěčem, ať už je vypravěč jednou z postav příběhu, který vypráví, nebo stojí mimo něj, či ať už příběh (jeho události, postavy, prostředí) interpretuje nebo hodnotí, nebo to nečiní téměř vůbec.

Podnětem ke konstituci vypravěče nám nemusí být jen přítomnost první gramatické osoby (a přináležející časoprostorová orientovanost vyprávěného vzhledem k subjektu vypovídání), ale také ostatní distinktivní rysy, které způsobují, že narativní výpověď pociťujeme jako příznakovou: modalita, situační časoprostorová deixe, prostředky apelativní a expresivní, užití jazykových výrazů s hodnotícím či jinak subjektivně zabarveným aspektem, specifický idiolect a další. Příkladem narativu, u něhož dochází ke konstituci vypravěče, přestože není přítomna první gramatická osoba, je povídka Lubomíra Martínka „Fanfan“. (Martínek 2007) Z toho, jak je příběh vyprávěn, usuzujeme na toho, kdo příběh vypráví.<sup>13</sup>

Jelikož je však konstituce vypravěče záležitostí čtenářské aktivity, je třeba zdůraznit, že vyvozujeme-li vypravěče pouze z dílčí příznakovosti výpovědi, která je kontextově podmíněná, pak může nastat situace, kdy narativ, který je v určitém kontextu vnímán jako narativ se skrytým vypravěčem, bude v jiném kontextu čten jako narativ s určitou mírou odkrytosti. V češtině může takový typ příznaku představovat například obecná čeština, kterou určitý čtenář může vnímat jako bezpříznakovou a jiný jako příznakovou. Takovým případem může být i výpověď, která byla v devatenáctém století čtena jako bezpříznaková, tedy nepoukazující na subjekt vypravěče, je-li však přesazena do současného kontextu, stává se vzhledem k archaičnosti jazykového vyjádření pro dnešního čtenáře příznakovou, čili „odkrývající“ vypravěče.

<sup>13</sup> K určení konkrétních distinktivních rysů v této povídce viz podkapitola „Externí fokalizace“.

### ***Showing vs. telling***

Podle míry vypravěčova zprostředkování fikčního světa se tradičně rozlišovaly dva základní typy vyprávění: *showing* a *telling*. V případě prvního z nich dochází k oslabení příznaku zprostředkování a události jsou jakoby přímo předváděny. Druhý typ se naopak vyznačuje zvýšenou mírou vypravěčovy aktivity například v podobě hodnocení, komentářů, charakterizací postav. Pojmů *showing* a *telling* bylo užíváno v návaznosti na antickou tradici jako do značné míry kompatibilních s pojmy *diegese* a *mimese*.

Genette však považuje za vhodnější rozlišovat dvojici pojmu: vyprávění o slovech (kdy vyprávění reprezentuje řeč) a vyprávění o událostech. Žádné vyprávění totiž podle něj nemůže ve skutečnosti ukazovat či napodobovat – jazyk označuje, nenapodobuje, a *showing* je proto nevhodnou metaforou.

### ***Účast vypravěče v příběhu***

Vypravěč může vyprávět příběh, jehož se sám účastní jako jedna z postav, nebo vypráví příběh, v němž sám jako postava přítomen není. Toto rozlišení postihuje Gérard Genette pojmy:

- 1) *Heterodiegetický vypravěč* – vypravěč se příběhu neúčastní
- 2) *Homodiegetický vypravěč* – vypravěč je postavou příběhu (Genette 1980: 248)

Rozlišením vyprávění na *heterodiegetické* a *homodiegetické* se vyjadřuje obdobné rozlišení, které se dříve označovalo pojmy er-formové a ich-formové vyprávění. Jak si však již povšiml například Franz Stanzel (Stanzel 1988: 66), diference vyprávění na er-formové a ich-formové postrádá legitimní jednotné rozlišení. Odlišná gramatická osoba je totiž v obou těchto případech připisována odlišnému narativnímu subjektu: v případě ich-formového narativu je „já“ připsáno vypravěči, kdežto

v případě narativu er-formového je „on“ (nikoli táz gramatická osoba, resp. týž předmět rozlišení) připsáno postavě.

Stačí, aby vypravěč „nevyslovil své já“, tedy aby nevyřkl nic o své vlastní osobě, a vyprávění bude považováno za er-formální, přestože ponese všechny rysy ich-formálního narativu.

### **Heterodiegetický vypravěč**

Jak heterodiegetičtí, tak homodiegetičtí vypravěči se mohou velmi různit. Heterodiegetičnost (tedy jeho neúčast v příběhu) umožňuje vypravěči, aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich motivacích a úmyslech nebo aby předvídal, jaké důsledky bude mít v budoucnu v ději právě přítomné jednání postav. Tyto aspekty bývají považovány za příznaky tzv. vyprávěcké *vševedoucnosti*. Někteří heterodiegetičtí vypravěči však takovéto narativní informace nesdělují. Pokud vypravěč pouze zpravuje o událostech, nikterak je nekommentuje a nehodnotí, pak zpravidla hovoříme o *objektivním vypravěči*.

Z prvního odstavce následujícího úryvku z novely Jaroslava Havlíčka „Zánik městečka Olšiny“ by se mohlo zdát, že heterodiegetický vypravěč bude zcela neangažovaný, *objektivní*. Sděluje pouze pozorovatelné události. Po přečtení druhého odstavce však musíme již svou prvotně utvořenou hypotézu opravit, jelikož vyprávění zde již získává příznaky vševedoucnosti. Vypravěč vypovídá o pocitech postavy a o jeho zcela subjektivních vjemech:

„Až do setmění se penzista Holec lopotil na zahrádce. Ohýbal růže a obkládal je chvojím, kypřil záhony a hnojil půdu kolem ovocných stromků. Vítr mu rval z rukou motouzy a náradí, nadouval mu kalhoty, cloumal šálem, zanášel mu do očí vápenný prach. Šel domů důkladně profoukán, polámán v kríži, dýchaje si na zkřehlé části prstu. Povečeřel a časně ulehlo.“

Dlouho se převaloval beze spánku na posteli. Celé tělo ho bolelo, oči pálivy, a ke všemu ten protivný vítr v komíně tálal a krkolomě kvílel. Přivřel-li víčka, viděl na jejich rubu táhnout nekonečný film šedivých oblaků. Otevřel-li je, byl znepokojoval tichým vláním záclon, hybajícím se průvanem, a pitvorným odrazem šerosvitu v oknech. Připadalo mu, že všechny okenní tabule mají černé rámy jako obálky smutečních dopisů. Snad ještě nikdy nepocítil takový stesk ze samoty.“ (Havlíček 1962 [1946]: 7)

Uvedený úryvek má povahu tzv. *současného vyprávění*, v němž vypravěčův akt vyprávění představuje právě nastávající dění ve fiktivním světě. Heterodiegetické vyprávění však může být rovněž *retrospektivní* (eventuelně *prospektivní*): vypravěč zpravuje o událostech tak, jako by se události staly v minulosti a jemu byly známy. Retrospektivita vyprávění může být přitom způsobena pouze formulací v úvodní větě narativního textu, bez níž by bylo možné označit vyprávění za *současné*. Je tomu tak například v povídce Karla Čapka „Elegie“:

„Poněkud znaven přednášel Boura **toho večera** [zvýraznil J. H.] v Aristoteleské Společnosti. Ač měl nemnoho posluchačů, cítil se vyčerpán a roztržit; pozoroval, že auditorium není přesvědčeno a že bude nucen vejít v diskusi, jež se mu nejasně příčila.“ (Čapek 1973 [1917]: 57)

### **Homodiegetický vypravěč**

Je-li vypravěč homodiegetický, tedy je-li jednou z postav příběhu, může být jeho míra účasti na dění příběhu rovněž různá. Homodiegetický vypravěč může být hlavní postavou – pro vypravěče tohoto typu vyčleňuje Genette termín *autodiegetický* –, může však rovněž zastávat roli pouhého pozorovatele, který vypovídá o událostech fiktivního světa, na kterých se podílí jen minimálně – takový typ vypravěče označujeme jako *vypravěč-svědek*.

V následujících čtyřech úryvcích uvádíme nejprve tři odlišné případy autodiegetického vypravěče a poté vypravěče-svědka:

„Zatáhla jsem hlavu do spacáku a nechala si jenom uzounkou škvíru, abych mohla dýchat. Dobře, tak tady chcím. Neměli jsme sem lézt. Chcímeme tady a hotovo. Nebudu se tam dívat. Srdce mi už ani nebilo, jenom tak cinkalo. Nebudu se tam dívat. A jak jsem byla zalezlá, cítila jsem ještě mnohem víc, že tam venku doopravdy něco je. Že to o nás ví. A že to po nás něco chce. Že to chce *nás*. Život je od začátku jenom agónie, říkalo to. Dlouhá, strašně dlouhá. Neříkalo, ale myslelo. Vlastně jsem to byla já, kdo na to myslel. Jenže já nechci umřít! Ještě aspoň chvíliku, panebože!

Nakonec jsem to nevydržela a znova se podívala ven. [...]

Ještě než jsem otevřela oči, zjistila jsem, že se koupu v potu. Dopolední žár nám naplno zahříval spacáky. Rozepnula jsem zip a posadila se. Zrak mi padl na zídku. Celé se mi to znova vybavilo. Položila jsem se na záda a snažila se to nějak srovnat. Sen to nebyl. Lidi to nebyli. Co to teda bylo? Jak to, že jsem vůbec usnula? Nespíš z únavy. A z toho strachu. A teď jsme zase tady. Jsme naživu.“ (Hakl 2004: 84–85)

Autodiegetický vypravěč figuruje ve výše uvedeném úryvku v současném vyprávění. Vypravěč sděluje své komentáře k prožívaným událostem, hodnotí je, sděluje své pocity a úvahy, objasňuje své jednání, zpravuje čtenáře o svých záměrech. Prostor fiktivního světa se čtenáři otevírá převážně z pozice vyprávěcí postavy. Současně je však tento typ vypravěče omezený tím, že je pouze jednou z postav: nemůže vystoupit ze svého časoprostoru fiktivního světa, může si pouze domýšlet, o čem uvažují jiné postav, proč jednají právě tak, jak jednají, může pouze hádat, co se stane v budoucnu, nemůže to vědět. Autodiegetický vypravěč je omezen také ve schopnosti vnímat dění ve fiktivním světě – je postavou, která vnímá události dějí-

cí se kolem a vnímá je vždy jen determinovaně svými percepčními schopnostmi.

Autodiegetický vypravěč však může vyprávět příběh, jehož je účastníkem jako hlavní postava, také tím způsobem, že povídá o již prožitých událostech, tedy ve formě tzv. *retrospektivního vyprávění*, jako je tomu například v Havlíčkově novele „Smaragdový příboj“:

„Jsou chvíle, kdy člověk před sebou vidí svůj život jako karty, rozložené po stole. Tuší souvislosti a vzájemné vztahy, ta či ona příhoda mu dává výstražnou nebo nadějnou odpověď, ale nitky tužeb a mátožných úmyslů nejsou ještě zauzleny, nelze vypočítat, které seskupení věstí radost, které lásku a které smrt. A v takovém neurčitém, zdánlivě poklidném období své rané mužnosti jsem se seznámil s Ondřejem Nestrojem.

Byla mi dvacet osm let, rodiče mi už dálno zemřeli, příbuzní se o mě nezajímali. [...] Tehdy jsem právě opustil rodinu jistého průmyslového magnáta. [...] Nezbylo mi než bez rozvažování přijmout nabídku firmy Algol, pražské společnosti pro výrobu a prodej gramofonových desek.

Posadili mě v exportním oddelení a dávali mi překládat sáho-dlouhé bombastické nabídky cizozemským obchodním domům. V kanceláři nás sedělo osm.“ (Havlíček 1962: 221–222)

Ačkoli bývá retrospektivní vyprávění homodiegetického vypravěče často identifikovatelné hned na počátku, jelikož úvodní věty vyprávění retrospekci odhalují, jak je zřejmé z výše citovaného úryvku (často bývá tento typ vyprávění uvozen například větami: „Stalo se to v roce 1942,“ „Bylo tehdy parné léto,“ „Děství jsem prožil u babičky“ apod.), v některých případech čtenář nabývá informace o retrospektivitě vyprávění až v průběhu narrativního textu nebo až na jeho samém konci.

Specifickost autodiegetického vyprávění retrospektivní povahy spočívá zejména v možnostech vypravěče sdělovat své po-

city, záměry a motivace z doby, kdy prožíval události příběhu jako postava příběhu, a současně nás informovat o svých pozdějších revizích svých tehdejších dojmů a záměrů:

„Mýlil jsem se, že na mě bude naléhat, abych ho navštívil ještě tento týden. Nenaléhal. Mýlil jsem se, že se rozhovoří o Alberto-vi. Nerozhovořil se.“ (Havlíček 1962: 262)

V tomto smyslu rozlišuje Dorrit Cohnová autodiegetické vyprávění na *disonantní* a *konsonantní*. (Cohn 1978: 145–161) Zatímco disonantní vypravěč pozoruje své mladší „já“ retrospektivně, často se distancuje od dřívějších neznalostí a omylů a vyjadřuje pozdější znalosti, konsonantní vypravěč nezdůrazňuje svůj dodatečný vhled a identifikuje se se svým mladším „já“, to znamená, že odkládá své poznávací výhody. Cohnová objasňuje i důvody, proč se případy konsonantního autodiegetického vyprávění nevyskytují příliš často. Tvrdí, že vypravěči obvykle zaujmají odstup od minulosti, o níž vypovídají, a proto se naprosté konsonantnosti vyhýbají. Vypravěcká distance bývá odstraňována jen velmi zřídka. V autodiegetických vyprávěních bývá obvykle dominantním vědomím vyprávějící, nikoli zažívající „já“. To umožňuje vypravěči v první osobě, aby s dodatečným vhledem komentoval svůj předchozí život. Cohnová hovoří spíše o míře disonance, resp. konsonance, nechápe tyto pojmy absolutně. Vypravěč, i když je především disonantní, občas může zatoužit po identifikaci se zažívajícím „já“. Konsonantní autodiegetické vyprávění se projevuje například otázkami odkazujícími k neznámé budoucnosti, které už dávno našly své odpovědi, nepřítomností všech známek polarity minulost–budoucnost a tím, že fiktivní svět je nahlížen z pozice zažívajícího „já“. (Ibid.: 167–171)

*Vypravěč-svědek* obývá jakožto jedna z postav fiktivní svět, o němž vypravuje, ale předmětem jeho vyprávění nejsou jeho

vlastní prožité události, nýbrž události související s jinými postavami.

Tento případ demonstriuje následující úryvek z povídky Josefa Moníka, jehož hlavní postavou je Boženec, o jehož životních osudech vypravěč vypráví, sám však v povídce figuruje jen zřídka. Z několika citovaných částí je patrné, že vypravěč je postavou povídky:

„Dodnes nevím, proč se mu říká Boženec, ale nikdy se ho na to ptát nebudu. [...] Pamatuji si Božence ještě před jeho odchodem do ciziny. Někdy přišel navštívit staršího bratra a učil mě na piáno Memphis Tennessee. [...] Pamatuji se, že jednou mezi řečí citoval v originále celou pasáž z Macbetha a mě tehdy napadlo, že jsou lidí mimo učební osnovy, že jsou takoví, pro které je teplákové školství nedůležité. [...] Po vánočích seděli spolu v hospodě, něco si vycítili. Čtyři další u stolu hráli taroky. Fráňa s Mládkovou, zralí milenci v začátku svých námluv, Brukner a já, sofomor na archeologii. [...] Toho večera jsme skončili u Ziky, vypili dvě láhve whisky a vykouřili bezpočet cigaret Winston.“ (Moník: 2004: 16–17)

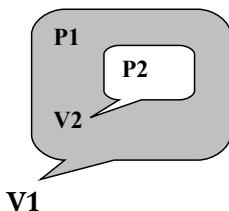
Vyprávění vypravěče-svědka bývá zpravidla retrospektivní povahy. Současné vyprávění by vyžadovalo, aby se vypravěč-svědek jako postava neustále vyskytoval ve fiktivním světě v přítomnosti hlavní postavy. Takový typ vyprávění je sice možný, ale nebývá častý.

### **Roviny vyprávění**

V mnoha textech narrativní literatury se můžeme setkat s tím, že ve vyprávěném příběhu se objeví postava, která začne vyprávět jiný příběh, který svým rozsahem třeba i značně přesahuje ten příběh, ve kterém se ona vyprávějící postava vyskytuje. Pro rozlišení vypravěčů první a druhé úrovně zavedl Gérard Genette termíny:

- 1) *Extradiegetický vypravěč* – je původcem první (výchozí) roviny vyprávění
- 2) *Intradiegetický vypravěč* – je postavou v první rovině vyprávění a je původcem druhé roviny vyprávění

Zjednodušeně si lze roviny vyprávění představit prostřednictvím následujícího obrázku:



V1 = extradiegetický vypravěč

V2 = intradiegetický vypravěč

P1 = příběh vyprávěný vypravěčem V1

P2 = příběh vyprávěný vypravěčem V2

Narativní text nemusí obsahovat pouze jednu či dvě roviny vyprávění. Teoreticky vzato může být v narrativu přítomno nekonečné množství rovin. Vyprávění první úrovně bývá někdy označováno jako *rámcové vyprávění*, do něj je „zapuštěno“ vyprávění druhé úrovně (intradiegetické), do něj pak vyprávění třetí úrovně (metadiegetické) a tak by bylo možno pokračovat *ad infinitum*.

Zapuštěné (tedy intradiegetické) vyprávění může mít různé funkce: může osvětlovat příběh rámcového vyprávění na základě určitých analogií, může sloužit pouze k charakterizaci vypravěcí postavy, tj. intradiegetického vypravěče, může ovlivňovat dění v příběhu rámcového vyprávění (Šeherezáda oddaluje vyprávěním příběhu vlastní popravu) apod.

Stejně tak může intradiegetické vyprávění nabývat různé po-

doby: může jít o vyprávění příběhu, který sděluje jedna postava druhé v P1, může jít o příběh, který je zapsaný v postavou nalezeném rukopisu v P1, a podobně.

Intradiegetické vyprávění může být přítomno v rámci první narativní roviny jako nedílný celek, ale stejně tak může být přerušováno a vyprávěno po částech.

„Blackie jako by na jeho příchod čekal. I když podle sestry s nikým z personálu nepromluvil, dal se do řeči, sotva Kojo dosedl na židli. Jeho hlas zněl mechanicky, jako kdyby byl nahraný na magnetofonovou pásku. Ačkoli rty téměř nepohnul, jeho slova zněla zřetelně:

„Dokážeš si to představit? Z londýnského Východoindického domu vypluli 1. srpna 1914. Buenos Aires opustili 26. října 1914. [...] Poprvé za 497 dní byli na zemi. Vyhráno však pořád ještě neměli. Boss se rozhodl vydat pro pomoc. [...] Boss nechal tři zesláblé muže na břehu a se zbývajícími vyrazil. Nevzali si ani spací pytly, měli jen primusový vařič, patnáct metrů lana, tesařskou sekérku místo cepínu a zásoby na pár dní [...] Z Grytvikenu začal organizovat záchrannou výpravu.“ (Martínek 2007: 82)

O intradiegetičnosti vypravěče většinou víme hned zpočátku (je tomu tak i ve výše citované Martínkově povídce „Černý pasažér“), jelikož jde o postavu, kterou již známe z vyprávění extradiegetického vypravěče. Avšak to, že je intradiegetickým vypravěčem například Soňa Trocká-Sammllerová v románu Jiřího Kratochvíla *Nesmrtný příběh*, můžeme rozpoznat až v poslední části knihy, kdy se ujímá vyprávění vypravěč pro čtenáře nově rozpoznané první roviny vyprávění:

„Od prvého okamžiku, co vyprávím Nesmrtný příběh, se chystám a taky těším (upřímně těším), až se ujmu sám slova, protože onen způsob, kdy mluvím jenom prostřednictvím své postavy (Soni) mi zas tak docela nesedí.“ (Kratochvíl 2005: 182)

## **Čtyři typy vypravěčů**

Gérard Genette provedl klasifikaci čtyř typů vypravěčů (Genette 1980: 248) na základě kombinace výše uvedených diferencí vypravěčů podle jejich účasti/neúčasti v příběhu a podle roviny vyprávění:

- 1) *Extradiegeticko-heterodiegetický vypravěč* – je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní; příkladem by mohl být vypravěč z výše citované novely Jaroslava Havlíčka „Zánik městečka Olšiny“
- 2) *Extradiegeticko-homodiegetický vypravěč* – je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, v němž je sám jednou z postav; příkladem by mohl být vypravěč z výše citované novely Jaroslava Havlíčka „Smaragdový příboj“
- 3) *Intradiegeticko-heterodiegetický vypravěč* – je vypravěčem druhé roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní; příkladem by mohl být Blackie z výše citované povídky Lubomíra Martínka „Černý pasažér“
- 4) *Intradiegeticko-homodiegetický vypravěč* – je vypravěčem druhé roviny, který vypráví příběh, v němž je sám jednou z postav; příkladem by mohla být Soňa Trocká-Sammllerová z výše citovaného románu Jiřího Kratochvíla *Nesmrtelný příběh*

## **Nespolehlivost vyprávění**

Je-li pojem nespolehlivého vyprávění negací pojmu spolehlivého vyprávění, pak pojem nespolehlivé vyprávění předpokládá, že lze vymezit, co je vyprávění spolehlivé. Podle Wayna C. Bootha, který koncept nespolehlivého vypravěče do naratologického myšlení zavedl, je vypravěč spolehlivý, „mluví-li či jedná-li v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a nespolehlivý, když tak nečiní“. (Booth 2007 [1961]: 47)

Spolehливост vyprávění nelze vymezit prostřednictvím prosté-

ho tvrzení, že vypravěč zprostředkovává fiktivní svět tak, jak ve „skutečnosti“ je. Jednak proto, že fiktivní svět nelze ověřit, jeli-kož je nám dán právě jen prostřednictvím vyprávění vypravěče, a jednak proto, že takové vymezení předpokládá noetický optimismus, tedy přesvědčení, že svět lze objektivně zprostředkovat. Spolehlivost tedy nebude spočívat v objektivitě zprostředkování fiktivního světa.

K vypravěči přistupujeme primárně s důvěrou. Je to konvence, která však má své opodstatnění. Jejím odmítnutím bychom porušili základní princip literární komunikace. Mohli bychom jej nazvat *principem vstřícnosti*. Jistě bychom se mohli předem rozhodnout, že vypravěč jakéhokoli díla bude například lhář a s tímto předpokladem dílo přečíst. Avšak právě proto, že k fiktivnímu světu nemáme jiný přístup než skrze vypravěčovo podání, bylo by takové rozhodnutí chybné. Zatímco ve skutečném světě můžeme člověka primárně podezírat, že lže, neboť si lze alespoň v některých případech ověřit, že nás předpoklad byl mylný či správný, v literární komunikaci není verifikace výpovědí vypravěče možná.

K rozhodnutí chápat narrativní strategii jako klamavou musí čtenáře podnítit nějaký signál. Ansgar Nünning (1999) identifikoval následující signály:

1. Vypravěčem uváděné narrativní informace si vzájemně odpovídají
2. Vypravěčovo jednání není v souladu s jím proklamovanými postoji
3. Vypravěčova sebeprezentace neodpovídá tomu, jak o něm mluví či smýšlejí ostatní postavy
4. Vypravěčovy explicitní komentáře k ostatním postavám jsou v rozporu s jeho implicitními hodnoceními
5. Vypravěčův popis událostí neodpovídá jeho interpretaci těchto událostí
6. Vypravěčovy narrativní informace jsou korigovány jinými

- postavami, ať už prostřednictvím přímých promluv či jejich jednání
7. Multiperspektivní výstavba vyprávění
  8. Lingvistické signály subjektivizace a expresivity
  9. Vypravěčovo navazování kontaktu s adresátem jeho promluvy za účelem získání jeho sympatií
  10. Příznaková syntax, která vypovídá o citové zaangažovanosti vypravěče
  11. Metanarativní výpovědi o vypravěčově věrohodnosti
  12. Zjevné omezené kognitivní schopnosti vypravěče (např. výpadky paměti)
  13. Vypravěčova předsudečnost
  14. Paratextové signály (název díla, motto, předmluva atd.)

Nünningův soupis signálů nespolehlivosti však obsahuje signály velmi odlišné povahy. Na jednu stranu jsou rozpor v narrativních informacích vypravěče či rozpor mezi proklamovanými postoji vypravěče a jeho jednáním signály plynoucími z rozporů mezi fikčními fakty, a jsou to tedy nepochybě silné signály nespolehlivosti (ani tyto rozpory však nemusejí být vysvětleny vždy prostřednictvím vypravěčovy nespolehlivosti), na druhou stranu však například identifikace vypravěčovy předsudečnosti závisí do značné míry na hodnotovém systému čtenáře (pro čtenáře s šovinistickými postoji nebudou šovinistické výroky vypravěče důvodem k tomu, aby zpochybnil vypravěčovu spolehlivost).

Bylo již učiněno několik klasifikací nespolehlivého vyprávění, které jsou závislé na tom, jak jednotliví teoretikové samu nespolehlivost vymezují. James Phelan a Mary Patricia Martinová rozlišili šest typů nespolehlivosti:

- 1) Chybné podávání informací
- 2) Chybné vnímání

- 3) Chybné hodnocení
- 4) Nedostatečné podávání informací
- 5) Nedostatečné vnímání
- 6) Nedostatečné hodnocení

Jejich klasifikace využívá tří kritérií, jimiž jsou: a) osa faktů/událostí, b) osa hodnot/soudů a c) osa vědění/vnímání.

Podle Phelana a Martinové však jsou textové signály nespolehlivosti schopny vyvolat u čtenáře „etickou odezvu“ jen tehdy, dojde-li k interakci mezi těmito signály a hodnotami a přesvědčeními čtenáře. (Phelan – Martin 1999: 88–109)

Většina naratologů se shoduje na tom, že nespolehlivý vypravěč je vždy silně personalizovaný. (Viz např. Margolin 2008; Zerweck 2009 [2001]) Personalizovaný vypravěč může být součástí fikčního světa a může o něm buď s časovým zpožděním vyprávět, nebo jej svým vyprávěním nechat nastávat v přítomném narrativním čase – v obou případech je vyprávěcí postavou, a v tomto smyslu je limitovaný (jakožto součást fikčního světa). Sama limitovanost jeho postavení nám však ještě neposkytuje důvod hovořit o nespolehlivosti vyprávění.

Existují také personalizovaní vypravěči, kteří nejsou součástí světa, jejž svým vyprávěním nechávají nastávat. Jejich „limitovanost“ pak může spočívat v něčem jiném než v nemožnosti vystoupit z fikčního světa, a to v jejich nedůvěryhodnosti – ktereou jim příčítáme proto, že jsou například nedospělého věku (častý případ dětských vypravěčů) nebo že si je konstituujeme jako duševně vyšinuté, morálně pokrivené a podobně, a proto o jimi produkovaných narrativních informacích pochybujeme – což platí samozřejmě i pro předchozí případ homodiegetických vypravěčů.

Avšak ani tehdy, je-li vypravěčem vrah a/nebo psychopat, nemusí jít nutně o vypravěče nespolehlivého (ve smyslu nespolehlivého vypravěče).

livosti jakožto naratologické kategorie). Například v románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* vypravěč neskrývá své motivace, otevřeně hovoří o svém jednání, v díle ovšem nedochází k žádnému nezáměrnému sebeusvědčení v „odhalujícím schématu“, což je podle Moniky Fludernikové jedna z podmínek, která musí být splněna, aby se jednalo o narrativní způsob, který označujeme jako nespolehlivé vyprávění (vypravěčův výklad fiktivního světa se dostává do rozporu se čtenářovou interpretací). (Fludernik 1999: 78)

Nespolehlivý vypravěč je tedy takový vypravěč, který se ze své nespolehlivosti nezáměrně a nepřímo postupně sebeusvědčuje.

