

Daniela Hodrová

## Roman ve 20. století - jeho teorie i praxe

Uvodem mi dovoľte stručně charakterizovat situaci, ve které vzniká moderní román a ve které je reflektován. Evropské myšlení pokračuje ve 20. století své zakládající rýsy - identitu, podstatu, kauzality - a nahrazuje je analogií, vztahem či souvislostí, opozicí, tedy dialogismem, kontextualitou, ambivalencí, diferencí. Poznání se začíná jevit jako otevřený proces, neurčitost se stává kategorií vědění, a ambiguita představuje v poznání pozitivní moment. Smysl pro otevřenost a neukončenost vstupuje i do koncepe literárního díla: významu nabývá fragment, místo jediného a uzavřeného smyslu se nabízí relativita, nejednoznačnost, nekonečná perspektiva smyslu. Skutečnost a stejně tak dílo, text se vnímají jako nepřetržitý pohyb, změna, plynulý přechod jednoho protikladu v druhý. Místo pokusu definovat jedinečnost děl se množí pokusy vztahovat jedinečná díla ke konstantním modelům, systémům a k jiným dílům. Do pozadí ustupuje princip mimese; romány se mu programově vzdávají a v teorii se stává záležitostí vykladu ukončených vyvojových období. Spolu s mimesí odchází ze scény i programová estetika realismu, která je znemožněna obecnějším vědomím dvojznačnosti literárního znaku. Román, který se vzdal své mimetické funkce, se uchyluje k principu intertextuality a ke hře na román, při níž vystavuje své založení jako umělého vytvoření. Kniha přestává být podle J. L. Borgese uzavřenou entitou a stává se *vztahem*, středem nespočetných vztahů.<sup>2</sup> Takzvané obsah mívá často jen faktitativní roli v románu, který se prezentuje jako množina románových možností (R. Queneau: *Stylova cvičení*; I. C. vino: *Když jedné zimní noci cestovatel...*).

Rýsy, o kterých jsem se zmínila, by zároveň mohly být označeny za rýsy postmoderní literatury. Ta nezavrhlala, jak se někteří domnívají, modernu, pouze zintenzivnila a zradikalizovala určité modernistické rýsy, přičemž předmodernistický způsob se v ní propojil se způsobem modernistickým.

1 Studie přináší text přednášky přednesené v rámci postgraduálního studia pořádaného Ústavem pro českou literaturu na podzim 1993.

2 Citováno podle Gérard Genetta, *Figures I*, Paris 1966: 130.

Podívejme se nyní na na žánrové teorie 20. století. Tyto teorie, v mnohém předznamenane názory na žánr panujícími v 19. století, bychom mohli velmi přibližně rozdělit na tři skupiny. První tvoří teorie jazykově-komunikační, druhou teorie ontologické, třetí teorie noetické.

*Teorie jazykově-komunikační* představují de facto moderní variantu starých poetik, které jsme označili za „technické“, i když už pochopitelně neopertují s pojmy jako hierarchie a čistota žánru. Například pro Romana Jakobsona představují žánry typy promluvy, utvářející se na základě expanze určitých slovesných kategorií: s lyrickou poezií je spjata I. osoba singulárů prezentu, s epikou 3. osoba singulárů minulého času (Jakobson 1969 : 83). Pro Tzvetana Todorova představuje žánr kodifikaci vlastnosti promluvy, výsledek specifické transformace řečového aktu, „horizont očekávaní“ pro čtenáře a „model rukopisu“ pro autora (Ducrot - Todorov 1972; Todorov 1978). Podle Petra Zajáce druhový charakter textu vyjadřuje vždy jeden z půli sémiotické aktivity, zaměřené buď na subjekt nebo objekt výpovědi (Zajac 1981: 57). Sám charakter uměleckého textu je vždy mírou mezi oběma póly: lyričnost textu znamená zaměření na subjekt výpovědi, epičnost zaměření na objektovou stránku výpovědi. V teorii Stefanie Skwarczyńskiej (Skwarczyńska 1965) je struktura literárního druhu budována v těsné vazbě na strukturu komunikační, jeho prvků, funkcí. Pro žánr na rozdíl od druhu je podle ní příznačná historičnost. (To je poněkud udivující - copak se druh rovněž nevyvíjí, byl již i sítě pomalěji?)