### ***Narativní promluvy***

Narativní text může sestávat z rozličných způsobů promluv. Základními jsou *přímá řeč* a *nepřímá řeč*.

*Přímá řeč* bývá vyhrazena postavám a mohli bychom ji nazvat „slyšitelnou“ řečí, neboť je to způsob promluvy, který umožňuje postavám komunikovat s jinými postavami v rámci fiktivního světa.

Formálně bývá vyznačena nejčastěji uvozovkami, ale nemusí tomu tak být. Značení uvozovkami je pouhou konvencí a může být nahrazeno jakýmkoli jiným grafickým značením, nebo toto značení nemusí být přítomno vůbec. Pak je na čtenáři, aby si v průběhu četby uvědomil, že konvence, na niž je zvyklý, neplatí, a že v textu použitá *neznačená přímá řeč* představuje v tomto případě „slyšitelnou“ řeč.

Vypravěči mohou přímou řeč promluvit pouze tehdy, jsou-li zároveň postavami, jsou-li tedy vypravěči homodiegetickými.

Jelikož heterodiegetičtí vypravěči nejsou obyvateli fiktivního světa, který nastává jejich vyprávěním, je jim oděpřena možnost promlouvat ve fiktivním světě ve formě přímé řeči: nemohou ve světě příběhu promluvit na postavy tak, aby to v rámci fiktivního

světa byla pro postavy vnímatelná promluva. To však neznamená, že tato konvence nebývá v narrativní literatuře porušována. Pokud je tato distance porušena, hovoříme o *metalepsi*.

Základním způsobem promluvy vypravěčů je promluva v *nepřímé řeči*. Promluva ve formě nepřímé řeči je konstitutivní pro nastávání fiktivního světa. Pokud neshledáváme žádné důvody pochybovat o důvěryhodnosti vypravěče, pak to, co vypravěč pronese ve formě nepřímé řeči, zakládá fiktivní svět, a nechceme-li se vzepřít konvenčním pravidlům literární komunikace jako takové, pak je nutné považovat informace sdělené tímto způsobem za platné a ve fiktivním světě pravdivé.

Vypravěčova promluva ve formě nepřímé řeči je tedy schopna konstituovat sám časoprostor fiktivního světa i veškeré entity v něm obsažené. Není však postavami slyšitelná. Dalo by se říci, že když například vypravěč nechá vzniknout postavu tím, že prvně pronese její jméno v nepřímé řeči, ostatní (ve fiktivním světě již existující) postavy to neslyší.

Mezi těmito dvěma protipólnymi způsoby promluv však existuje několik dalších způsobů. Může například postava „promluvit“ tak, aby to neslyšely jiné postavy, které se právě nacházejí ve fiktivním světě v jejím nejbližším okolí, ale aby to „slyšel“ čtenář?

### ***Prezentace myšlení postav***

V moderní narrativní literatuře je zcela běžné používat takové způsoby promluv, kdy vypravěč vypráví myšlení postavy. Tato poněkud krkolicomná formulace je důsledkem plynoucím z premisy naratologů, že původcem každé narrativní promluvy je nějaký vypravěč. Jinak bychom mohli říci, že se jedná o jazykem zprostředkované myšlení. Dorrit Cohnová rozlišila tři základní způsoby, jak prezentovat myšlení postav (Cohn 1978):

1) *Vnitřní monolog* – ich-formová promluva, která nese veškeré jazykové distinktivní rysy přímé řeči, avšak obvykle nebývá

značena uvozovkami (není to však podmínkou, jedná se opět o konvenční značení a například v některých textech uvozovkami vyznačena je – viz námi uvedený příklad níže); na rozdíl od „slyšitelné“ promluvy postavy ve formě „přímé řeči“ však jde o vyprávěné vnitřní myšlení postavy, které ve fikčním světě (pro ostatní postavy) slyšitelné není. Jako příklad můžeme uvést úryvek vnitřního monologu Cypriána Belvy z Křesadlový povídky „Jedno ráno a večer v životě Cypriána Belvy“:

„Ó, Bože,‘ modlila se duše Cypriána Belvy, zatímco tělo se procházelo se psem, ‚nevím, jsi-li, odpusť mi to, jsi-li. Ó, Ježíši Kriste, nevím, byl-li jsi, či jsi-li, byl-lis vskutku Syn Boží či pouhý filosof nebo náboženský reformátor, někteří říkají i blázen. Ale pro případ, že je to s Tebou tak, jak to učí katolická církev, tedy přijmi mou co nejupřímnější omluvu, že jsem Tě dnes ráno vzal do huby a pak do ruky a že jsem Tě měl až do večera v náprsní kapsičce u saka. Nyní jsem Tě však navrátil, kam patříš, a to s dosti značným rizikem, což, jak doufám, oceňuješ. Jistě uznáš, že to bylo těžké tohle vymyslet a zařídit, nejtěžší byl ten klíček od tebernákula, udělat otisk, pak k zámečníkovi a tak. Někdo, kdo do toho do všeho nevidí tak dobře jako Ty, by se mne mohl tázat, proč jsem to udělal, proč to tak skoro každou neděli dělá, proč se na to bud' nevykašlu, anebo proč se pořádně nevypovídám a neudělám to normálně. Ale Ty, Ježíši, víš, že to není tak jednoduché. Abych se platně vyzpovídal – dejme tomu, že bych se donutil někomu o svých podivnostech povídat – tedy abych se platně vyzpovídal, musel bych mít opravdové předsevzetí více nehřešiti. Ale Ty sám nejlépe víš, že to těžko mohu.“ (Křesadlo 1996: 136)

K pojmu *vnitřní monolog* se nezřídka používalo synonymně i pojmu *proud vědomí*. Seymour Chatman rozlišuje oba koncepty následovně: *vnitřní monolog* je tvořen záměrnými a uspořádanými výpověďmi představujícími myšlenkové pochody

subjektu, kdežto v případě *proudu vědomí* se jedná o kusé, přetržité či nesouvisející výpovědi, které mají povahu volných asociací. Oba typy výpovědí by však bylo podle Chatmana možné označit jako *vnitřní monolog*, který má však dvě podtíedy: *konceptuální vnitřní monolog* a *percepční vnitřní monolog* (který odpovídá pojmu *proud vědomí*).

2) *Vyprávěný monolog* – má formu *polopřímé řeči*, na rozdíl od vnitřního monologu se jedná o er-formové výpovědi, které však přebírají distinkтивní rysy subjektivní promluvy postavy:

„Kriste Ježíši, na co ještě ti dva čekají? Až zemře? Chtějí si vzít jeho boty nebo snad kabát, jeho peníze? Ale to by mohli udělat hned... Když mu nepomůžou, dalšího rána už se nedočká. Nic by jim nehrozilo. A jestli ne, jestli ho nechtějí okrást a pomoci mu také nechtějí, proč tedy pro boha živého vlastně přišli? Ten mladý už tu byl, myslel si, že jde pro pomoc. Bože na nebesích, v jaké zemi se to jen octl, mezi jakými lidmi?“ (Dousková 2004: 59)

3) *Psychovýprávění*: rovněž se jedná o er-formální vyprávění, avšak hlas vypravěče je zde mnohem jednoznačněji oddělen od jazykové reprezentace myšlení postavy, než je tomu u vyprávěného monologu. (Cohnová 2010 [1999]: 42) Jednotlivé výpovědi jsou totiž uvozeny tzv. *slovesy myšlení* a *vnímání* (*verba cogitandi*, *verba discendi* a *verba sentiendi*: domníval se, napadlo ho, pomyslel si, dovtípil se, rozpoznal):

„Slyšel rodiče, jak spolu mluví, ale nebylo jim rozumět. Teprve když otec zvýšil hlas, pochopil, že se hádají. Uvědomoval si moc dobře, že to všechno zavinil on sám, že se zachoval jako malé děcko, když si myslel, že se jeho návštěva domova neprozradí. [...] Přemýšlel proč nejde vrátit čas. [...] Ale najednou cítil, že to

není čas, ale on sám, který všechny kolem sebe trápí.“ (Dutka 2007: 34–35)

V narrativních textech bývají tyto tři výše uvedené způsoby narrativních promluv nezřídka kombinovány a prolínají se. Jako příklad nám může posloužit úryvek z povídky Edgara Dutky „Pod vodou“:

„[vnitřní monolog:] Co tady dělám? Přišel jsem o rozum? Zbláznil jsem se? Včera jsem celý den seděl doma a hrabal se ve starých dopisech a fotografiích, a dnes sedím skrčený pod vodou uprostřed zaplaveného lužního lesa, dýchám plastikovou trubicí a pozorují zblízka tlející listí! // [psychovýprávění:] Uvědomil si svou situaci a zdála se mu naprosto nehorázná. Až dosud si to nepřipouštěl. Bylo mu, jako by se právě probudil: // [vnitřní monolog:] Co, probůh, způsobilo tento můj stav? Útlá okáť holka s nedůvěřivým úsměvem a s nohami trochu do O? Nebo těžce nemocná matka, // [vyprávěný monolog:] kterou nedokázal opustit, a stejně do roka umřela? Nebo ty tanky, které nečekaně uzavřely hranice, takže ona zůstala tam a on s hrstkou matčina popela tady? Nepsal jí. Mohli číst dopisy. Jen ona občas napsala. Třeba je už vdaná a nechce mu přítížit v jeho srabu, proto mu v dopisech milosrdně lže? // [psychovýprávění:] Půjdeme dál, či zůstaneme, moje milovaná? napadl ho verš zapomenuté básně, kterou měla ráda... // [vyprávěný monolog:] Přece není žížala, která za deště vlezí do země, aby se nadýchala kyslíku a místo toho zůstane bezvládně ležet na dně tůně... Co kdyby se vrátil?“ (Dutka 2007: 44)

### **Sebereflexivní vyprávění**

Specifickým případem promluvy vypravěče, která je typická zejména pro (post-)moderní narrativní literaturu (avšak hojně je zastoupena už například v Diderotově *Jakubu Fatalistovi*), je *sebereflexivní vyprávění*. Tento typ vyprávění sestává z výpově-

dí, které nezakládají události a entity fikčního světa, neutvářejí jeho časoprostor, ale komentují, vysvětlují, odůvodňují či třeba ironizují sám vypravěčův narrativní akt. Nejde tedy o vypravěčovy komentáře k příběhu, kdy vypravěč interpretuje, hodnotí či zobecňuje události příběhu, ale k diskurzu. Účinkem sebereflexivního vyprávění je zpochybňení iluzivního efektu fikce a zdůraznění konstruovanosti fikčního světa na pozadí literárních konvencí.

Velmi často využívá sebereflexivního vyprávění ve svých románech a povídkách například Jiří Kratochvil:

„Myslím, že už je nejvyšší čas povědět, proč tento příběh vypráví v první osobě a pak zas ve třetí, proč je mým vypravěčem jednou sám smutný hrdina příběhu a podruhé zas kdosi, kdo k němu má odstup, kdo stojí jakoby opodál. A přiznám se, že jedním z důvodů, proč jsem si zvolil právě tento způsob, je potěšení z toho vidět svého hrdinu zároveň zvnějšku a zároveň zvnitřku, což je cosi, co si bohužel nemůžeme doprát ve svých nerománových životech.“ (Kratochvil 2000: 86)

Srovnejme typ sebereflexivního vyprávění s příkladem vypravěčova komentáře k příběhu, nikoli k diskurzu (vyznačeno tučným písmem):

„Beze slova se vrátila na své místo a malátně usedla. S pěstí pod bradou se zadívala skrz dvě těžké slzy na ornament protější zdi. **Pokání? Sotva. Spíš vzdor a bezradnost, kterou vyvolala neocékávaná nesnáz.** Účetní Vořech na ni vrhl několik nespokojených pohledů, pak si zapálil trabuko.“ (Havlíček 1972 [1944]: 41)

Se sebereflexivním vyprávěním se velmi často pojí rovněž vypravěčovo jednak *přímé oslovovalní narrativního adresáta* a jednak *zdůraznění spolupatřičnosti vypravěče a narrativního adresáta k témuž světu*, což způsobuje vyvolání dojmu autenticity:

„Snad mohu předpokládat, že si někteří z vás ještě vzpomenou na tu dost bizarní výchovně-osvětářskou formu různých těch kolektivních dovolených a zimních rekreací, tak jak se u nás závazně provozovala na samém počátku padesátých let. Příhoda, kterou chci vyprávět, se mohla stát právě jen v takovém prostředí, aspoň jsem o tom přesvědčen. Od té doby už sice uběhl nějaký ten čas, ale některé detaily se mi kupodivu vybavují velice přesně. Je tím zajímavější, že nepřikládám té docela hloupé a komické příhodě žádný zvláštní význam. Ale tak se to přece obvykle stává, velice snadno zapomínáme na všechny ty důležité a zapamatovánihodné životní okamžiky, a nosíme pak v hlavě spoustu veteš, která nás obtěžuje v nestřežených chvilkách. Jsme prostě nedokonalí, tam i tady, a ta naše nedokonalost má zas spoustu průvodních (tj. komických) jevů. Bude už tedy na místě, když prozradím, že jsem taky šachista. A jako šachista o té nedokonalosti občas něco vím. A možná víc než kdo jiný.“ (Kratochvil 1994: 104)

### **Literatura k tématu:**

- Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge, 1982.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Doležel, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993 [1973].
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]. (kapitola česky: Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. Přel. Natálie Darnadyová. *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, 470–495.

- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979].
- Zerweck, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu“. Přel. Martin Lukáš. *Aluze* 13, 2009 [2001], č. 3, s. 40–59.

### **Citovaná primární literatura:**

- Čapek, Karel: „Elegie (Šlépěj II)“. In: *Boží muka. Trapné povídky*. Praha: Československý spisovatel, 1973 [1917], s. 57–65.
- Dousková, Irena: „Francouz“. In: *Čím se liší tato noc*. Brno: Petřov, 2004, s. 55–63.
- Dutka, Edgar: „Tátovy narozeniny“. In: *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*. Praha: Torst, 2007, s. 22–35.
- Dutka, Edgar: „Pod vodou“. In: *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*. Praha: Torst, 2007, s. 37–52.
- Hakl, Emil: „Dva dny ze života Evy F.“. In: *O létajících objektech*. Praha: Argo, 2004, s. 69–104.
- Havlíček, Jaroslav: „Zánik městečka Olšiny“. In: *Smaragdový příboj*. Praha: Československý spisovatel, 1962 [1946], s. 5–69.
- Havlíček, Jaroslav: „Smaragdový příboj“. In: *Smaragdový příboj*. Praha: Československý spisovatel, 1962 [1946], s. 219–287.
- Havlíček, Jaroslav: „Pes“. In: *Neklidná srdce*. Praha: Mladá fronta, 1972 [1944], s. 40–50.
- Kratochvil, Jiří: „Příběh nevhodně umístěné šance“. In: *Orfeus z Kénigu*. Brno: Petrov, 1994, s. 104–121.

- Kratochvil, Jiří: *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000.
- Kratochvil, Jiří: *Nesmrtný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammelové čili Román karneval*. Brno: Petrov, 2005.
- Křesadlo, Jan: „Jedno ráno a večer v životě Cypriána Belvy“. In: *Království české a jiné polokatolické povídky*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 124–139.
- Martínek, Lubomír: „Fanfan“. In: *Olej do ohně*. Praha: Paseka, 2007, s. 42–55.
- Martínek, Lubomír: „Černý pasažér“. In: *Olej do ohně*. Praha: Paseka, 2007, s. 73–90.

## Fokalizace

V předchozí kapitole jsme řekli, že tím, kdo pronáší narrativní promluvy, je vypravěč. Obvykle vypravěč v narrativních výpovědích vyjadřuje své vlastní postoje a podává fikční svět tak, jak se jemu samému jeví. Existují však narrativní výpovědi, jejichž původce se evidentně liší od subjektu, z jehož pozice je fikční svět prezentován. Gérard Genette tyto dva subjekty identifikoval pomocí dvou otázek: „Kdo mluví?“ a „Kdo vnímá?“ Ten, kdo mluví, může, ale nemusí být nutně vždy tím, kdo vnímá.

Například Seymour Chatman si povšiml, že Wayne Booth ve své *The Rhetoric of Fiction* označuje jako nespolehlivého vypravěče postavu Olivera Lyona z povídky „The Liar“, ačkoli tato postava v povídce vůbec nepromluví: v rámci vyprávění je ta-to postava vždy objektem výpovědi, přesto však tyto výpovědi prezentují fikční svět z jejího hlediska. K Boothově mylce došlo proto, že v povídce je využito vyprávěného monologu, o němž jsme pojednali výše. Postavu, z jejíž pozice je fikční svět prezentován, ale jež sama není mluvčím narrativní promluvy, nazýval Henry James *reflektorem*, avšak tento pojem se v narratologickém myšlení příliš neujal. Byl nahrazen pojmem *fokální postava* či *fokalizátor*.

Rozdíl mezi těmito pojmy však spočívá v tom, že *reflektorem* může být pouze postava, nikoli však vypravěč, kdežto za *fokální postavu* či *fokalizátora* bývá považován rovněž vypravěč, je-li subjektem, z jehož pozice je příběh prezentován (a to jak vypravěč heterodiegetický, tak i homodiegetický).

### *Definice pojmu fokalizace*

Gérard Genette se rozhodl pojmově uchopit diferenci vnímajícího subjektu a vyprávějícího subjektu prostřednictvím zavedení pojmu *fokalizace*. Tento pojem Genette vymezil jako výběr či omezení narrativní informace, jelikož vnímající subjekt omezuje narrativní informace svými kognitivními omezeními. Genette

si ale uvědomil, že narrativní informace mohou být omezovány i jinak než prostřednictvím kognitivních mohutností subjektu, a pojednání fokalizace proto desubjektivizoval. Odmítl pojednání *fokalizátor* a hovořil pouze o fokalizaci vyprávění.

### ***Typy fokalizace***

Na základě vymezení pojmu dospěl k následující typologii fokalizace:

- 1) *Nulová fokalizace (ne-fokalizovaný narrativ)* – události příběhu jsou prezentovány bez omezení, jsou vyprávěny tzv. vševedoucím vypravěčem
- 2) *Interní fokalizace* – události příběhu jsou prezentovány z pozice jedné či více postav, podle čehož lze rozlišit tyto podtypy interní fokalizace:
  - 2a) *Fixní* (z pozice stálé stejné postavy)
  - 2b) *Variabilní* (z pozice dvou či více postav jsou podány odlišné události)
  - 2c) *Multiplicitní* (tytéž události jsou prezentovány z pozice dvou či více postav)
- 3) *Externí fokalizace* – pozice, z níž jsou události nahlíženy, se nachází uvnitř světa příběhu, ale není totožná s žádnou z postav

Tyto tři základní typy fokalizace se mohou v rámci jednoho narrativu střídat.

### ***Nulová fokalizace***

Genette vymezuje narrativ s nulovou fokalizací jako narrativ, který je vyprávěn vševedoucím vypravěčem. Vševedoucí vypravěč pak má čtenáři přinášet neomezené informace o příběhu.

Co však znamená prezentovat příběh bez omezení? Kdy jsou v narrativu obsaženy úplné informace?

### ***Možné výhrady k pojmu nulová fokalizace***

Tyto otázky jsou vyvolány chybnou představou o fungování fikčního narrativu a nelze na ně poskytnout rozumnou odpověď. Podle takové představy nastává existence fikčního světa zprostředkováním informací o „pretextuálním“ světě příběhu. Za „úplnou informovanost“ jsou však Genettem ve skutečnosti zástupně považována sdělení, která nepovažujeme za běžná z hlediska našeho konvenčního rozumění fikci, jako například že vypravěč či postava vědí, nač myslí jiná postava, případně že vědí, co se děje v jiném časoprostoru, než ve kterém se právě nacházejí, nebo že vědí, jaká událost nastane v budoucnu apod. Tato sdělení považujeme za „neběžné informace“ proto, že naše rozumění fikci je utvářeno na základě zkušeností, které máme s aktuálním světem, v němž je jedinec omezen svými percepčními schopnostmi a přítomností v jedinečném časoprostoru.

Genette ani neurčuje, jaké množství těchto „neběžných informací“ musí narrativ obsahovat, aby bylo možné je považovat za narrativ s nulovou fokalizací. Pokud by stačila jediná, případně více informací jednoho druhu (což by bylo na místě, protože vypravěč by tím dostatečně prokázal schopnost disponovat neběžnými informacemi), například informace o myšlenkových pochodech jedné z postav, pak by mohlo mimo jiné docházet k překrývání mezi jednotlivými typy fokalizace (postrádajícími společné jednotné kritérium diferenciace), v tomto případě mezi typem nefokalizovaného narrativu a interně fokalizovaného narrativu.

Zásadním negativním důsledkem takto vymezeného typu narrativu však je, že v případě, že se rozhodneme na základě přítomnosti nějaké „neběžné informace“ v narrativu přistupovat k takovému narrativu jako k narrativu s vševedoucím vypravěčem, budeme si moci oprávněně položit otázku: Proč nám vypravěč nesděluje informaci, která mi právě přišla na mysl, například zda Josef K. hovořil anglicky? K této otázce sice čtenář není přiveden narrativním textem samotným (který pro-

dukuje fikční svět, jenž je vzhledem k aktuálnímu světu nutně neúplný), avšak její položení je oprávněné, neboť vyplývá z postulování kategorie vševedoucího vypravěče, která je založena na neopodstatněných premisách.

Pod narativ s nulovou fokalizací tak můžeme zařadit narativy, které fungují zcela odlišným způsobem: na jedné straně například narativ, v němž jsou sdělovány myšlenky, záměry, touhy nebo sny postav, ale kde nelze identifikovat žádnou vypravěčskou instanci/osobu, již by bylo možno připsat určité postoje, hodnocení, případně předvídaní budoucího odvýjednání událostí příběhu (výpovědi jsou v er-formě). Na druhou stranu by se mezi narativy s nulovou fokalizací mohlo řadit i narativ, v němž je jasně identifikovaná vypravěčská osoba, která se metanarativně sebeprezentuje jako „všemocný Vypravěč“, který plně určuje a ovlivňuje dění příběhu a který například sděluje předem, jak s postavami v příběhu naloží, nicméně nám nedělí nic o myšlenkách postav (výpovědi jsou v ich-formě). Lze tvrdit o druhém případu narativu, že je nefokalizovaný, tj. že jsou sdělovány úplné informace, když nevíme nic o myšlenkách a vnitřním životě postav?

### ***Interní fokalizace***

Jako *interně fokalizovaný narativ* Genette vymezil takový narativ, který sestává jen z omezených narativních informací. Omezení je dáno ohniskem, které představuje buď jedna, nebo více postav. Události jsou tedy prezentovány s ohledem na omezené možnosti, které má postava obývající fikční svět. Jak jsme již uvedli, Genette se nezabývá tím, zda fokální postava je, či není současně i postavou vyprávěcí.

Za interně fokalizovaný narativ tedy Genette považuje jednak ich-formové vyprávění postavy příběhu a jednak také vyprávění dodržující třetí osobu, avšak mající ohnisko v postavě.

Interně fokalizovaný narativ je tedy typ vymezitelný na zá-

kladě jazykových distinkтивních rysů. Může jít buď o homodiegetický narativ, nebo o heterodiegetický narativ, který však užívá prostředků časové i prostorové deixe vztažených k fokální postavě, nikoli k subjektu vyprávění, a obsahuje apelativní a expresivní prostředky modifikované vzhledem ke třetí osobě, modální výrazy a kvalifikující adverbia a adjektiva, citově zábarvená substantiva a další výrazy subjektivní sémantiky odkažující k fokální postavě.

Plně uskutečněna podle Genetta může být interní fokalizace ve *vnitřním monologu*.

### ***Možné výhrady k pojmu interní fokalizace***

Pro analýzu narativu není zanedbatelným, ale naopak závažným problémem, že Genette nestanovuje, zda dílčí poddruhy interní fokalizace vztahovat k dílčímu úseku textu, či výhradně k celku narativu. Nejde o to, že každá typologie týkající se literárních děl je nutně schematická, ale o to, že kritérium rozlišení na fixní a variabilní fokalizaci je touto vztažeností k celku podmíněno. Určitý úsek vytržený z textu může být označen za fixně fokalizovaný bez ohledu na celek textu, avšak variabilní fokalizaci lze identifikovat jen v rámci celku textu, případně vzhledem k dalším částem celku.

Zatímco tedy fixní interní fokalizaci určujeme na základě rozpoznání určitých jazykových znaků, variabilní interní fokalizaci identifikujeme jako součet rozpoznaných fixních interních fokalizací v rámci širšího celku. Jinak řečeno: variabilní interní fokalizace není nic jiného než soubor více než jedné fixně fokalizované části v rámci jednoho celku.

Zcela heteronomním podtypem vůči předchozím dvěma podtypům interní fokalizace je multiplicitní interní fokalizace, neboť ta je vymezena opět jiným způsobem: rozlišujícím kritériem pro vymezení tohoto podtypu není určující četnost fokálních postav – tedy jedna vs. dvě a více – jako v případě fixní

a variabilní fokalizace, ale opakovanost týchž událostí, které jsou následně podány z pozic dvou či více fokálních postav. Jev, který se Genette snaží popsat prostřednictvím kategorie multiplicitní interní fokalizace, je ale identický s tím, který popisuje ve svých analýzách časových aspektů narrativu, a to s frekvencí. Není tedy důvod zahrnovat tuto otázku pod koncept fokalizace, neboť souvisí více s časovou výstavbou narrativu než se změnami ohniska.

Na případu multiplicitní interní fokalizace se také ukazuje, jaké nedůslednosti způsobuje, že Genette při zkoumaní fokalizace zcela opomíjí vyprávění: jako příklad multiplicitní interní fokalizace totiž Genette uvádí epistolární román *Prsten a kniha*. Avšak v tomto románu, jak upozornila již Mieke Balová, nedochází jen ke změně ohniska, ale i ke změně vypravěče. O týchž událostech tedy není vyprávěno více než jednou pokaždé z odlišného ohniska, ale pokaždé jiným vypravěčem.

Genettova typologie naopak neposkytuje vhodný typ, který bychom mohli nazvat například *skupinová interní fokalizace*, kdy ohnisko je ztotožněno s více než jednou postavou současně. Tohoto nepříliš častého typu, který je však jazykově identifikovatelný, si lze povšimnout například v části povídky Ireny Douskové „Huzírník“, která kromě pasáže ztvárněné tímto způsobem sestává z částí nefokalizovaných i interně fokalizovaných, a to prostřednictvím dvou hlavních postav Šimona Paschkelese a Maryšky, a rovněž z častých dialogických komponentů:

„Zatáli mu sekyru do hlavy se stejnou samozřejmostí, s jakou ji den co den zatínali do těl prastarých stromů. Nechali ho ležet u cesty, doba byla divná, čert ví, jestli by se za to dočkali od vrchnosti díků. Dneska se hněd se vším musí na soud. I se smradlavým židem. Ještě by s tím nakonec mohli mít opletačky. Ta malá děvka jim utekla, tak at. I když kdo ví, jak to vlastně všechno bylo. Věřit se jí moc nedalo. At táhne, mrcha, zpátky do vši se už jistě neodváží. Rozvážným,

trochu těžkopádným krokem spravedlivých pokračovali k cestě k domovu.“ (Dousková 2004: 54)

Pasáž, která je fokalizována prostřednictvím několika postav (tří mužů), kteří však nejsou vyprávěcími subjekty (výpovědi nejsou v 1. osobě plurálu), jsme vyznačili kurzívou. Přechází se k ní z nefokalizovaného narrativu (uvnitř větného celku) a v následujícím odstavci se opět narrativ mění z fokalizovaného na nefokalizovaný. Ohnisko připisujeme postavám tří mužů na základě následujících jazykových znaků:

- 1) *Dneska* se hněd se vším musí na soud. – Časová deixe odkazuje k časoprostoru postav tří mužů, nikoli k časoprostoru vyprávěcího subjektu.
- 2) *Smradlavý Žid; malá děvka; mrcha* – Původcem hanlivých hodnotících označení není vypravěč, jejich původci jsou postavy – tři muži.
- 3) *I když kdo ví, jak to vlastně všechno bylo.* – Nejistotu ve vědění je nutno připsat třem mužům, nikoli vypravěči.
- 4) *Čert ví; mít opletačky* – Formulace připisujeme postavám, nikoli vypravěčskému subjektu.