V rámci druhého typu, který jsme označili za *teorie ontologické*, jsou druh a žánr vnímány a zkoumány ve vztahu k bytí, chápány jako projevy určitého způsobu jsoucna. Například Emil Staiger (1946) rozlišuje principy lyrický, epický a dramatický (lyrický - vzpomínka, epický - představa, dramatický - napětí), jejichž poslovnost zároveň odpovídá vývoji vědomí. Jsou to tedy jakési „věčné“ formy vztahu našeho vědomí k bytí, apriorní pozice našeho vědomí (možnost vzniku nového druhu je u lidí takřka vyloučena).

Třetí typ představují *teorie noetické*, ve kterých jsou druhy či žánry pojímány ve vztahu k poznání. Uvažuje se o tom, jaký druh poznání ten který druh či žánr skývá a jakými prostředky. V popředí se tu často ocitala otázka mimese, typičnosti, realismu. Sem patří marxistické žánrové teorie a také teorie Northropa Frye (Frye 1957) rozlišujícího dvojí mody: fiktivní a tematické. K prvním, které akcentují *mythos* a dominantně zde vnitřní vztah hrdina - společnost, řadí román a drama; k druhým, jež akcentují ideje či svěbytné poetické myšlení a kde dominuje *dianoa* čili vyznam a *ethos* neboli poslán, přičemž důležitý je tu vztah autor - vnitřní, řadí lyriku a esejistiku. (V rámci historické typologie hrdinů v moderní literatuře

Podstatné se od modernistického způsobu odlišila především tím, že souhm motivů a postupů vyrůstajících z moderny zbavila modernistického univerzalizmu, totalitních nároků - ve jménu plurality, diskontinuity, diference, partikularity, decentralizace, sporu, multiperspektivity, rozplynutí subjektu (Brázda 1993: 8). Mimořádného významu nabyla ironie a intertextualita. Postmoderní dílo je mnohovrstevné a je určeno všem sociálním vrstvám. Takovými díly jsou například romány Gabriela Garcíi Marqueseze Sto roků samoty (1967) a Umberta Eca Iméno rúže (1980).

### I. Roman v rámci teorie druhů a žánrů

Tradiční normativní poetiky, které byly přímo založeny na rozdílech druhů a žánrů a jimž tehdy vládly klasifikace a hierarchie, byly svého druhu „technickými“ teorem, pro něž druh, právě tak jako žánr představoval soubor pevných norem; poetika jednotlivě druhů či žánry popisovala a podávala způsob, jak k nim dospět. Je příznačné, že román jako „nový“ žánr (respektive *rozpoznávaný* jako žánr, neboť román existoval už ve středověku a dokonce i ve starověku) se do takto vymezeného systému nevěsnal. Když byl posléze do poetik přijat - vstoupil tam jako žánr „nízký“, o své místo mezi vyššími žánry bojoval až do 19. století, kdy se vladnoucím a prestižním žánrem (ještě v 18. století se věhlasní spisovatelé za psaní románů styděli a skrývali se za pseudonymy), ale že se začalo proměňovat i vnímání literárního žánru v praxi i v teorii. Už z praxe romanismu začalo být zřejmé, že žánr není oním pevným souborem norem, jak si představovali autoři klasických poetik, nýbrž že je to soubor značně proměnlivý, dále že se žánry navzájem míst (tradiční poetiky žádaly čistou žánru, měšeni žánrů připouštěly jen ve velmi omezené míře - bylo vyhrázeno střechám a nízkým žánrům). A konečně se v romanismu ukázalo, že žánrový systém, tak, jak funguje v literatuře, nikoli jak je charakterizován v poetice, je otevřený a kdykoli připraven přijmout do sebe nový žánr. Rozkolísání žánrového systému vedlo posléze až k žánrovému agnosticismu u Benedetto Croceho a jeho školy, zavrhujících jakoukoli teorii literárních druhů na základě přesvědčení, že každé umělecké dílo porušuje literární druh, je „individuem logicky nevysvětlitelným“. Nicméně teorie literárních druhů se ve 20. století dál rozvíjely; přitom v nich došlo k charakteristickému posunu od trojice lyrika - epika - drama k trojici poezie - proza - drama. Od druhu se pozornost stále častěji obracela k žánru. Zřejmě v důsledku rozkladu hranic mezi druhem a žánrem; druh jako by se postupně rozpouštěl v žánru a jako takový se ocitl stále víc mimo pozornost.