### ***Externí fokalizace***

*Externí fokalizovace* se podle Genetta vyznačuje tím, že prezentované události jsou omezovány ohniskem situovaným dovnitř světa příběhu, toto ohnisko však nesmí být ztotožněno s žadnou z postav.

S narrativy, které Genette označuje za externě fokalizované, se v čisté podobě setkáváme jen zřídka, pakliže vůbec kdy. Jen výjimečně bývá narrativ podán zcela nezúčastněným a strohým způsobem, bez jakýchkoli komentářů či hodnocení vyprávěných událostí, a je naprosto indiferentní vůči postavám.

Narrativy, které Genette označuje jako externě fokalizované,

jsou er-formální povahy a vyznačují se užíváním modálních sloves (např. „zdálo se“, „vypadalo to“ apod.), čímž je naznačeno, že informace o tom, nač myslí postava, není dostupná. Genette uvádí následující příklad: „[Z]dálo se, že cinkání kostek ledu o sklenici Bonda náhle inspirovalo.“ (Genette 1980: 193–194)

### **Možné výhrady k pojmu externí fokalizace**

Co však může omezovat informace zevnitř příběhu, když ne postava vystupující ve fikčním světě? Existují narrativy, které lze popsat tak, že tím, co „omezuje pole“, je ne-ukazující se postava, která vypráví, a která obývá fikční svět, o němž vypravuje, pouze ve vlastním vyprávění nezpřítomňuje sama sebe, tedy nevyslovuje „já“. Pak by ale v důsledku nešlo o externě fokalizovaný narrativ, ale o narrativ fokalizovaný interně. Zde se jasně ukazuje nefunkčnost rozlišování narrativu na ich-formový a er-formový. Tato diference rovněž postrádá legitimní jednotné rozlišení. Odlišná gramatická osoba je totiž v obou těchto případech připisována odlišnému narrativnímu subjektu: v případě ich-formového narrativu je „já“ připsáno vypravěči, kdežto v případě narrativu er-formového je „on“ (nikoli táz gramatická osoba, resp. týž předmět rozlišení) připsáno postavě.

Jako příklad narrativu, který by mohl být tímto způsobem analyzován, uvedeme povídku Lubomíra Martínka „Fanfan“. Mluvčí vyprávění, jehož si konstituujeme za er-formálním narrativem, se v průběhu narrativního „ted‘ a tady“ ve fikčním světě „neukazuje“ jakožto postava. Informace o fikčním světě, které podává, jsou však restriktivní povahy, jako by sám byl postavou fikčního světa:

- 1) Vypravěč prezentuje některé informace o fikčním světě takovým způsobem, jako by se je dozvěděl od ostatních postav obývajících fikční svět, jako by je jinak znát nemohl,

a nemohl by proto o nich ani vyprávět. Například: „Fanfan bylo deset let, když matka zmizela. Paměť přístavu nebyla tak dlouhá, aby bylo známo, jestli odešla, nebo zemřela.“ (Martínek 2007: 43) Nebo: „Kolik se toho vypilo, nikdo nevěděl. Ještě dlouho se skládaly střípky událostí, k nimž došlo v průběhu tří dnů, co oslava oficiálně trvala.“ (Martínek 2007: 52–53)

- 2) Vypravěč naznačuje zaujetí a emocionální postoj k entitám fikčního světa, jaký se realizuje u postav náležejících tomuto světu: „K lokálu nebylo možné zůstat lhostejný. Buď se člověku ihned zhnusil svou zanedbaností a pochybnými existencemi, jež se tu od rána do večera střídaly, nebo si ho na první pohled zamiloval a propadl jeho nezaměnitelné atmosféře.“ (Martínek 2007: 44)
- 3) O myšlenkách, motivacích jednání či záměrech postav nevypráví přímo, ale výhradně bud‘ tak, jako by je znal zprostředkováně, nebo se subjektivní modalitou: „Zřejmě mu to cosi připomínalo, protože i on ve svých záhvatech šílenství dokázal poslouchat pořád stejnou píseň.“ (Martínek 2007: 49) Pokud narrativ nelze analyzovat výše uvedeným způsobem, tedy že subjekt vyprávění je zároveň „nezobrazenou“ postavou, pak jev, který Genette chápe jako faktor omezující informace, nelze označit za fokalizaci.

Problém s vymezením typu externě fokalizovaného narrativu spočívá především v tom, že tento typ není vymezen na základě určitelného ohniska nacházejícího se někde uvnitř diegeze, což si však Genette stanovil jako kritérium pro differenciaci jednotlivých typů fokalizace. Genette jednoduše potřeboval podřadit pod nějaký typ fokalizace takové narrativy, které nesdělují nic o myšlení, záměrech, vzpomínkách, paměti či vnitřních motivacích postav ani neobsahují jiné „neběžné informace“ o postavách, událostech či ději (hodnotící komentáře, předvídání budoucího dění apod.), jejichž přítomnost by z ta-

kového narativu činila v rámci Genettovy typologie typ nefokalizovaný. „Nesdělování“ přitom vykládá jako omezování, aby dostál svému nepodložené postulovanému kritériu rozlišení, a opět se mu do jeho návrhu vkrádá předpoklad, že postavy kdesi, v nějakém světě, o němž se z narativu dozvídáme jen zprostředkující informace, existují a myslí; jelikož jsou nám však předávány prizmatem nějakého restriktivního ohniska, čtenář narativu se o jejich myšlenkách nic nedozvídá.

### **Případ Hemingwayových „Zabijáků“**

Jako prototyp externě fokalizovaného narativu uvádí Genette Hemingwayovy „Zabijáky“, charakteristickým je podle něj tento typ také pro dobrodružné romány, neboť ty neobsahují informace o „vnitřním myšlení“ postav. Jak by bylo ale možno vymezit ohnisko u „Zabijáků“? Kdybychom se hypoteticky pokusili analyzovat tento narativ jako narativ, u něhož se konstituuje heterodiegetický vypravěč, se kterým je možné ztotožnit ohnisko, museli bychom pak vysvětlit, co je to za podivný typ nezúčastněného vypravěče (a jak jeho „omezenost“ vyložit), neboť ve fikci heterodiegetický vypravěč nepodléhá týmž konvenčním omezením jako vypravěč homodiegetický (tedy vyprávěcí postava). Pokud bychom však nějaké smysluplné vysvětlení přece jen našli (což nepředpokládáme), museli bychom tento narativ vyřadit z typu externě fokalizovaného, neboť ten je Genettem teoreticky vymezen tak, že ohnisko se nachází uvnitř diegetického prostoru a nesmí být vůči němu heterogenní.

Zatímco v případě interně fokalizovaných narativů lze ohnisko určit prostřednictvím jazykových identifikátorů (deixe, časoprostorové určení ad.) a situovat ho jejich prostřednictvím do diegetického prostoru, u narativů, které Genette řadí do typu externě fokalizovaných, pak omezující ohnisko, které by se mělo nacházet v diegetickém prostoru, ale mimo postavu, prostřednictvím jazykových identifikátorů určit nelze, nejsou

k dispozici ani deiktické ani časoprostorové ukazatele. To, co Genette nazývá externí fokalizací, bychom mohli označit jako určitou techniku vyprávění vyznačující se „vypravěckou askezí“, která však nemá nic společného s fokalizací, jak ji Genette vymezuje. Pokusme se na případu, který Genette uvádí jako prototyp externí fokalizace, vysledovat a identifikovat narativní jev zkoumaný Genettem jako fokalizace.

Hemingwayova povídka „Zabijáci“ je napsána převážně formou dialogu postav. Narativní pasáže jsou velmi řídké, přestože je vyprávění podáno v gramaticky minulém čase, vyprávěním události nastávají, respektive jsou podávány v narativní přítomnosti, a narativ tedy nelze klasifikovat jako vyprávění o již uplynulých událostech příběhu, neboť není prezentován jako zprostředkování něčeho, co se stalo a o čem nás zpravuje věděním nadaný vyprávěcí subjekt, ale jako ustavování fikční existence událostí. Jedinou výjimkou je výpověď: „U Henryho bývala dřív hospoda, kterou přestavěli na jídelnu.“ (Hemingway 1978 [1927]: 244) V tomto případě se však jedná spíše o anomálii, která neodpovídá celkovému režimu vyprávění a která sama o sobě nemá dostatečnou sílu, aby změnila naši hypotézu, již si v průběhu čtení utváříme o fungování narativu.

V „Zabijácích“ dále nejsou sdělovány žádné informace o úvahách, úmyslech či vzpomínkách postav, které by postavy nepronесly v promluvě „slyšitelné“ ve fikčním světě (tj. vyjma jejich dialogických promluv). Ve větší části povídky je vyprávěný prostor příběhu omezen na Henryho jídelnu, není vyprávěno nic, co by bylo mimo její prostory, a pokud ano, pak pouze to, co může být viditelné z jejích prostor: „Venku se stmívalo. Za oknem se rozsvítila lucerna.“ Druhá z citovaných výpovědí sugeruje pohled zevnitř, z jídelny ven. Kdyby namísto této výpovědi stála například výpověď „Přímo před okny jídelny byla zavěšena lucerna“, pak by to narušilo způsob zobrazování zevnitř, a tedy i uzavřenosť fikčního prostoru. V části povídky je vyprávěno o tom, jak se jedna z postav – Nick Adams – vydá-

vá upozornit další postavu, Ole Andresona, na to, že mu hrozí smrt. I v tomto případě je zobrazován výhradně nejbližší prostor kolem jdoucího Nicka, respektive později prostor pokoje Ole Andresona, aniž by však bylo *ohnisko* podávaných informací ztotožněno s Nickem.

Jev, který chce Genette označit prostřednictvím pojmu fokalizace, by měl být analyzován v rámci kategorie narrativního prostoru – mohli bychom hovořit o určitém typu *narrativní perspektivy*. V případě „Zabijáků“ je prezentován velmi omezený prostor zobrazovaný z pozice, která tvoří centrum zobrazovaného. Hranice tohoto prostoru jsou určeny právě dosahem vnímání vycházejícího z centra zobrazování (dosah vnímání plyne z konvence, jak fikci rozumíme, která je ustavena na základě analogie s možnostmi a schopnostmi lidského vnímání v aktuálním světě).

Účinku limitovaného prostoru, který může zdánlivě připomínat omezování informace prostřednictvím fokálního ohniska, je v Hemingwayově povídce dosaženo kombinací několika faktorů: jsou prezentovány výhradně události dějící se v přítomném „tady-a-ted“, a to chronologicky, bez výraznějších časových přerušení, a tedy nikdy nejsou postupně vyprávěny události, které by se udaly ve stejném fikčním čase ve vzdálených či oddělených prostorech; z vyprávění nelze konstituovat subjekt vypravěče, který by byl pojat jako referující o něčem uplynulém, a tudíž by mohl například postupně vyprávět o tom, co se dělo v odlišných prostorech ve stejném (ale již uplynulém) čase; nejsou podávány informace, které by sdělovaly „vnitřní myšlení“ postav, a tudíž by mohly obsahovat například vzpomínky postav, které by rozšířily iluzi fikčního prostoru o lokaci, v nichž se postavy nacházely v čase předcházejícím narrativní přítomnosti.

V případě Hemingwayových „Zabijáků“ tedy nelze hovořit o fokalizovaném narrativu, aspoň ne v tom smyslu, jak Genette fokalizaci vymezuje, jelikož nelze identifikovat fokální oh-

nisko. Mohli bychom hovořit výhradně o omezeném prostoru, který je utvářen perspektivou daného typu.

Za dokonalý případ externě fokalizovaného narrativu, pokud bychom jím rozuměli typ narrativu, v němž není zprostředkována žádným způsobem mysl postav, by někteří narratologové (např. Shlomith Rimmon-Kenanová) považovali povídku Miloše Urbana „ZáZNAM rozhovoru se ženou středního věku“, která sestává výhradně z dialogu dvou postav, a tedy neobsahuje vůbec žádné informace o „vnitřním myšlení“ postav. Jenže dialog je v zásadě nenarativní (dramatický) prvek textu a z „narativu bez narrativu“ nelze usuzovat na ohnisko omezujující informace.

### *Jiný návrh vymezení fokalizace*

Genettův pojem fokalizace se dočkal v narratologickém myšlení mnoha dílčích revizí a zásadních rekonstrukcí. Nejvlivnější redefinici podala Mieke Balová. Její pojetí fokalizace je od Genettova v mnohem odlišné. V současnosti koexistují v narratologickém myšlení tato dvě pojetí fokalizace vedle sebe, což způsobuje mnohá nedorozumění.

Návrh nového pojetí konceptu fokalizace Mieke Balové vyrůstá z explicitní kritiky Genettova konceptu.

Vůči Genettovu pojetí fokalizace vyslovila Balová dvě základní výhrady. První z nich plyne z kritiky nejednotných kritérií diferenciace Genettovy typologie fokalizace. Teoretička si všimla, že zatímco distinkтивní rozdíl mezi nulovou fokalizací a interní fokalizací spočívá v restrikci informací, rozdíl mezi interní fokalizací a externí fokalizací je jiného druhu, zakládá se na inverzi funkcí.

V případě interní fokalizace jde o fokální postavu, která „vidí“ (a její „vidění“ omezuje pole narrativních informací), je tedy subjektem fokalizace, kdežto v případě externí fokalizace jde

o postavu fokalizovanou, tedy postavu, která „je viděna“, a která je tudíž objektem fokalizace.

Druhá ze základních výhrad směřuje k Genettovu typu nulové fokalizace, kterou Genette chápe jako ne-fokalizaci, jak jsme viděli v předchozí kapitole. Tenhle typ fokalizace Balová přijmout nemůže, neboť podle ní je každý narativ nutně fokalizovaný. Tento předpoklad je nutným důsledkem jejího tříúrovnového pojetí narativu. První úroveň nazývá *fabule* a chápe ji jako řadu logicky a chronologicky uspořádaných událostí. *Fabule* je prezentována určitým způsobem a z určitého ohniska. Toto ohnisko je u Balové personalizováno ve vnímajícím subjektu, který nazývá *fokalizátor*, čímž se vytváří druhá úroveň, *příběh*. Příběh pak vypráví nějaký vypravěč, který ustavuje třetí úroveň, úroveň *textu*. Z toho plyne, že podle Balové se v narativu nemůže objevit žádná nefokalizovaná informace, neboť zobrazeno je nutně pouze to, co je podáno z pohledu nějakého fokalizátora.

Balová tedy vychází z předpokladu, že primárně existuje nějaký uspořádaný soubor událostí, který je následně nahlížen z pozice nějakého subjektu (fokalizátora) a poté je nějakým subjektem vyprávěn (vypravěčem). Při analýze narativu však nelze primárnost událostí předpokládat, neboť události a vztahy mezi nimi jsou až výsledkem interpretace narativu, stejně jako případný fokální subjekt. Přechod od příběhu k textu je pro Balovou *de facto* „pasivním zápisem“ již předchůdně daného.

Balová explicitně vymezuje fokalizaci takto: „Fokalizace je vztah mezi ‚pohledem‘, činitelem (*agent*), který vidí, a tím, co je viděno. Tento vztah je komponentem příběhu [...]“ (Bal 1985 [cit. dle Balová 2004: 148]) Příběh tedy sestává z fokalizačních situací, které někdo vypráví, přičemž subjekt fokalizace (*fokalizátor*) vnímá (*fokalizuje*) objekt (*fokalizovaný objekt*).

Balové vymezení fokalizace je tedy naprostě odlišné od vymezení Genettova. Zatímco Genette byl, jak jsme uvedli v předchozí kapitole, k zavedení pojmu fokalizace motivován

potřebou analytika odlišit nefokalizované narativy (či pasáže narativu), v nichž „ten, co mluví,“ není nikterak omezován, od těch fokalizovaných, kde vypovídající subjekt omezován je, Balová svým pojetím narativu možnost existence nefokalizovaných narativů nepřipouští.

Fokalizací Balová nerozumí „výběr narativních informací“ jako Genette, a pokud ano, pak ve smyslu naprostě odlišném od Genettova pojetí konceptu fokalizace. Balová totiž postulovalného fokalizátora obdařuje aktivní schopnosti výběru objektu fokalizace. Tato schopnost výběru je v důsledku restriktivní, neboť fokalizuje-li určitý fokalizátor, nemůže ve stejnou chvíli fokalizovat fokalizátor jiný. Zatímco tedy u Genetta znamená fokalizace „omezování pole“ ve smyslu restriktivního výběru z „neomezených“ možností vševedoucího vypravěče, u Balové je fokalizace *de facto* zaznamenáním percepční aktivity fokalizátora. Fokalizací se pak stává jakákoli *realizovaná signifikace fikčního aktu vnímání*. Považuje-li Balová „každé sloveso vnímání“ za „fokalizační aktivitu“, jak sama tvrdí (Ibid.: 148), pak to znamená naprostou banalizaci tohoto narativního konceptu: Každá postava, které je přiřazeno nějaké sloveso s významem percepce, se v Balové pojetí stává fokalizátorem. Ve výpovědi „Karel spatřil svou ženu“ by Balová odhalila ihned fokalizační situaci, v níž se Karel stává fokalizátorem, který fokalizuje („spatřuje“) fokalizovaný objekt, tedy „svou ženu“.

Balové koncept fokalizace tudíž nedokáže rozlišit mezi aktorem vnímání, jenž je předmětem fikčního zobrazení (stejně jako celá řada jiných fiktivních aktů), a filtrováním informací, tedy specifickým diskurzivním způsobem prezentace.

Balová diferencuje fokalizaci pouze na dva typy: 1) na *externí fokalizaci*, jež je vymezena tak, že fokalizátor se nachází mimo rovinu diegeze, respektive není postavou vystupující v příběhu (toto vymezení externí fokalizace je tedy naprostě odlišné od původního vymezení Genettova), a 2) na *interní fokalizaci*, jež značí, že fokalizátor se nachází uvnitř diegetické roviny, a je te-

dy postavou vystupující v příběhu (což je obdobné vymezení jako v případě Genettovy interní fokalizace).

### **Literatura k tématu:**

- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto: University of Toronto Press, 1985. (kapitola česky: Balová, Mieke. „Fokalizace“. Přel. Miroslav Kotásek. *Aluze* 8, 2004, č. 2–3, s. 147–153.)
- Bromanová, Eva: „Modely narativních fokalizací – kritický přehled“. Přel. Martin Punčochář. *Aluze* 10, 2006 [2004], č. 1. s. 115–131.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method.* Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]. (kapitola česky: Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. Přel. Natálie Darnadyová. *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, 470–495.)
- Hrabal, Jiří: *Fokalizace. Analýza narratologické kategorie.* Praha: Dauphin, 2011.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny.* Přel. Brigitá Ptáčková a Luboš Ptáček. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000 [1990].
- Kablitz, Andreas: „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzählttheorie“. *Zeitschrift für Romanische Sprache und Literatur* 98, 1988, s. 237–255.
- Lanser, Susan S.: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981.
- Nieragden, Göran: „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements“. *Poetics Today* 23, 2002, č. 4, s. 685–697.
- Rimmon-Kenanová, Shlomit: *Poetika vyprávění.* Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].

Uspenskij, Boris A.: *Poetika kompozice.* Přel. Bruno Solařík. Brno: Host, 2008 [1970].

### **Citovaná primární literatura:**

- Dousková, Irena: „Hauzírník“. In: *Čím se liší tato noc.* Brno: Petřov, 2004, s. 47–54.
- Hemingway, Ernest: „Zabijáci“. In: *Povídky.* Přel. Radoslav Nejadál, Luba a Rudolf Pellarovi, Jan Válek a Jiří Valja. Praha: Odeon, 1978 [1927], s. 241–249.
- Martínek, Lubomír: „Fanfan“. In: *Olej do ohně.* Praha: Paseka, 2007, s. 42–55.

## ČTENÁŘ (VE) VYPRÁVĚNÍ

### Proč je empirický čtenář pro naratologii kategorií veskrze problematickou

Text vyprávění vždy čte a vnímá konkrétní empirický čtenář, tedy určitá jedinečná psychofyzická bytost. Tento fakt vnáší do aktu čtení a rozumění jak prvky proměnlivé v intervalu krátkodobém (momentální naladění a koncentrovanost, okolnosti čtení), tak i v intervalu dlouhodobém (životní a čtenářská zkušenost, formulovaná třeba jako ecovská kulturní encyklopédie, ale také věk, gender a další faktory). Rysy ovlivňující krátkodobě i dlouhodobě naše čtení jsou tudíž natolik individuální, že není možné stanovovat nějaké závazné mechanismy či pravidla toho, jak se obvykle či běžně literární dílo čte – byť by byly třeba platné jen pro určitou úzce časově a prostorově vymezenou komunitu. Proto není možné na půdě naratologie (i na půdě teorie literatury obecně) pracovat s kategorií empirického čtenáře, aniž bychom vkročili na výsostné pole jiných disciplín – především psychologie a sociologie. Stanovovat pravidla čtení, která by platila pro valnou část konkrétních empirických čtenářů, by bylo stejně marným úsilím jako činit pokusy o stanovení pravidel tvorby na analogickém poli empirických autorů; ani zde nedokážeme stanovit, zda v daných časoprostorových podmírkách bude valná část konkrétních autorů psát třeba sny s tematikou neklidu v přírodě.

Úvahy o empirickém čtenáři vyprávění jsou navíc komplikovány i tím, že takto koncipovanou kategorii nelze nikterak omezit: čtenář může román v knižní podobě vzít a podložit s ním stůl, může jádro svého vnímání omezit na to, že čichá

příjemnou vůni lepidla v knižní vazbě, může román opakovaně „číst“ tak, že si prohlíží ilustrace apod. Budeme-li zvažovat pouze čtenáře samotného, tedy psychofyzickou bytost jedince z masa a kostí, nelze stanovit žádné způsoby, které by vyjadřovaly „běžné“ nebo „normální“ čtení. Nelze mluvit o tom, jak se má číst „tak nějak vůbec“, aniž bychom vzali v potaz to, co je čteno. Tím nám do hry vstupuje nevyhnutelně text; text je tím sjednocujícím a „regulujícím“ parametrem, tím „stejným“ předmětem, který máme všichni – bez ohledu na naše ustrojení a momentální nálady či okolnosti – k dispozici; interakce mezi textem a čtenářem je jediným zohlednitelným polem, na němž lze nějaká pravidla toho, jak se čte a vnímá, vysledovat. Až v aktu čtení<sup>14</sup> konkrétního a jedinečného textu se nutně (vždy do určité míry a určitým specifickým způsobem) vzdávám svého „já“ jako jedinečné a nezobecnitelné entity a stávám se někým jiným; tím, kdo – kvůli identickému textu – dělá alespoň v určitých ohledech totéž, co dělají i ostatní. Celý proces se tak stává pozorovatelným a zobecnitelným.

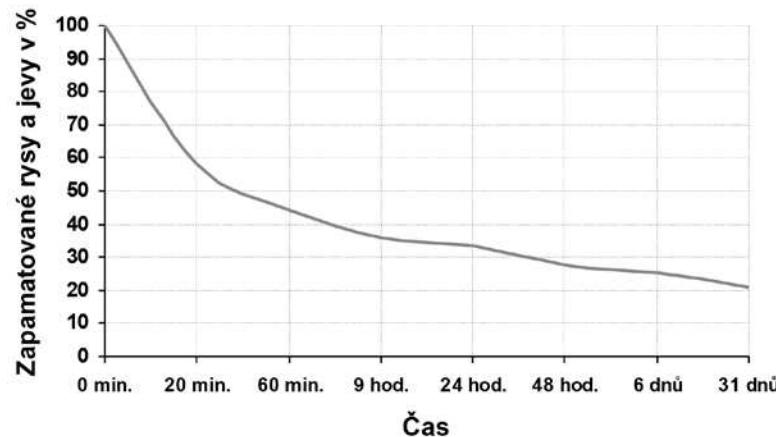
### *Empirická paměť a faktor zapomínání*

I přes jedinečnost našich ustrojení a proměnlivost okolnosti, v nichž čteme nějaké vyprávění, můžeme u veškerého vnímání pozorovat alespoň několik obecných rysů, které hrají podstatnou roli a musejí být nutně brány v potaz. Jak již bylo vyloženo dříve, vyprávění má svoji linearitu, tedy vyznačuje se kromě jiného i trváním. Nejsme schopni vyprávění pojmut si

14 Zde i všude jinde, nebude-li uvedeno jinak, rozumíme výrazem čtení jakékoli soustředěné vnímání literárního vyprávění. Výraz tedy zahrnuje nejen ten způsob percepce, který je již po několik staletí tím nejběžnějším, tedy tiché izolované čtení vytisklého textu, ale zahrnuje i vnímání verbálního textu spojené s vnímáním vizuálním (komiks), s představou jevištní realizace (četba dramatu) či filmové realizace (četba filmové povídky). Čtením v tomto širokém slova smyslu ale míníme i poslech vyprávění (audio nahrávky, ať už původního textu, anebo jeho dramatizace, distribuované médií typu rozhlas, audio CD či mp3).

multánně, najednou jako celek; něco vždy přichází dříve a něco až poté. Tento faktor, jak jsme viděli, hraje roli při utváření dějové linie a v některých případech (čekání na odhalení, kdo byl vrah, v detektivce) je pro vyprávění klíčový už na té zcela viditelné úrovni. Trvání a časový prostor, který si vyprávění nárokuje, aby bylo vnímáno, však vnáší do hry především podstatný aspekt paměti a puntí mezi zapamatováním a zapomínáním. Německý filozof a psycholog Hermann Ebbinghaus již v roce 1885<sup>15</sup> vypočetl křivku zapomínání, kterou lze schematicky vyjádřit takto:

### **Křivka zapomínání dle Ebbinghouse**



15 V knize *Über das Gedächtnis: Untersuchungen zur experimentellen Psychologie* (1913 [1885]), v anglickém překladu přístupné na <http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm> [přístup 2. 2. 2012]. Detailní výčet Ebbinghausových testů a výsledků je obsažen v kapitole 7, kde je v oddíle 28 uvedena i sumarizace výsledků, která je podkladem pro naší grafickou schematizaci – křivku zapomínání. Je nicméně třeba zmínit, že Ebbinghaus testoval míru zapomínání na principu uměle vytvořených slabik, tedy na jednotkách zcela nepřirozených a obtížně zapamatovatelných. U „přirozenějších“ prvků, které nabízí tok vyprávění, lze očekávat přece jen o něco vyšší míru zapamatovaných rysů a jevů.

Diagram, u něhož si osu „zapamatované rysy a jevy“ můžeme v našem případě specifikovat jako „všechny významotvorné prvky vyprávění, které jsem v průběhu vnímání postřehl“, ukazuje, že již po 20 minutách jsme v průměru schopni pamatovat si pouze necelých 60 procent původně recipovaných podnětů (tedy v případě četby vyprávění všech významotvorných prvků a našich reakcí na ně); po uplynutí jediného dne zbývá v naší paměti pouze něco přes 30 procent těchto paměťových impulů; poté už jsou ztráty menší, nicméně po měsíci se objem toho, co jsme původně zaregistrovali, zmenšuje zhruba ke 20 procen-tům původní sumy.