mysl. Je to hra, která představuje smysluplný přístup ke světu, je symbolem světa, jak ji vykládá Eugen Fink.

Přejdeme k románu. Zájem o prózu projevovali ve dvacátých letech ruští formalisté (především V. Sklovskij), které zařadila hlavně technická stránka tohoto druhu (typy kompozice, teorie retardace). Teorie ozvláštění (aktualizace) však už u formalistů propojuje záležitosti literární techniky s vřstvou vyznamů, neboť technická inovace přináší vždy i významový posun (Sklovskij 1925). Současné s pracemi formalistů vznikala i Lubbockova „teorie hlediska“ (point of view - viz Lubbock 1921) a na ni navazující teorie zabývající se perspektivou vyprávění, jejíž výsledkem pak byly různé typologie vyprávění. Proslula je teorie Stanzelova z padesátých let (Stanzel 1955). Klíčem k románové formě je Stanzelovi vyprávěcí situace. Ta je cínitělem románového strukturování, na němž se podílí osoba (vyprávěč nebo postava), pomoci jejíhož vidění je skutečnost podávána, a dále modus vyprávění a perspektiva. Důležitým pojmem se stává *zprostředkovavost* či *mediace*. Stanzel pak rozlišuje 1. román postav, 2. román autorský (tj. román 3. osoby) a 3. já-román. K těmto teoriím můžeme zatadit i *teorii narativních způsobů*, jak ji předkládá Lubomír Dožel v knize *Narativní způsoby v české literatuře* (1993). Pro Doležela je román (podobně jako pro francouzské strukturalisty, k nimž se dostaneme v kapitolách o díle a o naratologii) především narativním textem, který je kombinací promluvy vyprávěče a promluvy postav.

Paralelně s teoriemi formalistů a s „teorií hlediska“, v případě Georga Lukáse vlastně o něco dříve, se rozvíjely románové teorie ontologicko-noetické, pro které bylo charakteristické srovnávání románu s eposem (Lukás, Bachin), jež mělo původ už u Hegela. Pro Lukáse (Lukás 1916) byl román ve vztahu k bytí protikladem eposu: román na rozdíl od eposu údajně chybí totalita bytí - román je epopejí doby, pro niž už neexistuje celistvost a jednota v dějích rozvíhajících se do šíře a v níž smysl už netkví uvnitř života, je zproblematická. Román se Lukáčsovi jeví jako vznikající, jako proces (zde naváže teorie procesualnosti textu, koncepte „díla v pohybu“). Hrdina románu se rodí z cizosti světa, je to problematické individuum, které putuje samo k sobě. Důležitým rysem románu je ironie (připomněme, že autorův odstup a ironii vyžadoval už Schelling: souvisela s ní reflexe a zcižování samého procesu psaní). Výpověď v románu je uložena do jeho strukturovanosti. Lukás vycházel pochopitelně převážně z románu 19. století, vzdělání jeho Teorie románu vyšla roku 1916. Na některé Lukáčsovy názory navázaly sociologické teorie (Goldmann 1964) a částečně i teorie marxistické, pro které bylo typické spojování románu s určitou třídou (buržoazí) a určitou epochou (obdobím

stává předmětem kritiky či hry.