V souvislosti se čtením vyprávění i porozuměním mu jde o omezení, které prostě nelze ignorovat. Vyplývá z něho nejen to, že není možné podržet si a reflektovat veškerý významotvorný potenciál, ale je i vysvětlením výrazné různosti našich čtení: Pokud nám paměť umožňuje zapamatovat si už po jednom dni pouze třetinu původních textových informací, bude se nevyhnutelně výsledný mentální obraz díla u každého čtenáře značně lišit. Jen s pomocí konceptů podobných Fishově čtenářské komunitě, o níž bude ještě řeč, jsme schopni předpokládat alespoň jistou intersubjektivní identitu, tedy schopnost více jedinců dohodnout se, co bylo tím „podstatným“ v daném vyprávění. U čtenářů, kteří nejsou členy takové komunity, dojde k rozptylu natolik velkému, že v důsledku – i když všichni četli stejný text – povede proces zapomínání a značná nahodilost toho, co si kdo zapamatuje, k situaci, v níž jako by každý četl nějaké jiné dílo. Oněch 20 procent, jež zůstaly v paměti jednotlivým čtenářům po měsíci, bude u každého z nich dosti pravděpodobně jinou pětinou původního celku.

### ***Role čtenářské zkušenosti z hlediska fungování paměti***

Křivka zapomínání nicméně nabízí ještě jeden podstatný aspekt. Dochází-li při čtení k takto výraznému „odpadu“ a je-

-li v horizontu týdnů zapomenuta valná většina původních významotvorných impulsů, jeví se jako velice podstatné, aby chom měli a rozvíjeli schopnost nejen v textu tyto produktivní významotvorné impulsy nacházet, ale také je umět paměťově správně ošetřit, aby chom je tedy dokázali produktivně ve své paměti „skladovat“ nebo – v analogii k tomu, jak používáme počítače –, aby chom měli schopnost je ukládat. Když vím, co (tedy jaké kategorie či mechanismy dění smyslu) mám v textu hledat a vidět, potřebuji také vědět, kam a jak mám tato pozorování ukládat, kam virtuálně „patří“. Z tohoto důvodu jsou užitečné znalosti narrativních kategorií a pojmu: vytvářejí nám jakési již existující skladiště (či knihovnu, aby to bylo vznešenější), umožňují řadit jevy a rysy podobného rádu do stejných „složek“ či „regálů“ a mít i přehled o celkovém fungování a o jeho nosných pilířích, které garantují řád a funkčnost celého skladiště či knihovny. Jakmile prostě určitý rys vypozorovaný v průběžné četbě románu vědoucně a promyšleně uložím do patřičné strukturované složky (virtuálně třeba nazvané Postavy v *Anně Kareninové*), je mnohem větší šance, že jej jednak dokážu revokovat, vyzve-li mne k tomu text či jiné okolnosti později, ale také že s ním při reflexi tohoto románu dokážu smysluplně pracovat<sup>16</sup> ve smyslu vytváření interpretačních závěrů. Pokud takovýto rys postřehnu, ale uložím jej nahodile do *ad hoc* vytvořeného „souboru“, aniž bych postřehl, do které složky se mi vlastně ukládá, stává se možnost revokace a produktivního použití pouze dílem náhody; také celek vyprávění se mi pak v paměti nevyhnutelně rozpadá do nahodilých trsů a impresí, jež sice mohou umocňovat můj pocit vlastní originality a jedinečnosti, ale jež mne zároveň diskvalifikují z hlediska sdílení interpretací s jinými čtenáři téhož textu.

<sup>16</sup> Tudíž že budu při interpretaci románu, třeba i týdny po skončení četby, schopen pronést pář smysluplných tvrzení na téma způsob fungování postav v *Anně Kareninové*.

### **Literatura k tématu:**

- Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008 [1973].
- Compagnon, Antoine: „Čtenář“. In: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*. Přel. Eva Sládková. Brno: Host, 2009 [1998], s. 145–171.
- Ebbinghaus, Hermann: *Memory: A Contribution to Experimental Psychology*. Přel. Henry A. Ruger & Clara E. Bussenius. New York: Teachers College of Columbia University, 1913 [1885]. <http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm>
- Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Ječchová. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1937].
- Turner, Mark: *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*. Přel. Olga Trávníčková. Brno: Host, 2005 [1997].

### **Kognitivní a sémantické uzávorkování empirického čtenáře**

Důraz na produkci stále dalších interpretací, který je v našem akademickém světě součástí institucionálního zadání „publish or perish“, vedl totiž v uplynulých desetiletích k hledání jakéhokoli dalšího čtenářského sebe-vymezení, jež by nám umožnilo číst daný text ještě jinak, než byl čten dosud. Po čtenářích projektujících se do podoby čtenářů-proletářů či ženských čtenářek přišly specifičtější a rozvinutější modifikace: jinakostní četba rozvedené Afro-Američanky se dvěma dětmi, specifická četba homosexuálního původního Američana, ale opět zase zcela jiná četba čtenáře definujícího se jako Eskymák, který žije v Miami na Floridě. Tato tvůrčí zkoušení textů z hlediska toho, jak jinak by je ještě bylo možné číst, jsou sama o sobě jistě zajímavá a produktivní, problém ale spočívá v tom, že možných variací a permutací takto sebe-definujících podob čtenáře je takřka nekonečné množství a že nás vedou od textů, tedy od toho, co je předmětem, který v rámci studia literatury sdílíme.

Právě tento faktor je, myslím, důvodem toho, proč také dosavadní výzkumy empirického čtenáře, tedy člověka situovaného do aktuálního světa, neposkytly příliš produktivních „pravidel“ a vyabstrahovatelných univerzálních závěrů. Proto se i naratologie spíše vyhýbá tendenci empirického čtenáře vůbec zvažovat.

To znamená, že pro výklad toho, jak čteme vyprávění a jak mu můžeme rozumět, nemůžeme vzít v potaz pouze izolovanou kategorii čtenáře textu. Je třeba vzít v potaz jak čtenáře textu, tak i čtenáře tematizovaného už v textu a vnímat oba tyto faktory jako horizonty (či binárně opoziční půlové hypotézy), které se k sobě vážou a při čtení a rozumění se nevyhnuteLNĚ sbližují. Míra setrvání blíže k jednomu či druhému pólmu je nicméně alespoň přibližně pozorovatelná a vyjadřitelná; po-

díl se na ní jak konkrétní provedení daného vyprávění,<sup>17</sup> tak pochopitelně také obecná i momentální dispozice konkrétního čtenáře. I reflexe daného problému (ještě jinak vyjádřeno: poměr mezi tím, nakolik mluví text, a tím, nakolik mluví v textu čtenář) je nevyhnutelnou součástí zkoumání toho, co a jak vlastně čteme, když čteme vyprávění.

### ***Vliv strukturace textu na způsoby čtení a rozumění***

Problematika čtenáře (ve) vyprávění zahrnuje také otázku, jak stanovit hranici standardního čtení, situovaného kamsi mezi póly maximálního čtení (schopnost odpovědět na veškeré otázky vznesené textem) a minimálního čtení (schopnost odpovědět na nezbytně nutné otázky). Čtení mimo tuto prostorovou hranici je z konceptu eliminováno jako „špatné“ či neproduktivní. Text je vůči čtenáři otevřán jako repertoár *narrativně relevantních prvků*: tyto prvky v celé škále od dílčích (například typografické označení přímé řeči či jednoslovňá promluva) až po významové elementy vyššího rádu (děj, postavy, čas a prostor, dění na ose aktu vypravování) jsou vnímány jako strukturované signály (kódy), jež jsou funkční v rámci literárního vyprávěcího diskurzu. Tento diskurz také garantuje významotvorný potenciál jednotlivých prvků, jenž není zakládán jen v jediném a jedinečném textu, ale je konstruován skrze celou entitu literárních narrativů: v ní se rodí strukturálně a sémioticky předpokládané povědomí o specifičnosti literárního narrativního textu, tedy o tom, že některé otázky jsou relevantnější než jiné: například děj (*plot*), chronologie prezentovaných událostí, následnost toho, co se stalo, a toho, co se stane, jsou relevantnější než otázky po symbolickém či konotativním významu jedinečné zobrazené události.

17 S jistou mírou zjednodušení lze snad říci, že texty vzdálené od horizontu čtenáře časově i prostorově vyzařují silnější energii utvářet čtenáře v textu, texty se silnou referencí vůči aktuálnímu světu naopak aktivizují „sebevědomí“ čtenáře textu.

V pojetí, které klade důraz na „gramatiku“ vyprávění, tedy na ustálené způsoby a postupy, jež vyprávění využívá, nabývá text vyprávění konstitutivní roli. Proto se strukturně orientované přístupy zaměřují především na metanarativní znaky textu, tj. na sebekomentující způsoby jazykového i non-jazykového kódování: tyto znaky organizují textovou strukturaci a nabízejí interpretativní signály v podobě metakódů jakožto glos textového plynutí. Čím zřetelnější pozornost jim čtenář věnuje, tím jistější a pevnější se stává zvolený způsob čtení, čímž je eliminováno „nepříjemné“ povědomí o jiných možných čteních, nezvolených či neznámých. Čtenářská interakce s textem tedy předpokládá ochotu i schopnost realizovat textově logické operace, rámovanou znalostí interpretačních způsobů a konvencí. Typologie rozpoznaných kódů vede čtenáře k objevení a průběžnému sledování textové organizace jako základního faktoru významového dění, jako zdroje odměny za „dobré“ čtení.

Idealizující rámec tohoto pojetí se projevuje především v předpokladu čtenáře schopného ukládat si ve své myslí a paměti všechny textově relevantní informace, aktualizovat či modifikovat je v průběhu čtení tam, kde si o to daný text právě žádá, objevovat či vytvářet vztahové předpoklady s pomocí dedukce, která je schopna odhalit veškerá možná pravidla, jež konstituovala dané vyprávění.<sup>18</sup> Pro čtenáře se tak identita textu manifestuje především textovou redundancí: opakováním,

18 Prince i jiní strukturně orientovaní narratologové v této souvislosti koncipují kategorie čitelnosti vyprávění (*legibility*): čím více „práce“ vyprávění vyžaduje, tím méně čitelný text je: mnohoznačné texty (*ambiguous*), ne-konzistentní texty (heterogenní, protiřečící si texty), nedostatečné texty (eliptické, vágní texty), „chybné“ a irelevantní texty (podvádějící texty). Dalšími projevy snížené čitelnosti jsou: narušení chronologie událostí, prostorová nestabilita, splývání světa vyprávěného se světem vypravování, mnohost úhlů pohledu, decentralizace prvků vyprávění (například každý protagonist má svou vlastní příběhovou linii), nedodržení rádu v ose otázka-odpověď (například prezentace postavy bez udání jména, vyprávění sekvence událostí bez uzavření této sekvence), lapsy v referenčním (odkazovacím) systému textu (různá jména označující tutéž postavu, různé postavy nesoucí totéž jméno apod.).

definováním, summarizacemi, setrvalým užíváním jistých rétorických figur apod. Redundance je v tomto pojetí součástí povahy vyprávění: dílčí děj je paralelní k celkovému ději, několik dějových jednotek či postav dělajících totéž se opakuje, jméno zdůrazňuje symbolický význam či postihuje základní vlastnost, prostředí je paralelou ke stavu postavy, prostor mezi textovou otázkou a odpovědí je malý: zmínka o postavě je hned následována představením této postavy, příkaz je hned vykonán, začne-li dějová sekvence, je také explicitně uzavřena, objeví-li se něco nesrozumitelného, je to ihned objasněno. Cokoli, co umožňuje „snadno“ uchopit a uskladnit informaci, přispívá k čitelnosti textu.

Citelnost (*legibility*) pochopitelně neznamená čitost (*readability*). Ta je ve strukturálním pojetí kategorií ne zcela textovou, neboť obnáší i faktory zajímavosti, příjemnosti, oddanosti jistému žánru či typu vyprávění, momentálního pocitového naladění apod.<sup>19</sup>

### **Textové impulsy dovnitř a vně textu**

K takto nastíněnému pojetí je třeba podotknout, že čtení fikce znamená neustálý pohyb mezi textovými impulsy směřujícími dovnitř textu, k jeho uspořádanosti a „imanentnosti“,<sup>20</sup> a mezi impulsy, které pootevírají referenční dění: mimetické impulsy, intertextové impulsy, impulsy tematizující jiné než vnitřnětex-

19 Kognitivní přístupy rozlišují i spektrum zdrojů čtenářských pocitů („slastí“): 1) orientace a objevování (radost z adaptace v daném fikčním prostředí, ze schopnosti jít dál); 2) tělesný zážitek (útok vyprávění na emoce, které pronikají až do tělesných dimenzí: strach, znechucení, projekční slast; např. filmy *Psycho*; *Monty Pythonův Smysl života*; *Velká žranice*); 3) empatie a identifikace s postavou; 4) zážitek z narrativního strukturování (radost z kognitivního zážitku, ze schopnosti propojovat jednotlivé entity a načázet smysl); 5) zážitek z reflexe a hodnocení (radost ze schopnosti formulovat soudy o díle, analyzovat, komparovat apod.).

20 Základním mechanismem je v tomto ohledu narrativní popis: čím více vyprávěč popisuje, tím více říká: toto je jiné, specifické, autonomní právě a pouze pro tento text.

tové subjekty. Fikční svět textu je jistě možné chápat v doleželovském duchu jako Kripkovu či Ecovu kategorii určujícího popisu. Nicméně textová extenze v aktu čtení může a u valné části narrativů i má směřovat mimo vlastní svět textu. Ecův koncept fikčních světů jako světů parazitujících na světě aktuálním je podstatným zohledněním ekonomizace vyprávění: tam, kde není mimetická reference textem zcela uzavřena, se vytváří prostor pro přejímání, pro aplikování zkušenosti se světem aktuálním do světa textového: kráčející lidská postava získává v rozumění ihned dvě nohy, aniž by čtenář napjatě očekával, zda se mu tato implikace textem explicitně potvrdí.

Osu „zůstat uvnitř textu“ – „vyjít ven z textu“ je třeba ovšem ihned doplnit příčně položenou osou: „dostačující, vyčerpávající prvek“ – „prázdný prvek, který je třeba zaplnit“.

Na levé straně budou prvky, které uspokojují automatizované vnímání, nevzbuzují čtenářskou úzkost, ba ani aktivitu: ta-to vlastnost bude dána tím, že „přirozeně“ zapadají do logiky světa textu či světa aktuálního; na pravé straně budou prvky vyprázdnené (jméno postavy bez jakékoli charakterizace, přejímání budoucího děje vypravěčem, deiktické výrazy, které nám konvence čtení velí doplnit, odstranit místa nedourčenos-ti, vztáhnout buď k něčemu v textu, či k něčemu, k čemu by prvek textu mohl odkazovat mimo vlastní text). Pohyb uvnitř textu oslovuje naši pečlivost čtení, schopnost objevit vnitřní logiku, kombinovat, vytvářet relační vztahy; signál mimeticko-referenční oslovuje naši imaginaci či naopak obezličku kon-sensu ohledně toho, jak vypadá a funguje aktuální svět.

Kognitivní přístupy, které narratologie vstřebává, aplikuje a rozvíjí především od 90. let 20. století, upozorňují na jiná než vnitřnětextová omezení, jež vstupují do hry při čtení narrativu. Základními komponenty narrativu jsou bezesporu časovost a následnost: z hlediska čtenáře obnáší časovost bez-děčnou retrospekci (tj. „skladování“ určitých prvků a jejich vý-znamových potenciálů buď v aktivní paměti, anebo „v záloze“,

jsou-li revokovány z dočasného zapomnění), ale i *zapomínání* (opět na základě konkrétní realizace, situované vždy kam s mezi pólem individuální čtenářské dispozice a pólem kulturních kódů či konvencí); následnost naopak obnáší *cíleně skladovaný* repertoár toho, co má být podrženo pro potenciální využití (tj. to, co dané textové uspořádání – či obecný kulturní kód – charakterizuje jako podstatné pro budoucí vyprávění, a proto to i v prefabrikované podobě drží v pracovní, ale i v dlouhodobé paměti), a zároveň *anticipaci*, tj. vytváření předběžných hypotéz o dalším směřování vyprávění. Kategorie retrospekce a anticipace, zkoumané již Ingardenem a poté také Iserem, je možné produktivně domýšlet právě v kognitivním rámci. Ten se zaměřuje na mechanismy fungování paměti a procesů vstřebávání informace (rozumění), jimiž jsou regulovány naše způsoby čtení. I kognitivní přístupy respektují jisté konvence rozumění, jež jsou vytvářeny literární tradicí, žánrovou identitou jisté množiny textů, institucemi literárního vzdělávání a podobně. V oblasti literárních narrativ je touto konvencí povědomí o estetickém typu diskurzu a jeho potenciální mnohoznačnosti či nejednoznačnosti. Vědomí estetické konvence umožňuje čtenáři literárního vyprávění uzávorkovat kritéria pravdivosti či falešnosti, ale i užitečnosti a zbytečnosti, jež jsou základním rámcem chápání neliterárních diskurzů: potlačen je tak neochvějný rámcem intersubjektivní substance aktuálního světa, jenž umožňuje čtenáři uvědomit si a respektovat jinakostní pravidla fungování, jež platí v daném fikčním světě konkrétního narativu.<sup>21</sup> Povědomí o nejednoznačnosti textu pak má navíc i ten efekt, že tentýž čtenář může produkovat různá čtení téhož textu v různých pragmaticky nastavených okolnostech čtení, a to nejspíš i v rámci jednoho čtení jednoho textu.

<sup>21</sup> Ilustrací budiž například postava vodníka, jež vstupuje zcela bezpríznačně do žánru pohádkových vyprávění v našem kulturním kontextu.

### ***Typy paměti a jejich role při četbě vyprávění***

Konvence čtení literárního textu se nicméně v aktu vnímání narrativu mísi s obecnými kognitivními strategiemi. Dynamický proces interakce textem generovaných informací a informací založených na čtenářově znalosti (či pocitu znalosti) aktuálního světa je dobře postižen van Dijkovým a Kintschovým situačním modelem (1983), v němž jsou rozlišovány čtyři typy paměti:

- a) Smyslová registrace: krátce drží přicházející perceptuální informace
- b) Krátkodobá pracovní paměť: zde se odehrává veškeré zpracovávání, práce; tento typ paměti se vyznačuje velkým operačním výkonem, ale také omezenou kapacitou
- c) Dlouhodobá paměť: znalost světa, gramatiky, osobní zkušenosti; to vše je používáno pro chápání; tento typ paměti se může jevit jako nejspíš kapacitně neomezený
- d) Epizodická textová paměť: obsahuje mentální reprezentaci textu

„Centrální procesor“ je v tomto pojetí, budiž ihned řečeno, situován v krátkodobé pracovní paměti – pro změnu čehokoli v ostatních typech paměti je třeba informaci dát k dispozici pracovní paměti.

Pro chápání aktu čtení a rozumění narrativu lze z tohoto modelu domyslet následující. Na rozdíl od krátké lyrické básně není naše smyslová registrace schopna podržet celek perceptuální informace tak, jak v narrativu přichází. Proto při čtení vyprávění nemůže dojít k dialogu mezi pamětími a) a d). Hlavní jádro práce při četbě vyprávění vykonává krátkodobá pracovní paměť: ta se snaží umístit jednotlivé trsy informací ke stabilizovaným celkům. Zdá se smysluplné vnímat aktivitu této paměti jako konstrukci několika narrativních domén: domény dějové (vztah syžet – fabule), domény postav jako celku a jedné či několika postav jako svébytných a průběžně zaplňovaných

domén a domény prostorové, vybavené případně i jistými časovými koordináty. V této souvislosti je také zřetelné, že tyto jednotlivé domény, ve strukturalistickém pojetí vnímané jako totožně fungující vyšší významové elementy, fungují rozdílně: zatímco domény děje a prostoru máme sklon vnímat jako koherentní a celostně zaplnitelné, doména postav se spíše hned hierarchicky rozpadá na jednotlivé protagonisty; doména časová je svou podstatou mnohem fragmentárnější než doména prostorová, která evokuje možnost celkového homogenního zaplnění. Přesunem uspořádaných trsů informací z krátkodobé do dlouhodobé paměti se také nevyhnutelně opouští sféra čisté textem utvářeného čtení. Textový svět se v dlouhodobé paměti přiřazuje k jiným textovým světům, jejich konglomeracím v rámci individuální i kolektivní kulturní encyklopedie, ale také ke zkušenosti se světem aktuálním. V ideálním případě by k přesunu z krátkodobé do dlouhodobé paměti mělo docházet až v rámci relativně dokončené a reflektované četby, ale právě potřeba odložit některé prvky co nejdříve a uvolnit tak operační paměť vede nutně i ke „krátkým spojením“, k abstrahování soudů a závěrů o světě textu, aniž by jeho vnímání bylo dokončeno. Referenční soudy, které by v Ecově představě měly být pouze uzávorkovány, jsou odkládány do dlouhodobé paměti a stávají se „fakty“, aniž by vypršel tok celého textu. Někdy bývá takovýto soud revidován (například odložení původní sympatie k Josefmu K. ve prospěch výsledné indiference, čekání na konec postavy, a tudíž i příběhu), někdy však již zůstane uložen v tom provedení, jaké nabídl výsek textu. A také epizodic-ká textová paměť funguje při vnímání vyprávění specificky: je zacílena na pozoruhodná spojení, výroky, „hlášky“: řada čtenářů je schopna sáhodlouze citovat z *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* či ze *Saturnina*, aniž by vůbec měli v hlavě mentální obraz celku díla.

Tyto čtyři typy paměti tedy produkují poměrně odlišné reprezentace téhož narativu a záleží spíše na individuálních dis-

pozicích či na kontextovém nastavení, která paměť je zpětně aktivizována jako centrální zdroj informací o díle.

Kognitivní přístupy specifikují také další rysy vnímání narrativů. Rolf A. Zwaan (1993) postuluje vnímání literatury na pozadí vnímání textu obecně takto:

- 1) Distraktované vnímání, relativně pomalé čtení ve chvíli, kdy rozpoznáme, že jde o literaturu
- 2) Relativně velká pozornost je věnována stylistickým aspektům textu, proto je jako důsledek relativně velký důraz kláden na reprezentaci povrchové struktury
- 3) Pozornost je věnována sémantické dimenzi textu, proto je relativně velký důraz kláden na reprezentaci textové báze
- 4) Relativně malá pozornost je věnována referenčním dimenzím textu, proto se vytváří pouze relativně slabá situační reprezentace (tj. pragmatická dimenze komunikace)
- 5) Relativní potlačení kritéria pravdivosti, proto situační modely literárního rozumění nebývají omezovány kritérii konсенсу ohledně reality

Dopady pro narratologii lze domyslet následovně: čtení narativu obnáší rozlišování mezi vnitřnětextovým (syzet, děj jakožto *plot*, kombinace makro-povrchové a textové báze) a nadtextovým (*fabule*, *story*, situační reprezentace); v mentálním obrazu díla proto zůstává relativně silná stopa po ději, oproti relativně slabé stopě po *story*: čtenář do paměti ukládá události tak, jak byly zobrazeny, a ne hned nutně události konvertované do kauzálně-časové linie. Měli bychom tedy rozlišovat dvojí čtení: ve čtení příběhu (*story*, *mimésis* + *diégésis*) se empirický čtenář „vzdává“ části sebe sama a přistupuje na strategii textu, tj. na pozici implicitního či dokonce modelového čtenáře; naše čtení se tedy „dobrovолнě“ vystavuje časové determinovanosti (genettovské kategorie z *Diskurzu vyprávění*), poměruje čas čtení a čas události. S výpůjčkou a zjednodušenou aplikací pojetí,

které nabízí kognitivní filozof Shaun Gallagher,<sup>22</sup> navrhoji toto čtení označovat jako **propriocepce** (tj. čtení založené na pocitování sebe sama jako tělesně a jinak limitované bytosti: nemohu teď číst dál, nemohu otočit stránku a musím si naslinit prsty apod.). Z hlediska **čtení diskurzu** se lze naopak dobrat zbavení se časové determinace, lze dosáhnout „ideálního“ (nepřerušovaného, časově nedeterminovaného, netělesného) aktu čtení – označuji je jako **percepce**.<sup>23</sup> Toto rozlišování **dvoj modelů čtení** se mi zdá jedinou cestou, jak se vyhnout zmatení a neuštálemu připodotýkání, že implikovaný (modelový) čtenář dělá to či ono, a empirický by to měl dělat taky, ale zároveň může dělat něco úplně jiného.

Rozlišení mezi konceptem čtenáře v narrativním textu, vyjádřeném vyhroceně třeba konceptem Ecova modelového čtenáře (o něm blíže později), a mezi konceptem čtenáře narrativního textu, který reflekтуje reálné okolnosti a možnosti čtení, se mi jeví jako velice podstatné. Čtenář respektující veškeré pokyny textu<sup>24</sup> a zároveň nečinící nic, co by v textu nebylo zakódováno, je nevyhnutelně pouze ideální představou. Právě rozlišení mezi propriocepší a percepcí tematizuje nemožnost zbavit se vlastní tělesnosti, nutnosti přerušovat kontinuální čtení rozsáhlejšího textu, nechtěných interferencí, projevujících se například hluky či zvuky kolem atd. Navíc třeba pro fungování intertextových vazeb, ale i reference vůči aktuálnímu světu je

22 Využíváme především jeho následující studie: Gallagher – Cole 1995 a Gallagher 2003. V češtině je dostupný rozsáhlý rozhovor Michala Šašmy „Od fenomenologie ke kognitivní vědě“ (Gallagher – Šašma 2003).

23 Pojem **recepce** pak zůstane vyhrazen pro veškeré možné obcování s literárními texty, jež kromě čtení bude zahrnovat i sbírání knih, čichání ke knihám či podkládání vratkého stolu knihou.

24 Jde o škálu pokynů produkovaných veškerou strukturací textu: Tento modelový čtenář by měl být schopen postihnout veškerá narrativní schémata či domény (srov. Herman 2005), tedy veškeré prvky uspořádanosti, které mají významotvorný potenciál na rovině rozvíjení děje, koncipování postav, práce s časem i prostorem, ale v řadě neposlední také veškeré prvky vypravěckého diskurzu, tj. aktu vypravování.

nezbytnou podmínkou to, abychom uvažovali o čtenáři jako o osobě, nikoli jako o textovém konstraktu. A rysy osoby vnášejí do takovéhoto uvažování jak prvky subjektivní a individuální (momentální naladění a koncentrovanost, okolnosti čtení), tak i prvky utvářející naše čtení a rozumění (životní a čtenářská zkušenosť, formulovaná třeba jako ecovská kulturní encyklopédie, ale nejspíš také věk, gender a další faktory).

### **Literatura k tématu:**

- Dijk, Theun A. van – Kintsch, Walter: *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press, 1983.
- Doležel, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004
- Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004a [1990].
- Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky = A Theory of Semiotics*. Přel. Marek Sedláček. Brno: Janáčkova akademie muzických umění, 2004b [1976].
- Eco, Umberto: *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretaci kooperace v narrativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010 [1979].
- Gallagher, Shaun: „Bodily Self-awareness and Object Perception“. *Theoria et Historia Scientiarum: International Journal for Interdisciplinary Studies* 7, 2003, č. 1, s. 53–68.
- Gallagher, Shaun – Cole, Jonathan: „Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject“. *Journal of Mind and Behavior* 16, 1995, č. 4, s. 369–390.
- Herman, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Přel. Bohumil Fořt. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Ječchová. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1937].
- Iser, Wolfgang: „Narrative Strategies as a Means of Communication“. In: *Interpretation of Narrative*. Eds. Valdés, Mario

- J. – Miller, Owen J. Toronto: University of Toronto Press, 1978, s. 100–117.
- Iser, Wolfgang. „Apelová struktura textů“. Přel. Ivana Vízdalová. In: Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky. Ed. Miroslav Červenka. Brno: Host, 2001 [1970], s. 39–62.
- Prince, Gerald J.: „Reader“. In: *The Living Handbook of Narratology*. [online] 2011. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Reader>
- Zwaan, Rolf A.: *Aspects of Literary Comprehension: A Cognitive Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1993.

## Literární kompetence a její role při interpretaci konkrétního vyprávění

Nemožnost smysluplně zvažovat empirického čtenáře jako jakéhokoli možného čtenáře textu vede nevyhnutelně k tomu, abychom brali v potaz pouze ten model čtenáře, který respektuje alespoň určité pokyny textu, a tím se pro nás stává čitelným, představitelným. Toto nevyhnutelné východisko bylo v uplynulých desetiletích reflektováno setrvalými pokusy narratologického bádání dobrat se pokroku v průzkumu oblasti, kterou lze shrnout výrazem **literární kompetence**. O co v této oblasti jde, si ukažme nejprve několika příklady.

### Interpretace začátku *Zapadlé vlastence* z hlediska čtenáře (v) textu

Když otevřeme *Zapadlé vlastence* Karla Václava Raise, čteme po několika paratextových pasážích vstupní odstavce románového vyprávění:

„Ve čtvrtek, dne 24. měsíce února roku 1842, stály na silnici, jež běží z horského okresního města Větrova dále k severu do Krkonoš, těžké selské sáně. Hnědý huňatý kůň odfrkoval; kolem tlamy měl pěnu, a vlhkou srst ovšemenu šnůrkami jinovatky.

Po levém boku koňově přešlapovali dva mužové: starší byl asi šedesátník, mladší dvacetiletý neb o málo let starší.

Starý byl malý, ramenatý sedláček široké hlavy, na níž měl nařazenou mrazovku s opelicháným beránkem a s mašlemi zle již zvedenými, tváří vráskami rozsekaných, obrostlých šedavým strniskem; na těle měl hnědý kožich s prošívánými zády, v boku zúžený, na nohou staré kozlovice do přiléhavých shrnovaček, nad nimiž po stranách visely kožené třapce. Mladík byl štíhlý holobrádek ruměných tváří, velkých modrých očí, hustých vlasů kaštanových, do půl hlavy ukrytých černým lesklým kastorem, a pod nosem počínaly se mu vlnití jemné knírky; zapjat byl do

černého šosáku z tmavého lesklého sukna a úzké pruhované kalhoty měl nataženy přes boty.

Stojíce na rozcestí, rozhlíželi se okolím. Osněžená, saněmi vyleštěná silnice prudce se před nimi skláněla do dolíka; v pravo odvíhalo z ní cesta málo zjezděná, po straně s vytlapanou stezkou, běžící do lesa, jenž v pravo zastíral další obzor.“ (Rais 1921: 1–2)

Vyprávění je strukturováno celou řadou rysů či kódů, které vysílá k vnímateli (čtenáři) jakožto signály, jak má být čteno. Některé z nich nereflektujeme vůbec, protože jsou zcela obecné a univerzální (například signál čist zleva doprava a řádek po řádku, daný rozpoznáním kódu „čeština“), některé platí pro valnou většinu literárních vyprávění (klíčová role vstupních partií, v nichž je dosud prázdný fikční svět intenzivně „zabydlován“) a některé jsou již jedinečné, generované jen tímto textem. Kdy různé univerzality se nicméně sbíhají a působí společně; nelze stanovit, že kdy nejuniverzálnější by měly vždy větší dopad než kdy jedinečné či naopak. Protože tedy neplatí rozdíl „silnější“ a „slabší“, dominuje zde postupný lineární tok textu; při bezpříznakovém čtení prostě čteme, aniž bychom těkali neustále tam a zpět na úrovni věty či odstavce a snažili se o vytváření složitě hierarchicky uspořádaných provizorních celků.

První odstavec z hlediska čtenářské kompetence velice zřetelně nastavuje vyprávěcí modus: „přirozené“ realistické vyprávění. Začíná se detailní specifikací časovou,<sup>25</sup> za níž ihned následuje i specifikace prostorová. Obě složky stvrzují přirozenost a zakotvenost v aktuálním světě: rok 1842 je z hlediska data 1. knižního vydání (1891) zcela přirozené datum ne tak dávné minulosti; stejně tak se jako přirozený ve vztahu k aktuálnímu světu jeví i prostor, v němž silnice směruje na sever do

25 První věta románu v tomto ohledu funguje podobně jako záběr na kalendář s vyznačením „dnešního“ dne ve filmu.

hor zvaných Krkonoše.<sup>26</sup> Nicméně i tato zdánlivě bezproblémová realistická popisnost klade pod povrchem čtenáři určité možné otázky. Jednou z nich bude jistě recepce časového údaje: ten vystupuje v tak konkrétní podobě, že se pootevírá jako možnost otázka po jeho ověření; čtenář se tedy může vydat na složitou výpočtovou odbočku,<sup>27</sup> ověřující, zda 24. 2. 1842 byl skutečně čtvrttek. Pokud se pro toto ověřování rozhodne, odpověď jej utvrdí v pocitu spolehlivě realistického modu vyprávění, věrného aktuálnímu světu: Ano, čtvrttek v daný den byl.

Z hlediska prostorové reference vůči aktuálnímu světu se ovšem vyprávění hned v prvním odstavci komplikuje. Zatímco výraz „do Krkonoš“ si u nepříznakového čtenáře nesporně říká o autentifikaci založenou na vědomí, že Krkonoše jsou a v kulturní encyklopedii se vyznačují těmi a těmi určujícími popisy, spojení „z horského okresního města Větrova“ již vyžaduje složitější sémantizaci. U „Krkonoš“ se čtenář v rámci narativních kompetencí spokojí s pokývnutím, že jsou (a zároveň si alespoň začátek románu lokalizuje do jejich podhůří v rámci prostorové domény Země či české země), aniž by byl textem vyzýván, ba dokonce nucen přesně řešit, co specificky toto místní označení v sobě nese; sémantický prostor zde zůstává dosti pootevřen (jádrem a funkcí výskytu Krkonoš se může stát jejich geografická pozice, jejich geologická podoba, jejich hraniční poloha, stejně jako se jím může stát třeba fakt, že jde o hory, a nikoli o nížinu či rovinu) a čtenář by si měl tuto otevřenou otázku vědomě položit: Jako co Krkonoše do románu vstupují, jako co

26 Tyto „přirozené“ reference vůči aktuálnímu světu jsou vyprávěcím způsobem, který nastoluje realistický modus autentifikace. Vnímatel si aktualizuje nově budovaný fiktivní svět jako svět aktuální a v takto nastavené aktualizaci může pokračovat, protože vyprávěním budovaný/představený svět se nikde nevyjevuje v kontradikci s tím, co dobovému čtenáři, stejně jako nám dnes, běžná kulturní encyklopédie o aktuálním světě v daném ohledu sděluje.

27 Dnes ovšem řešitelnou v několika vteřinách za pomoci některé z řady webových aplikací.

a jak tam budou – projeví-li se vůbec ještě – sloužit? Již zmíněné spojení „z horského okresního města Větrova“ neklade na rozdíl od Krkonoš otázku pouze implicitní (a fakultativní), ale explicitní: Co to je? Co s tím? Zatímco spojení obecných jmeny výrazů plynule a bez kontradikcí buduje určitou fikční entitu (okresní město jistě může být v přirozeném světě v horách), vlastní jméno města Větrov vnáší do vyprávění velkou výzvu a dovolává se čtenářova ověření v rámci jeho kulturní encyklopedie: Existuje nějaký Větrov, který je/byl/mohl by být okresním městem? Čtenář se vrátí z této ontologické odbočky nejspíš s odpovědí „ne“; nicméně tato negace (nevypořešený dílčí bod) by měla produkovat další otázky či očekávání vznesená vůči budoucímu toku textu: ukáže se Větrov jako pojmenování, které jen v daném fikčním světě z nějakých důvodů zastupuje „reálné“ jméno, např. Semily či Trutnov? Nebo zde zafunguje princip *nomen omen* a sémantika označení odhalí své jádro v tom, že jde o místo vystavené větru? Anebo se veškeré významové dění má vyčerpat rozpoznáním, že zobrazený svět je přece světem specifickým, fiktivním, a označení je tedy v prvé řadě odopřením mimetického čtení, odkazujícího k aktuálnímu světu? Tento trs otázek by měl být v rámci čtenářských kompetencí rozpoznán a vznesené otázky by měly být dál textu kladeny.

Postoupíme-li v textu dále (a budeme už postupovat rychleji), musíme nutně zaregistrovat několik dalších ověření čtenářské kompetence – opět ve smyslu kódů (výzev), které mají být rozpoznány. Ještě v prvním odstavci je to způsob fokalizace, tedy schopnost vypravěče zaostřit okem kamery od výchozího panoramatického záběru celého podhůří s dominantou silnice na detail saní, koně a pak i jeho dílčích částí (pěna u tlamy) a poté zas poodstoupit (celkový „záběr“ koně s vlnkou srstí). Tento vstupní odstavec zároveň naznačuje, že vyprávění po-nechává čtenáři dílčí konkretizační práci: má si konkretizačně „dodělat“ těžké selské sáně, má si přiřadit sáně a koně jako entitu spřaženou dohromady.

Druhý odstavec „poodstoupí“ od saní a věnuje popisnou pozornost dvěma mužům, prostorově opět přesně umístěným nalevo od koně. Zde si testování čtenářských kompetencí žádá rozpoznání typu vyprávěcí situace: vypravěč zesiluje svoji stylizaci do oka kamery – vnímá do detailu vnějšek (sáně, kůň, postavy), ale není vševedoucí; věk obou mužů stanoví odhadem dle jejich rysů a nejistotu tohoto určení učiní u druhého z nich explicitní jistým zaváháním, pokud jde o věkové určení: „dvacetiletý neb o málo let starší“. Celá scéna umocňuje nadále i statičnost veškerého dění; kůň má pěnu u tlamy, muži přešlapují, ale jinak se nic nehýbe, nic se „neděje“. Tuto statičnost ještě zesílí popis obou mužů, nabídnutý ve třetím, značně rozsáhlém odstavci. Ten testuje čtenáře z hlediska toho, nakolik podrobně chce a má vlastně popis oblečení vnímat a evidovat. Nejsme nejspíš schopni rekonstruovat dobovou encyklopedii z let těsně po prvním vydání, a proto nejsme schopni posoudit, nakolik byla sdělná označení jako „mrazovka“, „kozlovice“ či „kastor“. Z hlediska soudobého čtenáře eliminuje text tuto označovací cizost tím, že je velice koherentní a že třeba výraz „mrazovka“ lze jen současným přiřazením získaných poznatků „je zima“ a „má to na hlavě“ dekódovat jako „jakási zimní čepice“. Poznatek o vnímatelské „prátelskosti“ textu, který umožňuje z jistých rysů vydedukovat i ty původně nezřetelné, je opět podstatný a měl by být v rámci literární kompetence rozpoznán.

Dojem patřičnosti, toho, že věci jsou tak, jak bývají a mají být, plyne z celého odstavce; sice nevíme například to, v jakém vztahu jsou adjektiva „starý“ a „malý“ (ani zda „mladý“ je naopak vysoký, či také malý), ale jinak má starý sedlák na sobě vesměs staré, obnošené oblečení, zatímco u mladého se ukazuje růst takřka bujně vegetativní (velké oči, husté vlasasy, rašící knírky). Popisná pasáž svou paralelností, tj. „záběrem“ na dvě různé postavy, láká k tomu, aby čtenář srovnal, co je u koho popisováno; tímto malým cvičením v detailu vy-

niknou jak shody (typy svrchního oblečení, základní fyziognomie postavy), tak i rozdíly (oči či vlasy jsou popsány jen u mladšího). A i zde text klade otázky: to, že se nám nedostává popisu hlavy (je plešatý?) u staršího, může být dáno oním již zmíněným okem kamery, jímž vypravěč zobrazuje – starší má na hlavě „naraženu mrazovku“, a tudíž vypravěč nevidí, co je pod ní. Proč ale nevidí ani jeho barvu očí? A proč naopak u staršího zmíní profesní přináležitost („sedláček“), zatímco mladší zůstává v tomto ohledu záhadou (je to podomek, syn, čeledín?). A odkazuje zdrobnělina „sedláček“ k jeho fyziognomii, nebo k faktu, že vlastní pouze malý grunt? Vypravěč v podobě oka kamery by byl schopen potvrdit pouze to první, kdežto o druhé možnosti by zatím neměl být schopen nic říci.

Poslední citovaný odstavec opět odhlédne od detailních záběrů postav k více panoramatickému pohledu na krajinu, u níž potvrdí další očekávané rysy: údolí, les, sníh. I zde lze ale postrěhnout jistou nedodělanost, nekompletnost: dvojice mužů stojí před rozcestím,<sup>28</sup> ale vypravěč nás informuje jenom o tom, co je vidět na pravé straně údolí (málo používaná cesta do lesa). Zde se tedy rozhodně neidentifikuje s pohledem postav, které, jak nám již bylo řečeno, stojí „po levém boku koňově“, a protože alespoň starší muž je malé postavy, přes koně na pravou stranu nevidí; levá strana, na níž naopak nejspíš vidí dobré, nám nabídnuta není.

Toto snad až přehnaně dílcí čtení není rozhodně vyčerpávající interpretaci. Text nabízí ještě celou řadu podnětů, kódů a otázek, které z důvodů nutnosti řešit spíše obecnější závěry, musíme ponechat stranou. Snad jsme si ale ukázali, že i zdánlivě „nudný“ realistický text je nabitý různorodými podněty směřovanými vůči čtenáři a že otevřenost vůči témtu podně-

<sup>28</sup> A opět si čtenář může a snad i má klást otázku, nakolik tento topos krajiny a putování má být čten doslovně, jako nějaké konkrétní rozdvojení cest, a nakolik „symbolicky“.

tům umožňuje nejen rozvíjet stabilizované rozumění textu, ale i hrát řadu textových her, které jsou často fakultativní povahy; a hrát tyto hry je možné, nikoli však nutné.

### *Interpretace Nerudovy povídky „U tří lilií“ z hlediska čtenáře (v) textu*

Pro porovnání i pro možnost vyvodit některé závěry na základě oprávnění podloženého opakováním výskytem téhož rysu v různých textech, se zaměřme ještě na jednu vstupní pasáž vyprávění. Nerudova čítanková povídka „U tří lilií“ začíná:

Myslím, že jsem tenkráte šílil. Každá žilka hrála, krev byla rozvařena.

Byla teplá, avšak tmavá letní noc. Sirnatý, mrtvý vzduch posledních dnů byl se konečně sbalil v černé mraky. Bouřný vítr je zvečera mrskal před sebou, pak se rozhučela mohutná bouř, zapraskal liják, a bouř a liják trvaly až do pozdní noci. Seděl jsem pod dřevěnými arkádami hostince „U tří lilií“, poblíž Strahovské brány. (Neruda 1948: 153)

Většina interpretací dnes dostupných na různých serverech nabízejících čtenářské deníky či přípravu k maturitě, ale také většina interpretací vytvářených již po desetiletí našimi středoškolskými i jinými pedagogy čte a vykládá tuto povídku jako příběh o hodném autobiografickém vypravěči, který se nachomýtl do kontextu, v němž je sváděn zlotřilou dívkou, jejíž chování v závěru povídky odsuzuje. Takováto interpretace z hlediska fungování čtenářských kompetencí kromě jiného zcela ignoruje i vstupní dvouvětný odstavec; čte víceméně doslově až scénický popis bouře a hlavně až následující situování vypravěče do prostoru arkád před hostincem. Onen krátký vstupní odstavec nicméně v textu je; navíc právě proto, že jde o vstupní pasáž, hráje klíčovou roli už kvůli tomu, že právě on

zakládá první rysy fikčního světa, který bude dál lineárním tokem textu rozvíjen.<sup>29</sup>

A tento odstavec je vskutku jakýmsi předznamenáním celé povídky. První větou tematizuje rozdíl mezi časem vyprávění a časem, o němž se „nyní“ z odstupu („tenkráte“) vypráví, tedy časem příběhu. Už samotný časový odstup signalizuje jistou nespolehlivost našich předpokladů ohledně vypravěčovy schopnosti podat „nyní“ přesný výčet toho, co a jak se „tenkráte“ stalo. Ta je ještě umocněna oním znejistujícím „myslím“, ale především slovesným vyjádřením jádra této větné výpovědi: tenkrát jsem „šílil“. Tematizace šílenství spolehlivost vypravěče problematizuje ještě mnohem více – „šílil“-li „tenkráte“, jak si můžeme být jisti, že už nešílí, že stav „šílení“ je situován do vyprávěné minulosti času příběhu a nemá co do činění s časem (a tudíž i mentálním stavem vypravěče) příběhu?

Je-li vstupní věta značně ambivalentní a zakládá-li produktivní napětí mezi tím, co se na její povrchové rovině říká, a hloubkovou rovinou zřetele k tomu, jak se to říká, je druhá a poslední věta vstupního odstavce ještě více ambivalentní, a tudíž z hlediska čtenářských kompetencí i významotvornější. Navazuje na motiv šílenství, vnesený jako sebe-charakteristika do diskurzu koncem první věty, a rozvíjí jej do podoby, která se jako jediného možného čtení dovolává pouze obrazného, figurativního čtení. V „doslovné“ rovině totiž věta popírá vše další, co následuje, neboť „rozvařená krev“ indikuje stadium smrti či je – v jiném ohledu – kontradiktorská k přijatelnému stavu jevů a věcí v přirozeném světě. Četli-li bychom ji doslovně, museli bychom přistoupit na to, že celé dění povídky

29 Na specifickou roli textového incipitu (počátku textu vyprávění) upozorňuje i Rimmon-Kenanová: „Text může řídit a kontrolovat čtenářovo chápání a postoje tím, že staví *jisté* prvky před ostatní. Perry [...] shrnuje výsledky psychologických testů, které ukázaly zásadní vliv úvodní informace na proces vnímání (efekt primárního). Informace a postoje vyjádřené v úvodních částech textu vedou čtenáře k tomu, aby interpretoval vše další v jejich světle.“ (Rimmon-Kenanová 2001: 127)

je zasazeno do světa nepřirozeného, fantaskního; pak by věta fungovala obdobně jako indikátor pohádkovosti („Byl jednou jeden...“) či mytičnosti.

Dovolávání se obrazného čtení, které se odehrává v druhé větě Nerudovy povídky, je tedy z hlediska čtenářských kompetencí signálem problematizujícím bezproblémovost všeho dalšího, co bude následovat. Zakazuje-li tato věta doslovné čtení, nemůžeme bezproblémově předpokládat přirozenou doslovnost ani v celém následujícím diskurzu dané povídky. Tato věta je větou, kde nepromlouvá „realistický“, ale básnící vypravěč; jeho verbální obraznost si můžeme vykládat jako pobídku k obraznému čtení i celého zbývajícího příběhu, ale můžeme ji vnímat i jako narrativní řečovou figuru manipulativní: vypravěč si sám stanovuje míru „doslovnosti“ či „obraznosti“, čili uzurpuje si moc nad vyprávěním a z vnímatele dělá neadekvátního partnera, jenž tuto možnost měnit rád řeči nemá, a proto se ocítá v submisivní, závislostní pozici.

Využití výše načrtnutých rysů je, myslím, takřka ilustrativním příkladem tematizování pozice čtenáře (ve) vyprávění. V rámci svých literárních kompetencí by měl čtenář tyto rysy rozpoznat a založit na nich své čtení. Neučiní-li tak, bude obdobně zjednodušeně („doslovne“) i pokračovat. Líčení bouře přeče pouze a jenom jako líčení bouře. Ale i toto líčení je přitom plné dílčích rysů, které je dynamizují a činí mnohem významotvornějším. Všimněme si jen vstupní věty druhého odstavce: „Byla teplá, avšak tmavá letní noc.“ Na povrchu plyne přirozeně a nabízí bezproblémové doslovné sdělení. Při pomalejším a podezřívavějším čtení (a první odstavec nám k němu dal již signály či oprávnění) registrujeme zajímavý „falešný“ rozpor: „teplá“ a „tmavá“ se zde stavějí do protikladu; spojením za pomocí odpovací spojky „avšak“ se vytváří zdání, že teplá noc bývá obvykle světlá, avšak v daném případě tomu tak právě není. Jak řečeno, tento protiklad je z hlediska naší zkušenosti s přirozeným světem zdánlivý, uměle konstruovaný; nebo

je nutno opět konstatovat, že se ocitáme ve světě specifickém, kde věci fungují poněkud jinak. Toto konstatování nás nicméně opět nutně staví do závislostní pozice, kdy pravidla jinakosti takového světa určuje pouze vypravěč a my nejsme schopni nic o tomto světě předpokládat, a tudíž ani cokoli autentifikovat na základě naší zkušenosti se světem. Veškerá „realističnost“ povídky se tím opět ztrácí.

Posledním rysem, který chci v rámci této konkrétní analýzy čtenářských kompetencí zmínit, je další tok vyprávění líčícího probíhající bouři. Můžeme je pochopitelně číst jako popis toho, co se v zobrazeném světě právě děje. Zaregistrování alespoň některých z rysů, jichž jsme si všimli výše, nám však obnažuje i čtení jiné, více „literární“: tento popis je vlastně jakýmsi defilé takřka všech romantických klišé, které literární produkce desetiletí předcházejících Nerudově povídce nashromázdila. Vše je jakoby příliš koncentrované, líčení neustále odbíhá ke konvencionalizované obraznosti (bouře „se rozhučela“; liják „zapraskal“). Celý zobrazený svět se zde výrazně modeluje do podoby literárního obrazu. Čtenář tyto rysy stylizování nemusí postřehnout bezprostředně, ale pokud si jich všimne, velice produktivně je poté využije při čtení popisů vnitřku hostince a dění v něm. Oba prostory – ten vnější, s bouří, hřbitovem a vykopanými hroby, a ten vnitřní, s tančícími páry, hudbou piana a erotickým dusnem – jsou budovány jako důsledně kontrastní; a to včetně meziprostoru arkád, jenž je prostorem kontrolní moci a bezpečí, neboť jako jediný není zahlcován přívalem nekontrolovatelného, nadlidského dění. A v tomto ohledu je součástí toho, co má čtenář (ve) vyprávění vykonat, i onen impuls k rozpoznání literárnosti a modelovosti; čili opět signál eliminující jakékoli doslovné „realistické“ čtení ve smyslu vylíčení něčeho, co „opravdu tak bylo“. Tyto signály jsou pak i následným textem potvrzovány a rozvíjeny; i ledabylý čtenář si nejspíš povšimne neobvykle velké míry náhody, jež celé povídkové dění ovládá a utváří, a to jak v příběhovém celku

(„Dnes byla zrovna neděle“; „právě tento týden vykopali z něho kostry“), tak i v dílčích prvcích (vypravěč se vždy náhodou ocítá přesně na tom místě, odkud vidí a slyší to, co utváří „osudové“ dění v příběhu, a to dokonce i tehdy, když vlastní přesuny vyprávěním nezaznamenává).

Je snad nutné už jen podotknout, že pokud čtenář Nerudova vyprávění zaregistrouje v rámci svých literárních kompetencí vydatný a významotvorný rozpor mezi „doslovným“ a „obrazným“ čtením či – jinak řečeno – pokud od zjevného povrchu, tedy toho, „co“ se říká, na základě množství textových podnětů přenastaví svou pozornost i na způsob vyprávění, tedy na to, „jak“ se to říká, bude číst zcela jinak i závěr povídky. Ono závěrečné „jako bych musil vypít tu zlotřilou duši z ní!“ bude pak v důsledku číst ne jako morální odsouzení zlotřilé dívky, ale – a paradoxně svým způsobem mnohem doslovněji! – jako vnesení erotického motivu líbání, jenž se za deklarativním morálním odsudkem skrývá.

Čtenářské literární kompetence se u Nerudovy povídky „U tří lilií“ nevyčerpávají pouze v rámci významů oslabujících „realistické“, doslovné čtení tohoto textu. Jejich součástí mohu být i další, vyšší – a tudíž i více fakultativní – roviny. Zcela jinak bude tuto povídku číst ten, kdo v ní postřehne komparativně produktivní vztah k Nerudově ranější arabesce („Noc čtvrtá“ z cyklu *Z povídek měsíce*, 1864),<sup>30</sup> stejně jako ten, kdo si všimne podobnosti mezi povídkou Nerudovou a Mussetovým románem *Z pověd' dítěte svého věku* (1836).<sup>31</sup> Tato čtení se však

30 Na tento vztah nejen upozornil, ale také jej interpretačně analyzoval Aleš Haman (1958); dále jej rozvinul i Mojmír Otruba (1991). V případě takovéto návaznosti v rámci jednoho autorského díla lze jistě oprávněnost takového komparativního čtení založit i na konceptu autorské záměrnosti.

31 Tento vztah rozebral Justl (1964). Na rozdíl od předchozí komparace zde nelze bezproblémově předpokládat kritérium vlivu (Justl tento vlivový předpoklad zakládá na dosti vratkém „důkazu“, totiž na faktu, že Mussetovu knihu měla ve svém inventáři pražská univerzitní knihovna a že Ne-ruda byl vášnivý čtenář), nicméně i jakékoli komparativní čtení, podlože-

ocitají – na rozdíl od námi výše interpretovaných rysů – ve vyšší, a tudíž i fakultativní sféře literárních kompetencí čtenáře; nespolehlivost „realistického“ vypravěče v rámci literárních kompetencí postrehnout musím, vztah povídky k Mussetově *Zpovědi dítěte svého věku* postrehnout mohu, ale nemusím. Nerudova povídka si z tohoto hlediska vystačí dostatečně sama o sobě a nedožaduje se v rámci těchto kompetencí nutného intertextového pootevření vůči jinému či jiným textům; zároveň ale takovéto intertextové čtení rozhodně nijak nevylučuje.

#### **Literatura k tématu:**

- Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace (k modernímu prozaickému textu)*. Brno: Host, 2003.
- Culler, Jonathan: „Literary Competence“. In: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975, s. 113–130.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Schmid, Wolf: *Narativní transformace: Dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Brno – Praha: ÚČL AV ČR, 2004 [2003].
- Suleiman, Susan J. – Crosman, Inge (eds.): *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

#### **Citovaná primární literatura:**

- Neruda, Jan: *Povídky malostranské*. Praha: Orbis, 1948 [1878].
- Rais, Karel Václav: *Žapadlí vlastenci*. Praha: Česká grafická unie, 1921 [1894].

---

né zřetelným a produktivním fungováním intertextového navazování, je možnou součástí čtenářských literárních kompetencí.

#### **Zobecnění konceptu literárních kompetencí**

Jaká role má být – pokud vůbec nějaká – přisouzena čtenářským kompetencím (tedy jinak řečeno: nakolik je význam vyprávění obsažen v textu samotném a nakolik se rodí a utváří teprve v interakci mezi textem a vnímatelem), se stalo ve druhé polovině 20. století tématem řady vyhrocených akademických debat, ale – v důsledku – stalo se také impulsem k rozvíjení a domýšlení celé řady teoretických konceptů, které bud hájily významovou dostatečnost a autonomii textu (srov. např. Doležel 2004), anebo rozvíjely možnosti analýzy čtenářské recepce, ať už vázané na text (hermeneutika či recepční estetika), anebo na textu zcela nezávislé (koncepty afektivní stylistiky či čtenářské komunity Stanleyho Fishe, psychoanalytické výklady Normana Hollanda). Na počátku 80. let 20. století označuje Shlomith Rimmon-Kenanová (2001 [1983]) Ecovo pojednání modelového čtenáře, rozpracované v knize *Lector in fabula* (2010 [1979]), s neskrývanou obavou a despektem za „jakousi extrémní formulaci, která se posledních deset či patnáct let čím dál víc prosazuje“. (Rimmon-Kenanová 2001: 124) I přes svůj despekt nicméně nabízí dosti výstižnou charakteristiku Ecova pojednání „čtenářské svobody“, v níž klade důraz na zachování rovnováhy a svobody jen po „jistý stupeň“: „[S]tejně tak jako text předem určuje jistou kompetenci, již si má čtenář přinést s sebou ‚zvenčí‘, tak tento text zároveň rozvíjí u čtenáře v průběhu čtení specifickou kompetenci. Tato kompetence je potřebná k uchopení textu a často vede čtenáře ke změně jeho původních koncepcí a k modifikaci pohledu. Čtenář je tedy jak obrazem jisté kompetence vnesené do textu, tak i strukturováním této kompetence v rámci textu.“ (Ibid.: 125)

Důraz na kompetenci, která „je potřebná k uchopení textu“, jinými slovy říká, že bez této kompetence nejsme schopni text vůbec uchopit; jsme schopni jej číst a nějak mu rozumět, ale jde o zcela subjektivní čtení pro mne a mé vlastní potřeby, v němž

čtenářské ego vítězí nad textem a text slouží jen jako impuls k vlastnímu předvádění či hledání svého „já“. Daný text literárního díla se v tomto pojetí stává nedůležitým a je snadno zaměnitelný za text jiný, navíc je v tomto čtení spíše (zne)užíván než respektován. Nerespektuje se ani textová jedinečnost, ani jeho autonomie. V důsledku je pak text využíván podle orientace čtenáře tu jako obraz světa ve smyslu nastaveného zrcadla, tu jako psychologický podnět k sebeprojekci či k toku vlastních úvah, s textem již nijak nesvázaných.