Na začátku jsem řekla, že klasifikace žánrových teorií je pouze přibližná. Je tomu tak proto, že málokterá teorie 20. století je striktně vyhraněná, každá obsahuje zpravidla v různém poměru aspekty teorie jiného typu. Je technicko-noetická nebo ontologicko-noetická, nebo dokonce (tak se mi to jeví právě u mě vlastní teorie) technicko-ontologicko-noetická.

Pokusíme-li se o určitě shrnutí a zobecnění druhově-žánrových teorií 20. století, pak můžeme konstatovat, že je pro ně charakteristické otevírání a dynamické pojetí žánru (na rozdíl od druhu), připouštějící proměny a měnění žánru (Skwarczyńska mluví o „žánrově instrumentaci“ díla - viz Skwarczyńska 1965), a v rámci komunikáčních teorií zapojení aspektů autora a zejména čtenáře. Právě to znamená velmi zásadní změnu: Až dosud byl totiž žánr veskrze jakoby ryze záležitosí autora, případně teoretika, nyní je chápán jako souhra a jako způsob komunikace mezi autorem a čtenářem. Dále pak shledáváme odvrácení pozornosti od druhu (tedy epiky či prózy) k žánru (například románu). Tento proces se však nezasstává ani u žánru - zájem se posléze odvrací i od něho (teorie románu v sedmdesátých a osmdesátých letech jsou vyjimečným jevem) a obrací se k dílu a ještě spíše k textu. Tento úkaz souvisí patrně nejen s dynamickou a vlastně neurčitou povahou každého, ale zejména moderního žánru, ale s krizí *žánrovosti* jako takové, alespoň pokud žánrovost chápeme jako funkci literárního vědomí, reprezentovanou názory tvůrců, teoretiků, čtenářů a zakládajících možností dorozumění mezi autorem a čtenářem. Oslabování žánrové specifčnosti díla vlastně znamená narušení tohoto dorozumění. Jestliže však na jedné straně se zasílá povědomí o žánrech a rozmáhá se „ne-žánrová“ literatura (dodejme, že se to děje na pozadí bující pokleslé, silně „žánrové“ literatury), pak na druhé straně v týchž žánrově neurčitých dílech začíná hrát významnou úlohu jakási vnitřní žánrovost. Ta se realizuje prostřednictvím systému aluzí a využitím různých žánrových schémat v rámci jediného díla - navzáme ji analogicky podle intertextuality *interžánrovosti*. Dva příklady cestovatel (1979), v němž jednotlivé kapitoly jsou napsány ve stylu různých žánrů, a *Ecce* román Iměno rúze, v němž se různé žánry v textu postupují Ze starší doby připomněme Čapkovu *Válku s mlčky*. Text si hraje s žánry, na různé žánry. Hra tu ovšem nemusí mít a většinou nemává zlehčující

„románu toku života“, za který Svatopluk Němcové Babičku. Svatopluk nastiňuje ještě jinou typologii románu - typologii založenou na vztahu ke světu a životu a na způsobu hrdinovy cesty: typ první - celistvost světa je pochopena jako přežívající - v průže kronikářského a idylického typu; typ druhý - celistvost života je představena jako pozadí jednohlavých osudů představených „stetnutím dvou kultur“, dvou koncepcí světa. Těmto typům odpovídá v prvním případě návrát, ve druhém bloudění, ve třetím „cesta k“ nebo cesta do stědu. (Kromě této typologie uvažuje Svatopluk ještě o typologii další, tentokrát optirající se o čtyři či pět vedoucích mytů v moderní literatuře - o myty jedince, jeho vůle, viny a trestu: mytus falsatistovskij, donjuanovskij, faustovskij, hamletovskij, dale mytus dona Quijota a prostáčka.