### **Literární kompetence v pojetí Jonathana Cullera**

Pojmem, který má udržet čtenářovu autentifikaci textu a oživování sledu „mrtvých“ grafémů či fonémů do podoby dynamického díla v rámci postižitelných mezí, se stal právě pojem literární kompetence. Podrobně jej rozvinul Jonathan Culler v jedné z kapitol („Literary Competence“) své knihy *Structuralist Poetics* (1975); ta byla poté přetiskována i samostatně a stala se klíčovou součástí debaty o vztahu textu a jeho čtenáře. Culler čtenářskou kompetenci koncipuje analogicky k jazykovému systému a jeho fungování v řeči: „Když mluví určitého jazyka slyší sekvenci fonému, je jí schopen přiřadit určitý význam, protože si do aktu komunikace přináší vydatný repertoár vědomých i nevědomých znalostí. Zvládnutí fonologických, syntaktických i sémantických systémů daného jazyka mu umožňuje konvertovat tyto zvuky na jednotky, v nichž rozpoznává slova, a je schopen výsledně větě přiřadit strukturní popis a interpretaci, i když takovouto větu dosud nikdy neslyšel. Bez takovýchto implicitních znalostí, tedy bez internalizované gramatiky, by mu taková věta žádný smysl nedávala.“ (Culler 1975: 113) Jako má svoji strukturu věta, má ji i literární dílo; a když internalizovaná gramatika garantuje strukturu věty, měla by ji podobná „gramatika“ garantovat i u literárního díla. Když čteme dílo určitým způsobem, vytane nám jeho struktu-

ra i význam; čtení odhaluje v díle vlastnosti a rysy, které v něm potenciálně, byť ne zcela zjevně jsou. A proto jde naprostě zásadně o to, jak čteme: „Cítí nějaký text jako literaturu neznamená přistupovat k němu s myslí ve stavu *tabula rasa*, bez jakéhokoli předběžného očekávání; člověk si musí k textu přinést implicitní porozumění tomu, jak funguje literární diskurz, a toto porozumění mu říká, co vlastně má v textu hledat.“ (Ibid.: 113–114) Ten, kdo toto porozumění nemá, nečte literární texty jako literaturu, „neboť mu chybějí komplexní „literární kompetence“, které jiným umožňují takto postupovat. Takovýto čtenář si neinternalizoval „gramatiku“ literatury, jež by mu umožnila převádět věty určitého jazyka na literární struktury a významy“. (Ibid.: 114)

Jazyková gramatika je v Cullerově pojetí, budiž to jen pro jistotu zdůrazněno, pouhou analogií. Literární „gramatika“ jakožto základ literární kompetence funguje jako svébytná entita: „Pokud někdo umí dobře francouzsky, může přeložit Mallarméův „Salut“, ale takovýto překlad není totéž co tematická syntéza; není tím, co bychom nazvali běžným výrazem „porozumění básni“. Člověk musí mít značné zkušenosti ohledně četby poezie, aby v rámci „literární výpravy“ dokázal v textu najít různé roviny koherence a reflektovat vazby mezi těmito rovinami a prvky, které mu umožní směřovat k synoptickému sklenutí či k tématu.“ (Ibid.: 114)

Culler zakládá svoji představu čtenářských kompetencí na znalosti literárních konvencí. Pro vyprávění je takový koncept značně produktivní, protože na rozdíl od heterogenní sféry všeho, co se zahrnuje pod označení lyrika, je literární vyprávění vskutku repertoárem variovaných postupů, jež nicméně vždy nějakým způsobem využívají základní entity jak v rovině zobrazeného světa (postavy, prostory a časy, děj), tak i v rovině aktu vypravování, ztělesněného kategorií vypravěče. Právě základní konvence jsou v jeho pojetí tím, co utváří pravidla signifikace, tedy textových operací směřujících k produkci významu

jednotlivých textových prvků, ale i celého textu. Explicitně vyčleňuje tři typy konvencí:

- 1) Zásada významnosti (tato konvence nám říká, že to, co sděluje literatura, je nějakým způsobem podstatné pro naše postoje k sobě samým i ke světu)
- 2) Metaforická koherence (čtenář by měl usilovat o to, aby se prostřednictvím sémantických transformací dobral koherence jak na rovině textového smyslu, tak na rovině výrazové)
- 3) Tematická jednota (sémantizace jednotlivých prvků textu do souvislých a podstatných entit)

Literární kompetence jsou tudíž pro Cullera „souborem konvencí pro čtení literárních textů“ (Ibid.: 117); autor díla o existenci takových konvencí nic vědět nemusí, čtenář nicméně ano, protože jeho úkolem není přiřadit dílu nějaký význam jako klasifikaci či rezultát, ale „umožnit sobě i jiným, aby k významové produkci docházelo“. (Ibid.: 117) V oblasti čtení literatury a rozumění jí sice neexistuje zřetelná dělící čára mezi kompetentním a nekompetentním přístupem, jakou můžeme spatřovat třeba při hře v šachy nebo při lezení po horách, ale i zde potřebujeme mít možnost označit určitá čtení a výklady jako neporozumění. Literární kompetence vznikají rozvíjením a budováním čtenářské zkušenosti, proto k nim nestačí jen dobrá znalost jazyka, v němž je dané dílo napsáno, a určitá zkušenosť se světem. Touto zkušeností si vytváříme soubory otázek, jež se nám pro literární díla ukazují jako produktivní a adekvátní; vytváříme si ověřené postupy-možnosti, s nimiž můžeme k literárním textům přistupovat.

Právě tato literární zkušenosť jako základ literárních kompetencí, jak o nich hovoří Culler, nás vede k tomu, abychom věnovali pozornost těm prvkům a rysům vyprávění, které se obvykle ukazují jako produktivní, protože utvářejí významotvorné směřování vyprávění. Právě proto si na základě

zkušenosti všímáme, jakým způsobem je nám v konkrétním vyprávění prezentována postava,<sup>32</sup> jakým způsobem je zobrazena – a zda vůbec – fyziognomie takové postavy,<sup>33</sup> jak – a zda vůbec – se provazuje její tělesnost a duševní dispozice. Literární kompetence nás vede například k tomu, abychom neregistrovali barvu koně, na němž poprvé na scénu v Dumasových *Třech mušketýrech* přijízdí d'Artagnan – víme totiž ze zkušenosti, že barva koně obvykle nehraje příliš zásadní dějovou roli. Tato zkušenosť může být pochopitelně narušena a nežánrová<sup>34</sup> literatura nás často upozorní, že v daném díle takováto konvence neplatí; schopnost postřehnout takovéto narušení a přisoudit mu významotvornou roli je nicméně součástí fungování literárních kompetencí.

### **Literatura k tématu:**

Culler, Jonathan: „Literary Competence“. In: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975, s. 113–130.

Doležel, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

Eco, Umberto: *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretaci*

---

32 A ve výše uvedeném příkladě Nerudovy povídky „U tří lilií“ si tudíž uvědomíme, že vypravěč zcela potlačil jakékoli představení sebe sama (kromě proklamovaného momentálního šílenství, jež ho v době zobrazeného příběhu postihlo), že netušíme nic o jeho věku, profesi atd. a že je tudíž krajně unáhleně jen na základě vyprávění v ich-formě připisovat vypravěče Nerudovy autobiografické rysy (založené obvykle na konstatování, že Ne-ruda také rád tancoval – zde přece vypravěč ani jednou netančí!).

33 Teprve literární kompetence nás například doveďe k uvědomění si faktu, že veškerá naše jistota o tom, jak vypadá Josef Švejk, je generovaná Ladvovými ilustracemi; v textu se žádné detailnější tělesné podoby Švejkovy nedobereme.

34 Jako žánrová literatura se označuje literatura založená na stabilizovaných konvencích, jež jsou jen v rámci daného žánru variovány: např. detektivka, western, sci-fi.

- kooperace v narrativních textech.* Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010 [1979].
- Fish, Stanley: „Jak je to tu s textem?“ Přel. Petr A. Bílek. *Aluze* 6, 2002 [1980], č. 3, s. 67–76.
- Fish, Stanley: *S úctou věnuje autor.* Přel. Petr A. Bílek. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění.* Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].

## Implikovaný, modelový, abstraktní jako „ideální“ (neboť uchopitelný) čtenář

V Cullerově pojetí literárních kompetencí hraje podstatnou a sjednocující roli, jež z jednotlivých dílčích kompetencí vytváří koherentní celek, požadavek smyslu. Cullerovi nejde o to, aby omezil spektrum možností toho, co který aktuální (empirický) čtenář v průběhu vnímání dělá, ale jde mu o to, „co musí implicitně vědět ideální čtenář, aby mohl číst a interpretovat díla tak, aby byla takováto čtení a interpretace vnímána jako přijatelná, aby se tedy vešla do rámce instituce označované jako literatura“. (Culler 1975: 123) Culler tedy logicky a nutně přenáší koherentní a produktivní celek literárních kompetencí do působnosti ideálního čtenáře, jehož definuje jako „teoretický konstrukt, nejlépe asi vymezitelný jako reprezentace toho, co lze vnímat jako stěžejní představu přijatelnosti“. (Ibid.: 124) A jako přijatelné označuje ty významy, které jsou členové instituce označované jako literatura ochotni přjmout jako významy „věrohodné a ospravedlnitelné poté, co byly vysvětleny“. (Ibid.: 124)

Zde narázíme na další důležitý aspekt konceptu čtenáře (v) textu: tento čtenář má nejen kompetentně číst, ale má být také schopen vysvětlit, jak ke smyslu, jenž přisuzuje dílčím i celkovým aspektům konkrétního vyprávění, došel. Významotvorná činnost se tedy má ve čtení nejen dít, ale má být i reflektována a zasazena do komunikačního rámce, který ji učiní vyjádřitelnou. Proto je, domyslíme-li Cullerovu argumentaci, podstatné pro roli čtenáře (v) textu nejen osvojení si způsobů, postupů a uspořádání, jež nám obvykle vyprávění nabízí, ale také osvojení si terminologie, s jejíž pomocí jsou jednotlivé rysy či jevy v textu a na ose mezi textem a vnímatelem označovány. Uspořádaný repertoár termínů vede logicky k usnadnění procesu hledání uvnitř textu: mám-li osvojené určité spektrum výrazů, je pro mne snadnější spatřit někde i dění, jež tyto výrazy označují. Zároveň se ale ukazuje, že ani po desetiletích produktiv-

ního rozvoje není naratologie schopna nabídnout homogenní a zároveň strukturovanou terminologii, jež by postihovala „vše podstatné“, k čemu ve významotvorné produkci ve vyprávění dochází. Terminologická čistota je narušována neustálým vytvářením nových a nových, částečně synonymických a částečně původních (a jedinečných) označení<sup>35</sup> pro jednotlivé rysy a jevy vyprávění. Je také rozrušována jevem, z něhož není v soudobém humanitním myšlení úniku: každý koncept je zaměřen jen dílčí část celkové problematiky, a proto i když je sebepropracovanější, nemůže být toto řešení dílčí části kompatibilní s řešením jiných dílčích částí, jež nabízejí jiná pojetí. Podstatným rysem terminologického diskurzu je pak i zdánlivě paradoxní fakt, že některá řešení (a pojmy nabídnuté v jejich rámci) se neujmou právě proto, že vystihují stěžejní a opakující se rys takřka všech vyprávění – tyto pojmy jsou natolik univerzální, že vlastně ztrácí smysl s nimi pracovat, neboť je zřejmé, že by platily a fungovaly i v daném konkrétním textu.<sup>36</sup> Pro Cullerovo pojetí je nicméně koncept vyjadřování a vysvětlování důležitý, protože s jeho pomocí vymezuje onu instituci označovanou jako literatura: přináleží k ní všichni, kdo si osvojili stabilizovaný odborný diskurz, tedy schopnost produkovat patřičnou řeč o literatuře, která i osvojením terminologie deklaruje svoji kompetentnost.<sup>37</sup>

35 V souvislosti s naším tématem stačí zmínit plejádu různorodých a vesměs pouze terminologicky odlišných označení toho, co Culler vnímá jako ideálního čtenáře: modelový čtenář, implikovaný čtenář, virtuální čtenář, informovaný čtenář, kompetentní čtenář, zkušený čtenář, super-čtenář, abstraktní čtenář atd.

36 To je, myslím, případ třeba Greimasovy teorie aktantů, zmíněné zde v kapitole o udalosti. Jego označení šesti základních aktančních kategorií funguje takřka v každém vyprávění; máme-li či chceme-li hledat, najdeme všude cosi, co je označitelné jako oponent či pomocník. Ale právě proto, že je to „tak snadné“, to takřka nikdy neděláme: jistě by to šlo, ale proč to tudíž dělat?

37 Culler toto institucionální pojetí literatury rozvine ve své pozdější práci – srov. Culler (2002, především kapitolu „Co je to literatura (a je vůbec taková otázka relevantní)?“, s. 26–50).

Přijatelnost a věrohodnost čtení znamená, že ideální čtenář musí být schopen své interpretace podložit také formulací „souboru explicitních pravidel, jež poskytují rozumné vysvětlení, proč došel právě k těmto interpretacím, a ne k nějakým jiným, což je základem získaných literárních kompetencí“. (Ibid.: 128) Takovéto podloží garantuje úspěšnou literární komunikaci, protože zakladá možnost, že „jiní čtenáři budou schopni v takovémto výčtu rozpoznat podstatné části jejich vlastního – byť dosud nevysloveného – vědění o daných literárních textech. Být zkušeným čtenářem literatury koneckonců znamená získat smysl pro to, co lze dělat s literárními díly, čímž si přisvojujeme systém, který je už z valné části nadosobní“. (Ibid.: 128)

### *Sjednocující konvence a zjedinečňující rozdíly čtení a interpretací*

Cullerovo pojetí četby a interpretace bere za základ poetiku textu – v celé šíři od dílčích výrazových prostředků až po žánrovou přináležitost. Interpretace založená na poetice znamená, že „dílo je čteno na pozadí konvencí daného diskurzu“ a „konkrétní interpretace je výčtem způsobů, jimiž se dílo podřizuje našim procedurám hledání smyslu věcí, anebo tyto procedury zpochybňuje“. (Ibid.: 130) Právě strukturalistická kategorie rozdílu se Cullerovi hodí k výkladu produktivity našich čtení: u jednotlivých literárních textů pozorujeme rozdíly oproti konvencím, tedy běžnému úzu, který není v daném případě dodržen. U vlastních čtení a interpretací pozorujeme rozdíly oproti interpretacím našich předchůdců či následovníků. Culler toto východisko shrnuje do zobecňující teze: „Čtení není nevinnou činností. Má v sobě cosi lstivého, a proto když odmítнемe studovat způsoby našich čtení, ignorujeme tak i klíčový zdroj informací o literární aktivitě. Když vnímáme literaturu jako cosi, co je založeno na specifických souborech konvencí, zpřístupní

se nám snáze smysl pro specifičnost literatury, pro její zvláštnost a rozdíl od jiných typů diskurzu o našem světě“. (Ibid.: 129)

Cullerova pozornost věnovaná způsobům čtení charakterizuje jak posun, k němuž došlo v 60. a 70. letech 20. století a v jehož důsledku byla čtenářská aktivita zakomponována do akademických konceptů literárního díla, ale charakterizuje i ambivalentnost toho, co „nástup čtenáře“ má pro teorii vyprávění vlastně znamenat a obnášet. V tomto ohledu byl – pokud vůbec – dlouho zohledňován pouze čtenář produkovující rezultáty: čtenář po přečtení narativu, který z textu vytváří dílo jako sumarizující mentální obraz.<sup>38</sup> Teprve psychologicky a především kognitivně založené přístupy, produkované od 60. let 20. století, vnesly do centra pozornosti i čtenáře v průběhu čtení: na místo dotváření, završování a redukování toku textu na výsledné mentální obrazy se tak staví projevy nerozhodnutelnosti, nevyřešitelnosti, způsoby fungování paměti včetně procesu zapomínání, ale i způsoby vyrovnávání se s projevy textovosti, intertextovosti apod. Metaforicky lze první pojetí vyjádřit tak, že v něm čtenář klade otázky a text mu na ně odpovídá; ve druhém pojetí je naopak kompetence kladení otázek i nabízení odpovědí rozprostřena jak na text, tak i na čtenáře. A od 70. let 20. století je oblast čtenáře na konci čtení a čtenáře v průběhu čtení poměrně produktivně doplňována ještě o oblast čtenáře utvářeného již před samotným aktem čtení (Jameson, Eagleton, Fish, Rabinowitz, v posledních desetiletích i celá oblast sacionarologie).

38 Dlouhodobá dominance tohoto přístupu byla zřejmě dána ambicí literární teorie koncentrovat se na scelující, završující, výsledkové entity (fenomenologie, strukturalismus, sémiotika). Teprve druhá polovina 20. století v literární teorii „legitimizovala“ i procesuálnost, nezavršenost či nerezulativnost (Barthes od konce 60. let, dekonstrukce, kulturální studia).

### *Retrospekte a anticipace jako průběžné pohyby „nad“ textem*

Procesuálnost a neukončenost aktu čtení vnášeji do pojetí vyprávění přinejmenším několik skutečností, které ignorovat nelze. Tou klíčovou je napětí mezi retrospekcí a anticipací jako dvěma činnostmi, k nimž text čtenáře podněcuje a jež čtenář při četbě vyprávění nevyhnutelně vykonává. Retrospektivní ohlížení za tím, co již bylo v daném díle přečteno, je podstatné již z důvodu nedokonalého fungování paměti. Čtenář musí, má-li zůstat v textu a má-li jeho čtení být kompetentní, získané významotvorné prvky a impulsy ukládat; ukládá-li je do patřičných složek,<sup>39</sup> je schopen k nim rychleji a dosti spolehlivě najít cestu kdykoli později, když si text takovouto retrospekci vyžádá. Ukládá-li je nahodile, je pravděpodobnost revokace daného významotvorného impulsu mnohem nižší. Zároveň ale jakýkoli lineární postup textem směrem dopředu implikuje neustálé ohlížení zpět, založené nejen na cíleném „skladování informací“, ale i na domýšlení a ujasňování si toho, co teprve momentální partie textu projasnila či vnesla opětovně do interpretační hry: „Postupná integrace informací často vyžaduje zpětnou konfiguraci předchozích částí textu. Takovéto přehodnocování se děje ve dvou formách: (1) Dalším využíváním minulosti, jejím zesilováním či rozvíjením, aniž by se rušily její předchozí významy či účinky. [...] (2) Přezkoumáním minulosti, která modifikuje, transformuje či odmítá její předchozí významy a účinky. [...] První forma retrospektivní rekonstrukce vyžaduje pouze dodatkovou konfiguraci; zachovává soudržnost, a proto se tomuto postupu dává přednost potud, pokud je to možné. Druhá forma

39 Například určitý fyziognomický či psychický rys postavy do složky nazvané „Postavy v tomto románu“ (v této složce se však nachází i jeho čtenářská zkušenosť s postavami ve vyprávění vůbec, čili jistá teoretizace celé dané entity), a v ní pak pod jméno (či jiný jedinečný charakterizující rys, fungující jako označení) konkrétní postavy.

naopak představuje úplné přeskupení, *rekonfiguraci*, a často zapříčinuje překvapení či šok.“ (Rimmon-Kenanová 2001: 128–129)<sup>40</sup> Průběžné ohlížení se za již přečteným textem, činěné souběžně s anticipačním očekáváním jeho dalšího plynutí, umožňuje čtenáři vypozorovat způsob utváření zobrazeného světa a na základě pozorování dějícího se aktu vypravování vydovit používané prvky a způsoby, jež lze označit i jako **kódy**: „Kód je perspektiva citací, přelud struktur [...] jsou to záblesky onoho ‚něčeho‘, co bylo vždy již přečteno, viděno, učiněno, prožito; kód je stopa tohoto již.“ (Barthes 2007 [1970]: 38–39) Jednotlivé kódy se dle požadavku koherence skládají do souvislejších rámců, které vykristalizovaly nad již přečteným a zároveň jsou vztahovány i k tomu, co bude následovat: „Dynamika čtení může tedy být viděna nejen jako vytváření, rozvíjení, modifikace a nahrazování hypotéz [...], ale zároveň také jako konstrukce rámců, jejich transformace a rozklad.“ (Rimmon-Kenanová 2001: 131)

### **Scelování mentálního obrazu textu**

Koherence jako základní pojivo čtenářského pohledu dozadu (retrospekce) a dopředu (anticipace) funguje ve vyprávění, jak již bylo ukázáno v kapitole o události, na základě chronologie a kauzality. Vyprávění se prosazuje svou schopností vytvářet spojitosti, jež překlenují původně pocítované mezery,

40 Rimmon-Kenanová zde parafrázuje myšlenky Menakhema Perryho. Z něho také cituje podstatnou modifikaci působnosti úvodních informací („efekt primárního“), tedy dopad těch prvků textu, které čtenář vnímá silněji proto, že fiktivní svět ještě není zcela založen a zabydlen: „Literární text tak využívá ‚síly‘ efektu primárního, ale obvykle zavádí mechanismy, které mu odporují, čímž dává vzniknout spíše efektu *nejblížežšího*.“ (Rimmon-Kenanová 2001: 127) Oba efekty se ovšem složitě doplňují a prolínají; když například babička v *Babičce* Boženy Němcové po ránu obstarává drůbež (II. kapitola), není nijak vylíčen její oděv, nicméně na základě zevrubně charakteristiky jejího pečlivě poskládaného oblečení ve scéně příjezdu na Staré bělidlo (I. kapitola) by měl čtenář usoudit, že ani drůbež nekrmí babička v nedbalkách.

čímž čtenáři nabízí příslib celkového porozumění, jenž by se měl – někdy – dostavit. Wolfgang Iser se tento aspekt čtenářského scelování vyprávění pokusil vyložit za pomocí pojmu **narrativní strategie**. (Iser 1978) Vyprávění v jeho pojetí těká mezi referencí k aktuálnímu světu a jeho společenským normám (i v našem vnímání tohoto světa se výrazně prosazuje chronologie a kauzalita) a mezi referencí dovnitř, směrem k jednotlivým provazujícím se prvkům textu. Tento referenční kontext si žádá aktualizaci systému ekvivalencí a narrativní strategie právě takovouto aktualizaci nabízejí; poskytují čtenáři možnosti kombinování a vytváření textového uspořádání. Narrativní strategie organizují *vnitřní síť* referencí, a tím předstrukturovávají estetický objekt, který si čtenář vytváří. V návaznosti na Jakobsonovu tezi o poetické funkci, která promítá princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace, formuluje Iser svoji aplikaci na vyprávění: „Výběr si s sebou nese vztah mezi popředím a pozadím, což nám umožňuje přístup do světa textu. Kombinace organizuje vybrané prvky tak, aby bylo možno textu porozumět. Výběr buduje vnějškové propojení, kombinace vnitřní propojení.“ (Ibid.: 111) Toto střídání perspektiv mezi prvky textu odkazujícími vně textu, k aktuálnímu světu, a prvky odkazujícími dovnitř textu, k jiným prvkům, vytváří čtenáři textový **horizont**, který „se skládá ze všech segmentů, které byly vnímány jako tematicky relevantní v předchozích fázích čtení“. (Ibid.: 112) Tento horizont se zároveň jeví jako struktura, která vytváří základní pravidla pro kombinaci textových strategií a která plní následující funkce:

- 1) Organizuje vztah mezi textem a čtenářem, jenž je stěžejním činitelem porozumění textu.
- 2) Průběžná interakce perspektiv, jež horizont umožňuje, vrhá neustále nové světlo na veškeré pozice v textu, neboť každá pozice se může objevit v novém kontextu, poskytnutém průběžným postupem vypravování.

- 3) Vzájemná modifikace, kdy nově příchozí informace vrhá nové světlo na informaci již dříve získanou (a obráceně – ono již známé vrhá světlo na ono nové, „cizí“, které teprve přichází), vede k akumulaci ekvivalencí, jež ve výsledku konstituuje estetický objekt. Vyprávění není založeno na kumulaci dat, jež se skládají lineárně vedle sebe, ale na transformaci pozic. „Systém ekvivalencí se proto nenachází ve vyprávění v jediné pozici či perspektivě textu a jediná pozice či perspektiva jej není schopná formulovat; porozumění je poukusem o formulaci toho, co ještě nebylo zformulováno, což poskytuje čtenáři transcendentální bod, z něhož může zhlížet na všechny jednotlivé pozice, jež byly v texty formulovány.“ (Ibid.: 114)

Iser zde řeší klíčovou problematiku čtenářského vnímání textu, jež se ve vyprávění projevuje mnohem markantněji než v lyrice či v dramatu. Výraz v literárním textu je z hlediska našeho vnímání a rozumění, jež se odehrává aktem čtení, začleněn do dynamické, bohaté a problematicky rozčlenitelné oscilace mezi označováním a odkazováním. Literární dílo, které využívá přirozeného jazyka, je pochopitelně neseno především jazykovým potenciálem označovat (signifikace), tedy vytvářet mentální obrazy, významy, jež vyjádřil saussurovský pojem označované. Zároveň je ale v literárním díle neustále přítomen i mechanismus odkazování (designace) – jednotlivé výrazy odkazují k výrazům podobným i kontrastním, které se nacházejí uvnitř textu, čímž vznikají složitější a abstraktnější prvky typu motivu a následně i tématu. Produktivní mechanismus odkazování, jenž se neustále uvnitř textu děje a jenž je provázán s označováním, které podporuje (neboť jen v režimu označování může vznikat rozumění v situaci, v níž chybí kontext, a proto třeba deiktické výrazy nenabízejí svůj význam zřetelně a „automaticky“, ale stávají se interpretacním problémem), ale které zá-

roveň i potlačuje:<sup>41</sup> v jistých modech literárního psaní a/nebo čtení odkazování „vítězí“, dominuje nad označováním, už jen jako výraz círé a intuitivní radosti, že jsme se v textu zabydleli a že se v něm orientujeme. Produktivita takového dění pak vede nutně k jeho maximálnímu využívání, a v důsledku tudíž i k expanzi odkazování z vnitřnětextového do vnětextového směrování. Jde přece v zásadě o tentýž mechanismus odkazování, který se vnímateli ukázal jako tak produktivní nástroj – tak proč jej nevyužívat v celé jeho šíři? Toto vnětextové re-prezentující odkazování bývá navíc obvykle podporováno i výskytem výrazů, které deklarují svoji přináležitost do aktuálního světa: vlastních jmen osob či prostorů, jež jsou součástí našeho povědomí o aktuálním světě, stejně jako událostí a ryse, jež v našich individuálních i sdílených koncepcích aktuálního světa do tohoto světa patří. Zároveň ovšem i mezi děním na ose odkazování probíhá „konkurenční boj“ a produktivita vnitřnětextového odkazování eliminuje potřebu pootevírat prostor odkazování vnětextovému, ale pochopitelně i naopak silné vnětextové odkazování zahlcuje potřebu věnovat pozornost odkazování vnitřnětextovému. Například čím více nás vnitřnětextové prvky zahrnující postavu Napoleon Bonaparte v Tolstého *Vojně a míru* saturují z hlediska toho, jak je lineární tok textu průběžně nabízí a jak nám umožňuje tuto postavu zaplňovat, objevovat její další provázanosti uvnitř textu, tím více dochází k potlačení projekce toho, co o entitě „Napoleon Bonaparte“ potřebujeme vědět ze sféry aktuálního světa. Dostatečné zaplnění „zevnitř“ tedy omezuje nutnost „parazitování“ na vnějším, mimotextovém světě. Když naopak zevnitř textu žád-

41 Následný výskyt jména postavy či prostorového označení tak přestává označovat (a my jako čtenáři už nevěnujeme přílišnou pozornost znění takového jména či jiného verbálního označení; tu jsme mu možná věnovali při prvním výskytu, kdy příchod takového označení mohl podnítit naše uvažování o tom, co daný výraz znamená) a funguje už jen víceméně v režimu odkazování – nový výskyt jména postavy či prostorové entity nás už „jen“ upozorňuje, že opět přichází tato konkrétní a nám už známá entita.

né souvislejší saturování nenastává, uchylujeme se jako čtenáři k vkládání mimotextových informací do textového světa.

### *Implicitní čtenář v pojetí Wolfganga Isera*

Literární dílo si u vnímatele žádá, aby mu byl přiznán statut možného, a to konkrétně „malého“ fikčního světa. Jde ovšem o svět výrazně heterogenní, hybridní, a tudíž zaplňovaný celou škálou významotvorných činností dějících se na celé škále od označování k odkazování; míra inklinace k jednomu či druhému pól dění se bude lišit jak dílo od díla, tak bude různá i u různých prvků každého konkrétního díla. Jako jeden pól si můžeme představit výrazy deiktické („zde“, „ted“, „já“), jejichž sémantika je zcela naplněna pouze vnitřnětextovou referencí, čili je čerpána z prostředí uvnitř daného fikčního světa. Na opačný pól si pro představu lze situovat určitý typ rigidních, jednoznačných designátorů, a to konkrétně vlastních jmen postav a míst či konkrétních událostí, které jsou silně zakotveny v kulturní encyklopedii jako jména či události situované do aktuálního světa.

Idea různorodých perspektiv, jež pozoruje čtenář v textem vymezeném horizontu, a to včetně vzájemných tlaků „zůstat v textu“ a „vydat se mimo text“ směrem do sféry aktuálního světa, je dopracováním Iserovy klíčové kategorie **implicitního čtenáře**, již rozvíjel v první polovině 70. let. Iserův implicitní čtenář je antropomorfickým konstruktem, který „ztělesňuje souhrn předem vytvořených orientací, které fikční svět nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce“. (Iser 2004 [1976]: 136) V tomto vymezení je podstatná jak metafora cesty dle textových orientačních bodů,<sup>42</sup> tak i restrikce takovéto textové nabídky: dané orientační body jsou podmínkou recepce. Tam, kde první aspekt je pobídkou ke čtenářově volbě způ-

<sup>42</sup> Později modifikovaná Umbertem Ecem do metafory lesa, jímž čtenář prochází a volí si cestu (Eco 1997b).

sobů čtení (tj. je aktivitou, svobodou), tam je druhý aspekt nevyhnutebnou podmínkou: je repertoárem rolí, z nichž je třeba jednu si vybrat a hrát; je hranicí, za níž už nelze mluvit o recepci. Implicitní čtenář nemá jiné bytí než to ve struktuře textu. Textové perspektivy jednotlivých nositelů (postavy, vypravěč, adresát apod.) si žádají, aby byly čtenářem sceleny do **systému perspektiv**. Tak jako se ve francouzském narratologickém strukturalismu 60. let chápe postava jako aktant (nositel jedné z „archetypálních“ rolí), je i Iserův implicitní čtenář aktantem; je tím, kdo se ujímá – a musí ujmout – předepsané role scelovatele všech textových perspektiv. Tato role obnáší čtenářské akty představování (imagnační aktivity), neustálého ustavování hlediska a oproštění se od sebe sama pro možnost ocitnout se ve světě textu. Struktura textu je nabídkou role, jíž musí odpovídат schopnost čtenáře tuto roli svým aktem naplnit. Přitom nikdy nemůže nastat naprosté ztotožnění: čtenář zůstává alespoň trochu sám sebou a realizuje nabídnutou roli různě. Podle Isera je tato různost vysledovatelná (neboť vytváří referenci k sobě samé), a tudíž i intersubjektivně dostupná: vyjevuje se jako zkušenostní charakter každého čtenáře.

Wolfgang Iser se později víc a víc zaměřoval na nepřekonatelné mezery a rozpory v textech, které lze překonat jenom za pomoci čtenářovy imaginace; jeho pojetí tedy směřovalo víc a víc ke čtenáři jako k určité antropologické konstantě, která je schopna na základě svého vybavení vnést do textu princip organizovanosti. Toto pojetí pozdního Wolfganga Isera do jisté míry evokuje koncept „otevřeného díla“, jak jej nacházíme u raného Umberta Eca. Představa „otevřeného díla“ je vybudována na protikladu k textům, které jsou *uzavřené*, tj. „kompletní“; nepotřebují aktivitu čtenáře v jiném než rozpoznávacím slova smyslu. Uzavřené texty samy sebe vykládají natolik, že čtenářovým úkolem je pouze významové směrování vnímat a evidovat. V uzavřených textech se čtenáři dostávají rozpoznatelné komunikační signály (stimuly), dle nichž si má individuálně pře-

spořádat doslovne a lineární uspořádání díla tak, aby se dobral jeho celkového významu. Může si tyto texty „oživovat“ vněšením vlastní životní zkušenosti a kulturních návyků či „předsudků“, ale bude tak činit jen o své vůli; pokud tak nečiní, dílo svou strukturací směruje ke zřetelným významovým celkům, které odhalí jakýkoli pozorný čtenář.

Otevřené dílo je naproti tomu „neukončené“, nabízí k dispozici pouze komponenty a jeho významotvorným směrováním se stává i vnímatelova nejistota ohledně sestavení celku. Lze je pokusně „uzavírat“ jednotlivými čteními a interpretačními výkony, ale i soustavnou specifikací toho, co později Eco označí jako „kulturní encyklopédii“, jež takové dílo zarámuje konvencionalizovaným způsobem vnímání.<sup>43</sup> Otevřené dílo zdůrazňuje či tematizuje svou mnohoznačnost, nezřetelné významové směrování a zpochybňování stabilních souborů hodnot. Jednotlivý prvek otevřeného díla lze vztáhnout k jakémukoli jinému prvku či složce tohoto díla, ale také potenciálně k dílům či kulturním entitám jiným. V uzavřeném díle vnímatel význam objevuje, v otevřeném jej utváří z celého *pole možností*. Byť je to až vnímatel, kdo dílo dokončuje, v autorově kompetenci zůstává návrh možností, v nichž se toto dokončení bude odehrávat.

### *Modelový čtenář v konceptu Umberta Eca*

V pozdějších dílech se Eco specifičtěji zaměřil především na vypravování, ale také přehodnocuje své teze o „otevřeném díle“. V úvodní – a titulní – kapitole souboru *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretáční kooperace v narrativních textech* (2010)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Středověká estetika podle Eca uzavírala potenciálně otevřená díla tím, že vnímatele vybavila souborem encyklopedií, bestiářů, estetických lapidárií apod.

<sup>44</sup> Titul českého vydání vyjadřuje opět poněkud složitou genezi této knihy. Vyšla italsky jako *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), část studií v anglické verzi je ovšem zahrnuta i do knihy

Eco zdůrazňuje, že role vnímatele je generována právě skrze text, a to za pomoci kategorie **modelového čtenáře** jakožto čtenáře ideálního, jehož si text „konstruuje volbou stupňů jazykové obtížnosti, hojností referencí a rovněž tím, že v sobě chová klíče, odkazy a třeba i variabilní možnosti čtení křížem krážem“. (Eco 2010 [1979]: 75) Odmítá jakobsonovskou analogii textu a *sdělení*, neboť v jeho pojetí je text sítí různých sdělení, jež jsou závislá na různých kódech a operují na různých rovinách signifikace. Sdělení se v tomto pojetí tedy stává prázdnou formou, jíž je možné přiřazovat nejrůznější smysl v závislosti na kódech, subkódech a sociokulturních okolnostech, v nichž se sdělení utváří.

Eco v této knize zavádí pojem modelového čtenáře jako potenciálního čtenáře utvářeného v mysli autorově a vyjádřeného textem; tento modelový čtenář by měl být schopen přijímat a používat ve fázi interpretace výrazy tím samým způsobem, jako je autor vytváří a používá ve fázi geneze. Textovými prostředky si tedy sám text vytváří kompetence modelového čtenáře. Koncept autora i čtenáře pochopitelně v tomto pojetí nesměřuje k psychofyzickým bytostem, obě entity Eco vnímá jako textové strategie.

V knize *Lector in fabula* Eco zcela stírá výchozí opozici „otevřeného“ a „uzavřeného“ díla ve prospěch napětí mezi otevřenosí a uzavřenosí, které závisí na procesu textové interpretace. V prostoru nekonečné sémiózy, kterou text navozuje, může být sémantický prostor aktualizace textu smysluplně omezován pouze aktivitou **spolupracujícího** vnímatele. Otevřenosť zde podle Eca neznamená vizi textu jako stimulu k čemukoli, co právě vnímatel potřebuje. Vnímatel má svobodu interpretační volby, jež je realizována zacílenou strategií toho textu, který se mu otevírá.

*The Role of the Reader* (1979), v níž je ale doplněna i jinými – obvykle dřívějšími – Ecovými statěmi. Původní italský titul je navíc asi nepřeložitelný bez zredukování evidentní a cílené dvojznačnosti.

Takto navržené konceptuální východisko rozvíjí Umberto Eco i v souvisejících studiích. Celý koncept je zřetelně založen na peirceovské představě nekonečné sémiózy, kdy jeden znak, jsa vystaven procesu vnímání a interpretování, nutně odkazuje k dalším znakům: při hledání „objektů“ tak nacházíme jen další znaky či znakové řetězce. Ecův koncept se ale vyhýbá stanovení jakékoli algoritmičnosti či lineární posloupnosti kroků: interpretační dění se může pohybovat v neustálém, takřka hermeneutickém kruhu od povrchového k hloubkovému, od dílčího k esenciálnímu, ale i od provizorního ke stabilnímu – a pochopitelně vždy i směrem nazpátek. Tím je celý koncept konstruován docela adekvátně pro potřeby narrativního textu.

Myšlenku nekonečné sémiózy jako dění utvářejícího se významu specifikuje Eco v knize *Lector in fabula* v kapitole nazvané „Peirce: Sémiotika jako základ textové kooperace“. Zde odmítá představu rozčlenitelnosti *interpretativní analýzy*, která by vycházela ze základních lexikálních prvků, a *generativní analýzy*, která by postihovala i pragmatický rozměr textu jako celku. Jádrem pro toto odmítnutí je mu myšlenka, že základní sémantická jednotka, **sémém**, „je virtuální text a text je expan-dovaný sémém“. (Ibid.: 39) Eco u Peirce akcentuje především ty pasáže, které vnímají „objekt“ i „interpretans“ jako svého druhu další znaky v tom smyslu, že i ony označují významotvorné utváření, tj. jsou abstraktními mentálními koncepty, a nikoli konkrétními entitami existujícími v aktuálním světě. Náplň Peirceova pojmu **objekt** vnímá Eco s důrazem na pojem *ground* jako soubor možných atributů či predikátů objektu, jako „to, co z daného objektu může být z určitého hlediska pochopeno a přeneseno: je to obsah výrazu a výrazu (nebo některému z jeho elementárních komponentů) se podobá“. (Ibid.: 43) Snaha potlačit při vnímání a interpretování jevy a objekty aktuálního světa, tj. minimalizovat dění na ose referenčního odkazování od výrazu k aktuálnímu světu, má v Ecově pojetí tu výhodu, že pak jednotlivým výrazům ponechává celé spekt-

rum konotačních okruhů, které by jinak – v duchu ingardenovského postupu od schematizovaných aspektů k zobrazeným předmětostem – byly eliminovány. Signifikace se odehrává na podkladu sémiotických entit, které Eco označuje jako kulturní jednotky, a interpretace by právě tento způsob utváření významu měla akcentovat. Modelový čtenář musí být schopen odhalovat a konceptualizovat narrativní toposy a směřovat skrze ně k centrálnímu tématu, a to včetně vytváření vlastních očekávání a aktualizací intertextových rámců na úrovni diskurzivních struktur (kde je čtenář vyzván doplňovat si různá „prázdná místa“) i na úrovni narrativních struktur (kde se očekává, že čtenář vytváří předpoklady, kterým směrem se bude fabule dál ubírat; to, co už se – byť i v jiných textech – stalo, je pravděpodobnější než to, co by se mohlo stát „poprvé“). Soubor textů produkových stabilizované kulturní jednotky je tak základním předpokladem Ecova pojetí anticipace jako nezbytné podmínky jakékoli recepce vyprávění.

I zde tedy Eco klade důraz na svou představu intertextové či ještě šířejí kulturní encyklopédie. Úkolem modelového čtenáře je odhalit syntax fabule, tedy stabilizovanou a textem vyjádřenou provázanost. Fabule je pro Eca centrálním pojmem právě proto, že ona je nastíněním možného světa, tedy více či méně koherentním perlokučním aktem, jímž tento svět „vzniká“. Proto i pro interpretaci textu je fabule tím, co má určující platnost – pokud čtenář produkuje nesprávná očekávání, která fabule nepotvrzdí, nemůže si svět textu zpřístupnit tím, že si svůj možný „chybný“ svět adaptuje; tento vyprodukovaný možný svět musí naopak opustit.

### *Typy interpretace podle Umberta Eco*

Ecovy pojetí interpretace je zacílené k aktivitě vyjadřitelné jako vyvozování pravidel ze čteného textu. Modelový čtenář by měl být čtenářem maximálně disciplinovaným ve smyslu na-

slouchání pokynům textu. Interpretace se Ecovi stává textovou disciplínou. Přesto ale tento modelový čtenář není výsledkem textové strategie ve smyslu textu generujícího v rámci kategorie modelového čtenáře jako jediný možný, tedy vždy identický produkt. V knize *Meze interpretace* (2004a [1990]) se nachází stať „*Intentio lectoris: Stav umění*“, situovaná v ediční poznámce dobou vzniku do konce 80. let a explicitně se vracející k některým postulátům knihy *Lector in fabula*. Eco zde proklamuje rozdíl mezi sémantickou interpretací a kritickou interpretací.<sup>45</sup> „Sémantická interpretace je výsledkem procesu, v němž adresát stojí před lineární manifestací textu a vyplňuje ji určitým významem. Každý čtenářsky orientovaný přístup si musí nejdříve ze všeho poradit s tímto typem interpretace, který je přirozeným sémiotickým fenoménem. Oproti tomu kritická interpretace je metajazykovou aktivitou, sémiotickým přístupem, který si klade za cíl popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů určitý text produkuje danou reakci (a v tomto smyslu může rovněž nabývat podobu estetické analýzy).“ (Eco 2004a: 64) Z této dvojí možné interpretační strategie, zvolené vůči témuž textu,<sup>46</sup> vyplývá, že „mnoho textů usiluje o to navrhnut *dva* modelové čtenáře – na první neboli naivní rovině jde o to pořumět, co text říká sémanticky, a na druhé neboli kritické rovině jde o to ocenit způsob, jakým to text říká“. (Ibid.: 64)

Sémantickou interpretací Eco rozumí běžné, „doslovné“ chápání toho, co text říká. Úvodní pasáž Nerudovy povídky „U tří lilií“ si na sémantické rovině tudíž říká o interpretaci, která přibližně vyjadřuje výchozí stav a situaci vypravěčovu: vypravěč sedí pod arkádami hostince, venku zuří bouře a jemu je tak nějak divně; cosi osudového přichází. Kritická interpretace váže pozornost na to, jakým způsobem se dané

<sup>45</sup> Jako synonyma označení sémantická a kritická interpretace Eco hned vzájemně nabízí i výrazy sémiotická a sémiotická interpretace.

<sup>46</sup> A texty umělecké se vyznačují také právě tím, že tuto dvojí strategii produkují.

sdělení vytváří. Teprve v ní reflekujeme literárnost, stylizovanost a metaforičnost, jež vypravěčovo sdělení provázejí. Teprve v ní interpretujeme líčenou bouři v duchu romantizujícího kódování přírodních scenérií. A z daného příkladu je snad i patrné, že text vyprávění vskutku nabízí buď jedno, anebo druhé čtení, a tudíž vskutku i dva typy modelového čtenáře, a ne že bychom na úrovni vět či odstavce těkali od jednoho čtení k druhému. Jakmile se ustaví kritická interpretace, je sémiotická interpretace pouze registrována a brána v potaz (jakoby ve zpětném zrcátku kontrolujeme, že za námi stále jede), zatímco jádro naší interpretační energie se zaměří na rozpoznané možnosti interpretace kritické. Je ovšem zřejmé, že u jiných textů se takovýto podnět ke kritické interpretaci dostavit nemusí; úvod Raisových *Zapadlých vlastenců* čteme nejspíš obvykle jen v duchu sémantické interpretace.

Daná souběžnost se v *Mezích interpretace* Ecovi váže na rozvíjenou „dialektiku“ vztahu mezi *intentio operis*<sup>47</sup> a *intentio lectoris*.<sup>48</sup> Text produkuje modelového čtenáře, ale zároveň tento textem stvořený „ideální“ čtenář vytváří svou interpretací text jako výsledek vlastního konání: „A tak je text víc než pouhý parametr používaný k potvrzení platnosti nějaké interpretace. Je to objekt, který interpretace buduje v průběhu kruhové snyhy potvrdit svou platnost na základě toho, co vytváří jako svůj výsledek. Bez uzardění přiznávám, že takto definuji starý a stále platný ‚hermeneutický kruh‘.“ (Ibid.: 68)

<sup>47</sup> Záměr textu jako soubor uspořádaných pravidel, kódů a dalších činitelů, jimž se Eco věnoval soustavně ve svých předchozích pracích. Na rozdíl od pojmu *sémantické gesto* Jana Mukařovského, k němuž má blízko tím, že také garantuje ucelenosť a uspořádanost textu, je však *intentio operis* situováno zcela do fáze recepcí: „Intence textu se nevyjevuje v lineární manifestaci textu. [...] Člověk se ji musí rozhodnout ‚vidět‘. Proto je možné mluvit o intenci textu jenom jako o výsledku *dohadu* ze strany čtenáře. Iniciativa čtenáře v zásadě spočívá v tom, že činí dohady ohledně intence textu.“ (Eco 2004a: 68)

<sup>48</sup> Záměr čtenáře, tedy jeho ochota stát se modelovým čtenářem a činit dohadu ohledně intence textu.

Text tedy produkuje modelového čtenáře, který není tím, kdo čte daný text „správně“, ale kdo rozehrává patřičnou škálu dohadů a hypotéz všude – a právě jenom tam –, kde si o to text říká. Úběžníkem hledání modelového čtenáře proto není vyčerpat celý potenciál významů, které text nabízí, protože tato produkce významů může – v duchu propozice hermeneutického kruhu – pokračovat do nekonečna. Modelový čtenář proto směruje k něčemu jinému – k představě (obrazu, konceptu) modelového autora: „Text je nástroj vymyšlený proto, aby produkoval svého modelového čtenáře. Opakuji, že takový čtenář není ten, kdo učiní „jediný správný“ dohad. Text dokáže předvídat svého modelového čtenáře, jenž je oprávněn zkoušet nekonečné dohadů. Empirický čtenář je jen herec, který se dohaduje ohledně modelového čtenáře postulovaného textem. Je-likož intencí textu v zásadě je produkovat modelového čtenáře, který o něm bude schopen činit dohady, iniciativa modelového čtenáře spočívá v tom, že se snaží přijít na modelového autora, jenž není empirický a který je v posledku totožný s intencí textu.“ (Ibid.: 68)

Soudržnost textu v Ecově pojetí garantují textové *izotopie*, tedy různorodé kategorie,<sup>49</sup> které umožňují jednotné čtení příběhu. Izotopie generují, ale také omezují způsoby čtení: na úrovni diskurzivních struktur je toto čtení omezováno lexikem, na úrovni narrativních struktur fabulí. Právě izotopie hrají základní roli v tom, aby čtenář nevyšel „ven“ z textu, resp. z kulturní encyklopédie, která jeho hledání významu utváří.

Lze tedy shrnout, že modelový čtenář v Ecově pojetí není tím, koho měl na mysli autor, ale tím, koho postuluje text, přesněji řečeno textová strategie. Teprve modelový čtenář si následně konstruuje modelového autora, kterého „vidí“ v genetickém obrazu textu. Kategorie modelového čtenáře je přísně koncipována jako výsledek textové sémiózy a stojí zcela stranou od

<sup>49</sup> Vlastní typologii Eco v knize *Lector in fabula* zakládá na rozlišení izotopií diskurzivních a narrativních.

empirického vnímatele, jenž ji může hledat, studovat a brát si ji na sebe jako roli. Empirický čtenář se nicméně v Ecově pojednává zcela mimo text, a tudíž i mimo Ecův zájem.

### *Abstraktní čtenář v pojetí Wolfa Schmidta*

Tak jako je Iserův implicitní čtenář do jisté míry analogickým protipólem Boothova implicitního autora a tak jako Eco vytváří protipól modelového autora a modelového čtenáře, využil symetrickou binární opozici na obou pólech komunikačního řetězce i Wolf Schmid (2010). Navrhl nové kategorie na pólech geneze i recepce, a to abstraktního autora a **abstraktního čtenáře**. Schmid se chce tímto terminologickým posunem vydát možnému ztotožnění adresáta (tedy textového partnera vypravěče – posluchače, k němuž vypravěč, byť imaginárně, mluví) se čtenářem utvořeným textem, k němuž prý může Iserovo pojetí svádět. Schmid zdůrazňuje, že vypravěč i adresát přináleží fiktivnímu světu, zatímco abstraktní čtenář přináleží světu reálnému, aktuálnímu. Abstraktním čtenářem rozumí „obsah autorského obrazu recipienta, tak jak je fixován v textu za pomoci specifických indexových znaků“. (Schmid 2010: 54) Nejde tedy o zamýšleného čtenáře, který existoval ve fantazii či ve vědomí konkrétního autora. „Abstraktní čtenář může být vnímán jako *předpokládaný, postulovaný* adresát, k němuž je dílo směrováno a jehož jazykové kódy, ideologické normy a estetické ideje musí být vzaty v potaz, pokud má být dílo pochopeno. V této roli je abstraktní čtenář nositelem kódů a norem, které přepokládá čtenářství. [...] Navíc abstraktní čtenář funguje jako obraz *ideálního recipienta*, který rozumí dílu natolik, že optimálně pochopí jeho strukturu a vytvoří si dílu adekvátní interpretační pozici a estetické stanovisko tak, jak je požadováno dílem. Přístup ideálního čtenáře a jeho vztah k normám a hodnotám fiktivních entit je zcela specifikován dílem.“ (Ibid.: 54–55)

Schmid formuluje svého abstraktního čtenáře jako čtenáře ideálního. To ale, jak sám upozorňuje, neznamená, že tím vzniká jakýsi ideální význam díla, jenž musí být povinně pochopen a uchopen konkrétním čtenářem. Schmid chce tímto koncepcí pouze upozornit, že každé literární dílo signalizuje do jisté míry své ideální čtení. A toto upozornění se dnes jeví jako zcela relevantní. Právě z důvodů soudobé inflace čtenářů před-definovaných a sebe-vymezených nikoli na základě konkrétního textu či vůči tomuto textu, ale vytvořených jako další a další, dosud ještě nepoužité společenské kategorie (sociální role). Jejich problematizací jsme naše vyprávění o čtenáři začínali; nyní už k nim můžeme pouze odkázat a kruhem či spirálou se k výchozímu bodu vrátit, neboť čtenář tohoto vyprávění je jistě čtenářem, který zůstal v textu.

### **Literatura k tématu:**

- Barthes, Roland: *S/Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007 [1970].
- Collini, Stefan (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, 1995 [1992].
- Culler, Jonathan: „Literary Competence“. In: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975, s. 113–130.
- Culler, Jonathan: *Krátý úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002 [1997].
- Červenka, Miroslav (ed.): *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.
- Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky = A Theory of Semiotics*. Přel. Marek Sedláček. Brno: Janáčkova akademie muzických umění, 2004b [1976].
- Eco, Umberto: *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretaci kooperace v narrativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010 [1979].

- Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004a [1990].
- Eco, Umberto: *Šest procházk literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997b [1994].
- Iser, Wolfgang: „Narrative Strategies as a Means of Communication“. In: *Interpretation of Narrative*. Eds. Valdés, Mario J. – Miller, Owen J. Toronto: University of Toronto Press, 1978, s. 100–117.
- Iser, Wolfgang: „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. Přel. Ivan Žáček. *Aluze* 6, 2002 [1971], č. 2, s. 106–118.
- Iser, Wolfgang: „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. Přel. Veronika Vlková. *Aluze* 8, 2004 [1976], č. 2–3, s. 135–143.
- Iser, Wolfgang: „Apelová struktura textů“. Přel. Ivana Vízdalová. In: *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Ed. Miroslav Červenka. Brno: Host, 2001 [1970], s. 39–62.
- Jahn, Manfred: „Narrative Communication“. In: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. [online] 2005. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N2.3>
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Schmid, Wolf: *Narratology: An Introduction*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Valdés, Mario J. – Miller, Owen J. (eds.): *Interpretation of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

## SOUHRNNÝ SOUPIS ODBORNÉ LITERATURY

- Abbott, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Aristotelés: *Rétorika – Poetika*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999.
- Bachtin, Michail M.: *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980 [1975].
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge, 1982.
- Barthes, Roland: „Úvod do strukturní analýzy vyprávění“. Přel. Jaroslav Fryčer. In: *Žnak struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002 [1966], s. 9–43.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007 [1970].
- Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Přel. Olga Špilarová. Praha: Triáda, 2008 [1973].
- Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.
- Bonheim, Helmut: *The Narrative Modes. Techniques of Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Booth, Wayne C.: „Typy vyprávění“. Přel. Martina Knápková. *Aluze* 10, 2007 [1961], č. 2, s. 42–51.
- Bremond, Claude: *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.
- Bromanová, Eva: „Modely narativních fokalizací – kritický přehled“. Přel. Martin Punčochář. *Aluze* 10, 2006 [2004], č. 1. s. 115–131.