V posledních dvou desetiletích je symptomatický přesun pozornosti do jiných epoch románu, než o které se zajímali formalisté, sociologové a marxisté v první polovině století. Zájem se obrací ke středověkému Kristeovému zájmu na středověkém románu Malý Jehan de Saintré intertextuální a ambivalence (Kristeva 1976), pro Todorova je hledání grálu ve středověkém románu zároveň problémem hledání vyprávění (Todorov 1971). Středověký román stál podle J. M. Meletinského na počátku procesu demyologizace literatury, který ve 20. století opět vystřídala remyologizace, návrat k mytu (Joyce, později hispanoamerický román aj.), přičemž - a to je příznačné - k mytu nikoli jako k nositeli určitého postoje ke světu a k bytí, ale často pouze jako k prostředku struktury vyprávění. Mýus se mění ve strukturální princip (Meletinskij 1976). Strukturální myus postupem se stala i karnevalovost, kterou tak zaujímá v souvislosti s evropským románem analýzoval Bachtin; karnevalovost je skutečnost představená jako nepřetržitá změna, přechod protikladů, neustálá reverzibilita jeví a hodnot (Bachtin 1965). (Nemá snad postmodernismus vlastně karnevalovou povahu?) Kromě takzvaného nového románu (zabývali se jím např. J. Ricardou nebo L. Dällenbach) projevila teorie románu zájem o různé podoby románu lidového (Todorov, Ch. Grivel aj.), který ostatně s „novým románem“ spojuje vysoká formalizovanost postavy, míst a také užítí prefabrikovaných textů. Co je v lidovém románu výsledekem zvyšně zámřavosti, silně varby ke kontextu žánru a určitého žánrového typu, to se o všem v „novém románu“, ale třeba také v románu Ecové či Calviové, může stát místem přímého zjevení vesmírného života (Remizovovy Krizové sestry). Všednost, až dosud hodnocená v románových teoriích vesměs negativně, se jeví jako sféra smysluplných rozhodnutí a čín v takzvaném

rozkvětu buržoazie). Ostatně i pro Vaclava Černého je tak jako třeba pro Vadima Kozinova román vytvořem měšťanské třídy. Problémy geneze románu, chápané jako *monogeneze* (z jediného žánrového zdroje, např. sborníku novel) či *polygeneze* (z více zdrojů) např. z menšpšské satiry, karnevalu, eposu, historických kronik afd.), byly postupně v teoriích odsouvány do pozadí a vystupovaly problémy jiného rázu. To můžeme pozorovat například u Michaila Bachtina, který se od stovnaní eposu a románu přesunul k otázkám specifčnosti románové vypořádky (různohlasi či plurilingvismus románu), dále k prostorčasovým vztahům v románu (teorie chronotopu) a posléze k vztahům autora a hrdiny, já a druhého (Bachtin 1975, 1979). Bachtin rozlišuje v románu trojí „slovo“ nebo promluvu: 1) přimou - denotativní; 2) objektivní - přímá řeč postavy; 3) ambivalentní - v tom smyslu, že se používá slov druhého v novém kontextu. Pouze román, jehož zrození podle Bachtina koinciduje se zrozením autora, se strukturací textu kolem já, se vyznačuje ambivalentní promluvou. (Je zřejmé, že podobné tvrzení je jednodušsné - bezpochyby lze studovat problém různohlasi a ambivalentnosti také v poezii.) Bachtinovu tezi o ambivalentní promluvě románu modifikuje příznačně Julia Kristeovová, pro níž román představuje takový text, který projevuje ambivalentní ideologma znaku (Kristeva 1969).