- Bronzwaer, W. J. M.: „Mieke Bal’s Concept of Focalization“. *Poetics Today* 2, 1981, č. 2 s. s. 193–201.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- Cohnová, Dorrit: *Co dělá fikci fikcí*. Přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2010 [1999].
- Collini, Stefan (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa, 1995 [1992].
- Compagnon, Antoine: „Čtenář“. In: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*. Přel. Eva Sládková. Brno: Host, 2009 [1998], s. 145–171.
- Culler, Jonathan: „Literary Competence“. In: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975, s. 113–130.
- Culler, Jonathan: *Krátý úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002 [1997].
- Culler, Jonathan: *Studie k teorii fikce*. Přel. Jiří Bareš ad. Praha – Brno: ÚČL AV ČR, 2005.
- Červenka, Miroslav (ed.): *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.
- Davidson, Donald: *Subjektivita, intersubjektivita, objektivita*. Přel. Jan Kolář – Tomáš Marvan. Praha: Filosofia, 2004 [2001].
- Dijk, Theun A. van – Kintsch, Walter: *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press, 1983.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003 [1998].
- Doležel, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993 [1973].
- Doležel, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Ebbinghaus, Hermann: *Memory: A Contribution to Experimental Psychology*. Přel. Henry A. Ruger a Clara E. Bussenius. New York: Teachers College of Columbia University, 1913 [1885]. <http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm>

- Eco, Umberto: „Malé světy“. Přel. Petr Kaiser. *Česká literatura* 45, 1997a [1989], č. 6, s. 625–643.
- Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardské univerzitě*. Přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997b [1994].
- Eco, Umberto: *Mysl a smysl*. Přel. Jiří Fiala – Zdeněk Frýbort. Praha: Vize 97, 2000.
- Eco, Umberto: *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2004a [1990].
- Eco, Umberto: *Teorie sémiotiky = A Theory of Semiotics*. Přel. Marek Sedláček. Brno: Janáčkova akademie muzických umění, 2004b [1976].
- Eco, Umberto: *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. Praha: Argo 2004c [2002].
- Eco, Umberto: *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretaci kooperace v narrativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010 [1979].
- Fish, Stanley: „Jak je to tu s textem?“ Přel. Petr A. Bílek. *Aluze* 6, 2002 [1980], č. 3, s. 67–76.
- Fish, Stanley: *S úctou věnuje autor*. Přel. Petr A. Bílek. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- Fluderník, Monika: „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability“. *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Eds. Walter Grunzweig – Andreas Solbach. Tübingen: Narr, 1999, s. 75–95.
- Fluderník, Monika: *Introduction to Narratology*. London – New York: Routledge, 2009.
- Forster, Edward M.: *Aspekty románu*. Přel. Eva Šimečková. Bratislava: Tatran, 1971 [1927].
- Fořt, Bohumil: *Literární postava*. Praha: ÚČL AV ČR, 2009.

- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910.
- Gallagher, Shaun: „Bodily Self-awareness and Object Perception“. *Theoria et Historia Scientiarum: International Journal for Interdisciplinary Studies* 7, 2003, č. 1, s. 53–68.
- Gallagher, Shaun – Cole, Jonathan: „Body Image and Body Schema in a Deafferented Subject“. *Journal of Mind and Behavior* 16, 1995, č. 4, s. 369–390.
- Gallagher, Shaun – Šašma, Michal: „Od fenomenologie ke kognitivní vědě“. *Aluze* 7, 2003, č. 2, s. 92–102.
- Genette, Gérard: *Figures I–III*. Paris: Éditions du Seuil 1966–1972.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972]. (kapitola česky: Genette, Gérard. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. Přel. Natálie Darnadyová. *Česká literatura* 2003, 51, č. 3, s. 302–327; č. 4, 470–495)
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983].
- Greimas, Algirdas J.: *Sémantique structurale*. Paris: Librairie Larousse, 1966.
- Haman, Aleš: „Vývoj jednoho motivu v Nerudově próze (Příspěvek ke genesi povídky U tří lilií)“. *Česká literatura* 6, 1958, č. 4, s. 460–462.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1977.
- Herman, David: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David: *Story Logic. Problems and possibilities of narrative*. Lincoln – Nebraska, University of Nebraska Press, 2002.
- Herman, David: *Přirozený jazyk vyprávění*. Přel. Bohumil Fořt. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005.
- Herman, David: *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

- Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2005.
- Hirsch, Eric D.: „Objektivní interpretace“. Přel. Jiří Hrabal – Julie Štěpánková. *Aluze* 7, 2003, č. 2, s. 149–165.
- Hodrová, Daniela (ed.): *Proměny subjektu*, Sv. 1, 2. Praha: ÚČL, 1992, 1994.
- Hrabal, Jiří: *Fokalizace. Analýza narratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011.
- Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization*. Berlin – New York: De Gruyter, 2009.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny*. Přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000 [1990].
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs. Narrativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno: Host, 2008 [1978].
- Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární*. Přel. Antonín Mokrejš. Praha: Odeon, 1989 [1931].
- Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Ježchová. Praha: Československý spisovatel, 1967 [1937].
- Iser, Wolfgang: „Narrative Strategies as a Means of Communication“. In: *Interpretation of Narrative*. Eds. Valdés, Mario J. – Miller, Owen J. Toronto: University of Toronto Press, 1978, s. 100–117.
- Iser, Wolfgang: „Apelová struktura textů“. Přel. Ivana Vízdalová. In: *Čtenář jako výzva. Výbor prací kostnické školy recepční estetiky*. Ed. Miroslav Červenka. Brno: Host, 2001 [1970], s. 39–62.
- Iser, Wolfgang: „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. Přel. Ivan Žáček. *Aluze* 6, 2002 [1971], č. 2, s. 106–118.
- Iser, Wolfgang: „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. Přel. Veronika Vlková. *Aluze* 8, 2004 [1976], č. 2–3, s. 135–143.

- Jahn, Manfred. „Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept“. *Style* 30, 1996, č. 2, s. 241–267.
- Jahn, Manfred. „More Aspects of Fokalization. Refinements and Applications.“ *GRAAT*’21, 1999, s. 85–110.
- Jahn, Manfred: „Narrative Communication“. In: *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. [online] 2005. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N2.3>
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Jedličková, Alice: *Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy*. Jinočany: H & H, 1993.
- Jedličková, Alice: „Čas a jeho úloha při konstituování narativního díla.“ In: *Na cestě ke smyslu*. Eds. Miroslav Červenka a kol. Praha: Torst, 2005, s. 179–243.
- Jedličková, Alice: *Žkušenost prostoru*. Praha: Academia, 2010.
- Justl, Vladimír: „O jednom motivu (Ke genezi prózy Jana Nerudy U tří lilií)“. *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university* 13, 1964, řada literárněvědná, č. 11. Brno, 1964, s. 73–77.
- Kablitz, Andreas: „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“. *Zeitschrift für Romanische Sprache und Literatur* 98, 1988, s. 237–255.
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narrativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- Lahn, Silke – Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzählsystemanalyse*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2008.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählers*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Lanser, Susan S.: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Lévi-Strauss, Claude: „The Structural Study of Myth“. *The Journal of American Folklore* 68, 1955, s. 428–444.

- Lévi-Strauss, Claude: *Mythologica. Syrové a vařené*. Přel. Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2006 [1964].
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturální antropologie*. Přel. Jindřich Vacek. Praha: Argo, 2006–2007 [1958].
- Lotman, Jurij M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990 [1970].
- Lotman, Jurij M.: *Text a kultúra*. Přel. Mária Kusá. Bratislava: Archa, 1994.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. London: J. Cape, 1921.
- Margolin, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Přel. Hynek Zýkmund. Brno – Praha: ÚČL AV ČR – Host, 2008, s. 39–79.
- Müller, Günther: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*. Bonn: Universitäts-Verlag, 1947.
- Müller, Günther: „Erzählzeit und erzählte Zeit“. In: *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1948, s. 195–212.
- Nieragden, Göran: „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements“. *Poetics Today* 23, 2002, č. 4, s. 685–697.
- Nünning, Ansgar: „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Ed. Walter Grünzweig. Tübingen: Narr, 1999, s. 53–73.
- Otruba, Mojmír: „Nerudova povídka U tří lilií (Diskurs o roli mimoestetických hodnot při recepci díla)“. *Česká literatura* 39, 1991, č. 2, s. 97–131. Přetištěno in: *Žnaky a hodnoty*. Praha: Československý spisovatel, 1994, s. 44–93.
- Palmer, Alan: „The Mind Beyond the Skin“. In: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Standford: CSLI, 2003, s. 322–348.
- Pavel, Thomas G.: *Fikční světy*. Přel. Hynek Zýkmund. Praha: Academia 2012 [1986].

- Phelan, James: *Reading people, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1989.
- Phelan, James: *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- Phelan, James: „Beginnings and Endings. Theories and Typologies of How Novels Open and Close“. In: *Encyklopedia of the Novel*, 1. díl. Ed. Paul Schelinger. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998, s. 96–99.
- Phelan, James – Martin, Marry P.: „The Lessons of ‚Weymouth‘: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day“. In: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999, s. 88–109.
- Phelan, James – Rabinowitz, Peter J.: *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell, 2005.
- Prince, Gerald J.: *A Grammar of Stories. An Introduction*. The Hague – Paris: Mouton, 1973.
- Prince, Gerald J.: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York: Mouton, 1982.
- Prince, Gerald J.: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003 [1987].
- Prince, Gerald J.: „Reader“. In: *The Living Handbook of Narratology*. [online] 2011. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Reader>
- Propp, Vladimir J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. M. Červenka – M. Pittermannová – H. Šmahelová. Jinočany: H&H, 1999 [1928].
- Rabinowitz, Peter J.: *Before reading: Narrative convention and the Politics of Interpretation*. Ithaca – London: Cornell University Press 1987.
- Rabinowitz, Peter J.: „Reading Beginnings and Endings“. In: *Narrative Dynamics. Essay on Time, Plot, Closure, and Frame*.

- mes*. Ed. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- Ricoeur, Paul: *Čas a vyprávění I–III*. Praha: Oikoymenh, 2000, 2002, 2007 [1983–1985].
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickett. Brno: Host, 2001 [1983].
- Ronen, Ruth: „Space in Fiction“. *Poetics Today* 7, 1986, č. 3, s. 421–483.
- Ronenová, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Přel. Miroslav Červenka. Brno: Host, 2006 [1994].
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Ryan, Marie-Laure: „Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive“. *Narrative* 9, 2001, č. 2, s. 146–152.
- Ryanová, Marie-Laure: „Narativní prostor“. Přel. Veronika Čurdová. *Aluze* 13, 2010 [2009], č. 3, s. 38–46.
- Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007 [1916].
- Schmid, Wolf: *Narativní transformace: Dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Přel. Petr Málek. Brno – Praha: ÚČL AV ČR, 2004 [2003].
- Schmid, Wolf: *Narratology: An Introduction*. Berlin– New York: De Gruyter, 2010.
- Schwarze, Hans-Wilhelm: „Ereignise, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten“. In: *Arbeitsbuch Roman Analyse*. Ed. Hans-Werner Ludwig. Tübingen: Narr 1995, s. 145–188.
- Sontagová, Susan: „Proti interpretaci“. Přel. Karel Palek. *Kritický sborník* 14, 1994 [1964], č. 3, s. 1–6.
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988 [1979].
- Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in*

- Fiction. Baltimore – London: John Hopkins University Press, 1978.
- Sternberg, Meir: „Telling in Time (1): Chronology and Narrative Theory“. *Poetics Today* 11, 1990. s. 901–948.
- Sternberg, Meir: „Telling in Time (2): Chronology, Teleology, Narrativity“. *Poetics Today* 13, 1992. s. 463–541.
- Sternberg, Meir: „Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New“. *Poetics Today* 28, 2007, č. 4, s: 683–794.
- Suleiman, Susan J. – Crosman, Inge (eds.): *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Todorov, Tzvetan: *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.
- Todorov, Tzvetan: *Grammaire du Décaméron*. La Hague: Mouton, 1969.
- Todorov, Tzvetan: *Poetika prózy*. Přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová. Praha: Triáda, 2000 [1971].
- Tompkins, Jane (ed.): *Reader-Response Criticism: From Formalism to Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Turner, Mark: *Literární mysl: O původu myšlení a jazyka*. Přel. Olga Trávníčková. Brno: Host, 2005 [1997].
- Uspenskij, Boris A.: *Poetika kompozice*. Přel. Bruno Solařík. Brno: Host, 2008 [1970].
- Valdés, Mario J. – Miller, Owen J. (eds.): *Interpretation of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- Vitoux, Pierre: „Le jeu de la focalisation“. *Poétique* 13, 1982, č. 51. s. 359–368.
- Zerweck, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu“. Přel. Martin Lukáš. *Aluze* 13, 2009 [2001], č. 3, s. 40–59.
- Zwaan, Rolf A.: *Aspects of Literary Comprehension: A Cognitive Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1993.

## VĚCNÝ REJSTŘÍK

- agent, 162  
 achronie viz analepse a prolepse  
 akt čtení, 167, 168, 177, 179, 182, 206, 207, 210  
 aktant, 18, 53, 204, 213  
 aktér, 53  
 analepse, 34, 93, 108–115  
 anticipace, 34, 109, 178, 207–208, 217, viz též prolepsa  
 autor abstraktní, 79, 98, 221; a. modelový, 22, 38, 98, 220–221; a. psychofyzický, 46  
 čas 18, 20–21, 26, 33–34, 36, 38, 45, 47, 75, 80, 88–94, 103, 104, 121, 139, 153–155, 160, 167, 169, 174, 177, 180–182, 186, 199; grammatický č., 35, 94, 106–107, 111, 159; vyprávěný č. / č. příběhu vs. č. vyprávění, 88, 104–106, 108, 115, 117–120, 139, 192  
 časoprostor, 80, 89–90, 106, 111, 126, 130, 141, 145, 151, 155, 158, 159 viz též chronotop  
 čitelnost, 175, 176, 185  
 čtenář abstraktní 98, 203, 204, 221–222; č. empirický, 167, 173, 181, 182, 185, 203, 220–221; ideální č., 203–205, 215, 219, 221–222; č. implicitní, 181, 212–213, 221; č. implikovaný, 182, 203, 204; č. modelový, 22, 66, 79, 98, 181, 182, 197, 203, 204, 214–215, 217–219, 221; č. v textu / ve vyprávění, 174, 185, 191, 203, 222  
 čtení doslovné vs. obrazné, 190–195; č. maximální vs. minimální, 174; dva modely č. 182;  
 čtivost, 176  
 děj, 37, 38, 41, 43, 52, 94–96, 107, 128, 157, 169, 174, 176, 177, 179–182, 199, 201  
 diegese, 127, 187  
 dílo otevřené, 22, 213–215; d. uzavřené, 213–215; d. jako znak, 19  
 er-forma / třetí osoba, 20, 26, 127–128, 143, 152, 153, 156  
 fabule, 19, 33, 162, 179, 181, 217, 220  
 figura viz postava  
 fikční fakt, 113, 115, 138  
 fikční svět, 11, 29, 42, 44, 60, 61, 64–70, 73, 75, 76, 87, 92, 93, 103, 104–105, 115, 116, 118, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 137, 139–142, 145, 149, 151, 152, 156, 157, 159, 177, 178, 186–188, 192, 208, 212

fokální postava viz fokalizátor  
fokalizace, 23, 24, 79, 103,  
149–164, 188; f. externí, 150,  
155–159, 161, 163; f. interní,  
150, 152–155, 158, 161, 163;  
f. nulová 79, 87, 94, 150–152,  
161, 162  
fokalizátor, 149, 150, 152–154,  
162–163  
frekvence 26, 91, 108, 120, 154  
funkce (Propp), 52–54  
gramatická osoba, 20, 26, 125,  
128, 156  
gramatika vyprávění, 15, 16,  
22, 51, 54, 175, 198–199  
hlas, 26, 143  
hloubková struktura viz gra-  
matika vyprávění  
charakterizace, 16, 43, 60, 66–  
69, 71, 73–75, 82, 85, 127, 134,  
177; ch. nepřímá, 68, 73; ch.  
přímá, 67  
chronologie, 34–36, 38, 108–  
111, 113, 160, 162, 174, 175,  
208, 209  
chrono-logika, 34, 95–96  
chronotop, 89–91,  
ich-forma / první osoba, 20, 26,  
83, 126–128, 132, 141, 145,  
152, 156, 201  
intencionalita, 46, 75, 79  
intentio lectoris, 219  
intentio operis, 219  
interpretace sémantická vs. kri-  
tická, 217–219  
izotopie textové, 220

jazykový systém viz langue  
katalyzátor, 51  
kauzalita, 18, 33–34, 36–38, 46,  
181, 208, 209  
kód, 83, 157, 174, 178, 186, 188,  
190, 208, 215, 219, 221  
klišé, 42, 85, 194  
kompetence, 34, 36, 38, 185–  
189, 191–196, 197–201, 203–  
204, 206, 215  
kompozice, 92  
komunita čtenářská, 167, 170,  
197  
konkretizace, 58, 62, 76, 78, 79,  
188  
konsekutivita, 43  
konvence, 70, 73–75, 89, 92, 94,  
96, 97, 108, 117, 137, 140–142,  
145, 151, 158, 160, 175, 177–  
179, 194, 199–201, 205, 214  
kulturní encyklopédie, 86, 109,  
167, 180, 183, 187, 188, 212,  
214, 217, 220  
langue, 16, 27, 198  
metalepse, 87, 141  
mimese, 53, 58–59, 62–65, 78,  
81, 87, 127, 176, 177, 181, 188  
monolog vnitřní, 69, 118, 141–  
144, 153; m. vyprávěný, 143–  
144, 149  
motiv, 19, 41, 46–47, 50, 52, 90,  
98, 192, 195, 210; m. vázaný a  
volný 46  
myšlení postav, 141–143, 158,  
160, 161  
narativní strategie, 20, 92, 93,

96, 124, 137, 181, 209, 215,  
218, 220  
naratologie klasická vs. po-  
stklasická n., 8, 11, 16, 18, 20,  
22, 27–29; pluralitní viz n.  
klasická;  
narrative turn, 18  
nespolehlivost, 136–140, 149,  
196  
odkazování vs. označování,  
210–211  
ohnisko, 152, 154–155, 157, 158,  
160–162  
paměť, 168–171, 175, 177, 178,  
181, 206, 207; typy p. 179–181  
parole, 16, 27  
percepce, 75, 151, 163, 168, 182  
perspektiva, 79–81, 83, 87, 89,  
96, 98, 138, 160–161, 209–  
210, 212–213  
plot viz děj  
point of view, 21  
postava jako fikční jednotli-  
vina, 64–65; p. jako napo-  
dobení vs. p. jako znak/  
konstrukt, 58–60, 62, 75; tři  
dimenze p., 62–64  
posloupnost, 26, 52, 91, 104,  
108–110  
princip vstřícnosti, 137  
prolepsa, 34, 93, 96, 109–113,  
115  
promluva viz parole  
propriocepce, 182  
prostor 33, 78–98, 105, 130,  
153, 158, 161, 174, 175, 180,

186, 187, 189, 194, 199, 211;  
p. jako strukturace textu 78,  
91–98; p. jako vyprávěný svět  
78–83  
proud vědomí, 69, 142–143  
první osoba viz ich-forma  
příběh minimální, 36, 39  
přirozený řád vyprávění viz  
chronologie  
přítomnost narativní, 94, 106–  
107, 159, 182  
psychovyprávění, 143–144  
rámcování, 61, 92, 95, 134  
redundance, 175–176  
reflektor, 21, 83, 149  
relevance, 43, 45, 174–175, 209  
retrospekce, 34, 109, 113, 129,  
131–133, 177, 178, 207–208,  
viz též analipse  
řeč přímá a nepřímá, 69, 95,  
140–142, 174; ř. polopřímá,  
69, 143  
sémantické pole, 41–42  
sémióza, 58, 61, 215–216, 220  
showing, 68, 127  
story viz fabule  
syžet, 19, 179, 181  
telling, 68, 127  
téma, 33, 39, 40, 41, 50, 59, 62–  
63, 80, 86, 167, 199, 200, 210,  
217  
tempo vyprávění, 116–117  
text vs. kontext 27, 29, 61, 126,  
210; fikční vs. faktuální t., 11,  
30, 35, 113  
textové impulsy, 176

trvání 26, 91, 104, 108, 111, 115–119, 168–169  
třetí osoba viz *er-forma*  
typologie postav, 66–67  
událost, 18, 19, 30, 33, 34–36, 38–40, 41–54, 57, 65, 68, 81, 87, 93, 95, 96, 98, 103–113, 115–121, 124, 132, 137, 139, 145, 150, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 162, 174, 175, 181, 204, 208, 212; u. jádrová a satelitní, 46–51  
výchozí narativ, 109–113  
vyprávěcí situace, 21, 25–26, 189  
vypravěč autodiegetický, 129–131; extradiegetický v., 68, 134–136; heterodiegetický v., 68, 112–113, 127–129, 136, 140, 149, 153, 158; homo-

diegetický v., 73, 112–113, 127–131, 136, 139, 140, 149, 153, 158; intradiegetický v., 134–136; objektivní v., 128; personalizovaný v., 124, 139; skrytý vs. neskrytý v., 125–126; v.-svědek, 129, 130, 132–133; vševedoucí, 87, 94, 128, 150–152, 163, 189  
vyprávění disonantní a konsonantní, 132; retrospektivní, prospektivní a současné v., 129; sebereflexivní v., 144–145  
zapomínání viz paměť  
změna stavu, 18, 38, 41–43, 46  
žánr, 17, 27, 34–35, 43, 45–46, 73, 75, 83–85, 89–90, 93, 108, 176, 178, 201, 205

## JMENNÝ REJSTŘÍK

- Aristotelés, 37  
 Bachtin, Michail M., 89–91  
 Balová, Mieke, 25, 154, 161–163  
 Barthes, Roland, 7–8, 15, 17,  
     19, 38, 41, 46–47, 51, 59, 91,  
     206  
 Beckett, Samuel, 81  
 Bílek, Petr A., 10  
 Bonheim, Helmut, 95  
 Booth, Wayne C., 124, 136, 149,  
     221  
 Bremond, Claude, 15, 18, 22,  
     54, 59  
 Bulgakov, Michail A., 41  
 Cohnová, Dorrit, 132, 141  
 Conrad, Joseph, 87  
 Culler, Jonathan, 35, 198–200,  
     203–206  
 Čapek, Karel, 68, 83, 121, 129  
 Davidson, Donald, 61  
 Diderot, Denis, 144  
 Dijk, Theun A. van, 179  
 Doležel, Lubomír, 10, 11, 29,  
     65, 177  
 Dousková, Irena, 119, 154  
 Dumas, Alexandre, 88, 201  
 Durých, Jaroslav, 83  
 Dutka, Edgar, 41, 144  
 Eagleton, Terry, 206  
 Ebbinghaus, Hermann, 169  
 Eco, Umberto, 15, 20, 29, 37,  
     65, 79, 86, 95, 106, 167, 177,  
     180, 182, 183, 197, 212, 213,  
     214–221  
 Escher, Maurits C., 81  
 Fish, Stanley, 61, 170, 197, 206  
 Fluderniková, Monika, 140  
 Forster, Edward M., 21, 33, 38,  
     57, 66, 67  
 Friedemannová, Käte 20, 26  
 Gallagher, Shaun, 182  
 Genette, Gérard 12, 15, 18,  
     22–23, 24–26, 38–39, 68, 79,  
     108–115, 117, 120–121, 127,  
     129, 133, 136, 149–164, 181  
 Goethe, Johann W. von, 51  
 Greimas, Algirdas J., 15, 18, 22,  
     53–54, 59, 204  
 Haman, Aleš, 195  
 Hašek, Jaroslav, 60  
 Havlíček, Jaroslav, 128, 131,  
     136, 140  
 Hemingway, Ernest, 158–160  
 Hirsch, Eric D., 15  
 Hodrová, Daniela, 66–67  
 Holland, Norman, 197  
 Homér, 108  
 Hopper, Edward, 38–40  
 Hrabal, Bohumil, 88, 97  
 Chandler, Raymond, 71, 75  
 Chatman, Seymour, 10, 24, 25,  
     33, 34, 106, 117–119, 142–143,  
     149  
 Ingarden, Roman, 178, 217  
 Iser, Wolfgang, 10, 178, 209–  
     210, 212–213, 221

- Jakobson, Roman, 19, 20, 209, 215  
 James, Henry, 21, 149  
 Jameson, Fredric, 206  
 Jedličková, Alice, 10  
 Jirotka, Zdeněk, 69  
 Joyce, James, 83  
 Justl, Vladimír, 195  
 Kafka, Franz, 43  
 Kintsch, Walter, 179  
 Komenský, Jan A., 86  
 Kratochvíl, Jiří, 107, 110, 121, 135, 136, 145  
 Kripke, Saul A., 177  
 Křesadlo, Jan, 142  
 Kubíček, Tomáš, 10  
 Kundera, Milan, 43, 44, 64, 69, 70, 87, 96  
 Lada, Josef, 201  
 Lämmert, Eberhard, 21  
 Lévi-Strauss, Claude, 55  
 Lotman, Jurij M., 41, 42, 88  
 Lubbock, Percy, 21  
 Mácha, Karel H., 86  
 Mallarmé, Stéphane, 199  
 Mann, Thomas, 47  
 Márquez, Gabriel G., 93–94  
 Martínek, Lubomír, 126, 135, 136, 156  
 Martinová, Mary P., 138–139  
 May, Karl, 69  
 Moník, Josef, 118, 133  
 Müller, Günther, 20, 104  
 Mukařovský, Jan, 20, 219  
 Musset, Alfred de, 195–196  
 Nabokov, Vladimir V., 97

- Němcová, Božena, 208  
 Neruda, Jan, 191, 193–196, 201, 218  
 Nünning, Ansgar, 137–138  
 Otruba, Mojmír, 195  
 Pavel, Thomas, 29  
 Palmer, Alan, 61  
 Perry, Menakhem, 192, 208  
 Phelan, James, 62, 95, 124, 138–139  
 Peirce, Charles S., 216  
 Poe, Edgar A., 85, 88, 95  
 Prince, Gerald, 25, 33, 36, 124, 175  
 Propp, Vladimir J., 18, 51–54, 59  
 Proust, Marcel, 114  
 Rabinowitz, Peter J., 206  
 Rais, Karel V., 185, 219  
 Rimmon-Kenanová, Shlomith, 10, 25, 33, 38, 113, 119, 161, 192, 197, 208  
 Ryanová, Marie-Laure, 29, 62, 80, 125  
 Saint-Exupéry, Antoine de, 86  
 Saussure, Ferdinand de, 16, 19, 210  
 Shakespeare, William, 65  
 Schmid, Wolf, 28, 33, 42–43, 79, 221–222  
 Schwarze, Hans-Wilhelm, 95  
 Sontagová, Susan, 16  
 Spielhagen, Friedrich, 20  
 Stanzel, Franz K., 9, 10, 21, 25–26, 83, 127  
 Šašma, Michal, 182

- Šklovskij, Viktor B., 19  
 Škvorecký, Josef, 69  
 Todorov, Tzvetan, 15, 19, 21, 22, 26  
 Tolstoj, Lev N., 36, 41, 211  
 Tomaševskij, Boris V., 18, 46, 59  
 Topol, Jáchym, 69  
 Tykwer, Tom, 44  
 Urban, Miloš, 161  
 Vančura, Vladislav, 43, 63, 67, 69  
 Vian, Boris, 92  
 Wolfová, Virginia, 83  
 Zamjatin, Jevgenij I., 88  
 Zwaan, Rolf A., 181  
 Zweig, Stefan, 95

# NARATOLOGIE

## Strukturální analýza vyprávění

Tomáš Kubíček - Jiří Hrabal - Petr A. Bílek

Typografie Radka Konvičková

Na obálce a uvnitř knihy byl jako motiv použit s laskavým  
svolením Galerie Mathieu z Lyonu  
obraz Milana Grygara

Odpovědný redaktor Petr Stojan

Sazba písmy Defender a Walbaum Storm Type Library 4  
Vytiskl VS Tisk

Vydalo nakladatelství Dauphin  
Daniela Podhradského  
v Praze – Podlesí roku 2013  
v nákladu 300 kusů

ISBN 978-80-7272-592-2

ISBN 978-80-7272-590-8 pdf

SBN 978-80-7272-594-6 epub

Nakladatelství Dauphin  
tel.: 777 120 613  
<http://www.dauphin.cz>  
[dan@dauphin.cz](mailto:dan@dauphin.cz)

Naše knihy distribuuje knižní firma Kosmas  
pro knihkupce: e-mail: [odbyt@kosmas.cz](mailto:odbyt@kosmas.cz)  
[www.firma.kosmas.cz](http://www.firma.kosmas.cz)

Knihy je možno pohodlně zakoupit  
v internetovém knihkupectví  
[www.kosmas.cz](http://www.kosmas.cz).