Na linii Hegel - Lukacs - Bachtin navazuje v podstatě také románová teorie Vladimira Svatopluka. Podle Svatopluka (Svatopluk 1993) je jádrem románu konfrontace mytické celistvosti a kosmického řádu na jedné straně a prozaické historičnosti a relativity na straně druhé. Jeho podstatným rysem je schopnost zachytit „dění světa“, nikoli pouze „stav“ nebo poměry, dále historismus, jímž se román liší od eposu. Určitý pesimismus, vlastní Hegelové i Lukacsově koncepci románu, v němž je románové individuum drceno buď „prózou života“, či marně bloudí a hledá smysl. Svatopluk překonává koncepci, ve které román není jen strukturou vyjadřující rozpad společnosti a dezintegraci osobnosti, nýbrž jeho integrální součástí byla i utopická touha po „životní plnosti“. Na tom je pak založena i Svatoplukova typologie románu, v níž proti „románu deziluze“ stojí „román zakotvení“ v němž deziluze ze světa je pouze zkouškou vedoucí hrdinu nikoli k rezignaci, ale k pozitivnímu pohledu na životní průzu jako bezpečný přístup. Stejně tak v „románu životního zrátu“ a „románu prohlédnutí“ či „cesty ke kořenům“ chápe Svatopluk jako potenciální zdroj nových životních možností (Evžen Oněgin, Smrt Ivana Iljiče), cesta k všednosti se může stát místem přímého zjevení vesmírného života (Remizovovy Krizové sestry). Všednost, až dosud hodnocená v románových teoriích vesměs negativně, se jeví jako sféra smysluplných rozhodnutí a čín v takzvaném



kapitole, se bezpochyby opírají o románovou praxi, z níž v krajním případě ze všech románových rysů a projevů zbyvá právě jen akt vyprávění - jako jediné téma románu, mizí dokonce i vyprávěč, postavy, syžet (Sollietsov roman s názvem Drama, 1965).

Jestliže poetické teorie románu se opíraly o pojem mimese, napodobování, a proto se jejich objektem stával především realistický román 19. století, ve kterém se zdál být princip napodobení nejdokonalejší a antihulzivnost moderního románu, který často nejen nepředsírá, že je naplněn, pak teorie naratologické zdůrazňují právě antimitetickosti a antihulzivnost moderního románu, ale dokonce tento moment ostentativně popírá jako antimitetické gesto se jeví i takzvaná *sebereflexe románu* či autoreprezentace, kdy se v románu samotném reflektuje akt jeho psaní, vzniká román o románu či metaromán. V extrémní formulaci Barthesově se každý román prohlašuje za kritiku světa i sebe, za metaromán (Barthes 1964). Je ovšem otázka, nakolik je sebereflexe vskutku antimitetická - copak se přitom nevytváří iluze nová? Čtenář jako by byl svědkem zrodu románu, předmětem mimese se stává fikce geneze slovesného vytvoření.

Typickou ontologicko-noetickou teorii románu je teorie Milana Kundery, jak ji prezentuje ve svém druhém Umění románu (1986). Podle Kundery román postupně odhaluje různé aspekty existence jako poté lidských možností, je to žánr přímo posedlý vášní poznání. Současně román neustále vede zápas s heideggerovskou „zapomenuostí bytí“. Duchu románu je údajně cizí svět jediné pravdy (v totálním světe román přinechává vzniknout - tvzení přinejmenším sporné). Román je územím hry a hypotéz; také meditace mívá v románu herní charakter. Román je ironický, jeho pravda je skrytá, nevyslovitelná (ironie odhaluje svět jako ambiguitu). Kundera román prohlašuje za dílo Evropy (orientální román mu kupodivu nestojí ani za zmínku!), Evropě a jejímu výsostnému žánru přisuzuje pak mesaišské poslání: probudit lidstvo, které zapomnělo na bytí.

Zdá se, že v románu či vůbec prozaických žánrech posledních desetiletí došlo skutečně k promikavějším změnám než v poezii či dramatu a že by tento žánr mohl být pokládán za literární symbol naší epochy - svou hrou na dvojsmyslně hraničí reality a fikce, svým sklonem k autoreprezentaci či sebereflexi (v jiných žánrech předstává tento jev záležitost spíše okrajovou), svým zvláštním smyslem pro stav, který bychom mohli nazvat „děla lu“, tj. onou zálibou v citaci, přímě i nepřímě, v tom, co *už bylo čteno*. Konečně je román patrně vlastně ve větší míře než žánrům jiným evocská „otevřenost“ - román tihne k tomu stát se „otevřeným dílem“ ve smyslu možnosti nekohikerého „čtení“, otevřeného smyslu, jenž se nevyčerpává přiběhem, ostatně často zbanalizováním. (R.-M. Albertsès o moderním

románu tvrdil, že je literárním vytvořením, který používá příběhu k vyjádření „něčeho jiného“. Viz Albertsès 1962: 441.) S tím souvisí i u románu výraznější než jinde tendence prezentovat se jako proces, dílo v pohybu, vznikající teď a zde (typické přitom je, že se častěji než o románu začíná mluvit o textu).

Rysy a tendence, které jsem zde uvedla, nejsou ovšem typické jen pro román, ale i pro jiné prozaické texty, u nás například pro texty Věry Linhartové, oscilující mezi esejí a povídkou. Román zkrátka už pro čtenáře není lekcí, kterou byl ještě v 19. století (a kterou, budíž řečeno, zůstal i v současném lidovém románu), ale *záhadou* (Albertsès 1962). To, že se mění v záhadu, v dílo někdy až přespříliš otevřené, však čtenáři leckdy začíná působit potíže, ba trýzeň. Obecně se totiž zdá, že román není určen jen k tomu být laboratorní poznání a měněním bytí, jak si to představuje Kundera, ale možná mnohem víc bytí *útočným* před úzkostí z chaotického světa; ten je v románu jakoby zrušen a nahrazen fikcí jiného světa. Čtenář doufá, že mu román (nejen lidový) poskytne přesvědčivý a „uzavírací“ smysl, neboť „otevřenost“ je trvale nenesitelná. To vše se nicméně odehrává, na to nelze zapomenat, na neotřeseném pozadí masové produkovaného a konzumovaného tradičního a lidového, velmi pevně „uzavřeného“ románu.

## II. Dílo - text - intertextualita

Jestliže pro formalisty a raný strukturalismus dílo představovalo konstrukci, jejíž vnitřní vlastnosti a struktura jsou pevně zafixovány a v podstatě jsou poznatelné a popsatelné, pro jejich kritiky a pozdější strukturalismus je už poznatelnost i popsatelnost této struktury zpochybněna. Každá epocha a každý čtenář si vytvářejí vlastní semantičku strukturu díla - dílo je *otevřené*. Předpoklady k chápání literárního díla jako otevřeného vytvořila fenomenologie, která v opozici ke kantovskému uzavřenému modelu vědomí, holovym a neproměnným apriorním formám zdůraznila transcendentální totalitu vědomí. Ta se realizuje tak, že toto vědomí neustále přesahuje své hranice, není totiž samo se sebou, ale zároveň není ani chaotické, nýbrž má strukturovany charakter a je ztvárněno právě ve své otevřenosti a skrze svou otevřenost. Modelem otevřeného vědomí odpovídá pak model otevřeného díla jako jeho produktu.

Otevřenost jako rys díla se odhalovala vlastně všude tam, kde do úvah teoretiků začal vstupovat čtenář. Pro Bachtina je dílo neoddělitelné od komunikace a proto není nikdy hotovým, jednou provždy daným sdělením. Ingerden rozvíjí svou teorii polyvalence esteticky strukturovaných textů, založenou na takzvaných *mistech nedourčenosti*, jimiž je text otevřen

obsazeným in nuce už v první větě, tak jako je rostlina obsazená celá už v semeni? A při tomto rozvíjení, o které se pokouší interpret, může jeho výklad mít právě charakter série - textu stejně otevřeného jako dílo samé.

S textem je spojen především dynamický moment - moment generování textu (A. K. Zolkovskij a J. K. Ščeglov, J. Levy) či produkování textu (ve skupině kolem časopisu Tel Quel). Pro Wolfganga Isera představuje text systém perspektiv, v němž je důležitý vztah autor - čtenář, přičemž nejen pro autora při vzniku, ale i pro čtenáře nabývá text charakteru *démi* (Iser 1976). Karlheinz Stierle charakterizuje text jako jednáni (Stierle 1975). Odtud pak pozornost k *aktin psant* a k *aktin čtení*, k sociálnímu fungování textu (např. ve slovenské škole literární komunikace - F. Miko, A. Popovič). Zavádí se pojem *implicitního čtenáře*, jímž se rozumí čtenář projektovaný do souboru požadavků na schopnosti porozumění danému textu a pojem *čtenářské role* (Iser 1976). V díle, chápáném Iserem jako partitura, se čtenář stává konstitutivní složkou realizace díla, přímo jeho spoluvůrcem. Všimněme si, že se v moderním románu nejen čtenář oslovuje (to je jev, který tento žánr zna už od středověku), ale že se někdy stává přímo postavou (v Calvinově románu Když jedné zimní noci jeden cestovatel... vystupují Čtenář a Čtenářka). Moment čtenářského „rozumění“ dílu je sférou vzdý přesahující autorův smysl textu. Podle Bachta se v textu, představujícím smysplnou lidskou pozici vůči světu, rozvíjí udalost života vzdý v prostoru dvou vědomí - mezi dvěma subjekty (Bachtin 1979).

Na teorii textu, jak se vyvinuly především kolem časopisu Tel Quel, v ruské sémiotické škole a v narologii, se silně odrazil ústup od mimetčnosti. Text podle Kristebove (1969) nezobrazuje, nýbrž podílí se na proměně reality, kterou uchopuje v okamžiku jejího neuzavření (tady Kristebova navazuje na pozdního Bachta). Charakteristické pro text jsou jeho polyfonnost, mnohojazyčnost, hra opozic. Lotman, který rovněž zdůrazňuje dynamický a přímo energetický charakter díla, jmenuje jako nejdůležitější znaky textu vyádnost, ohraničenost, strukturost, u textu uměleckého pak mnohohlasnou zakódovanost a především modelovost - text je označen za „sekundární modelující systém“ (Lotman, Struktura 1970, 1960). Pokud jde o románový text, ten je Kristebovou (1976) definován jako sémiotická praxe, v níž je možné číst stopy mnohých výpovědí. Text projevuje na jedné straně vlastnosti společné s celkem literárních textů nebo s některým ze souboru textů tohoto celku podřazeným (např. žánrem), na druhé straně však není pouze produktem nějaké předem existující kombinatoriky, nýbrž zároveň je transformací této kombinatoriky (Todorov 1970: 11).

různým možným konkretizacím - vykládám (Ingarden 1937). Roland Barthes v S/Z prohlašil, že interpretovat text neznáměna obdátit ho jediným systémem, víceméně vázaným či volným, ale naopak rozeznat, že je složen z mnoha smyslů (Barthes 1970: 12). K otevřenosti směřovali i žáci Mukarovsky, když od šedesátých let kládli důraz na energetický ráz struktury, momenty nezáměrnosti, na dění smyslu.

Nejucelenější koncepci otevřenosti díla vytvořil Umberto Eco ve svém Otevřeném díle (1962). Eco mluví o dvou stupních otevřenosti: 1) každé dílo je otevřené ve smyslu různých možností interpretací; 2) některá díla jsou přímo programována jako „otevřená“ a čtenář, který se stává de facto součástí generativního rámce díla, je pak spoluvytvářel. Podstatnou vlastností této druhé otevřenosti, v níž Eco shledává příznačný rys moderního umění a také vědy, zachvácených běsem relativismu, je to, že je *strukturována*, neboli že není bezbřehá a libovolná. Struktura je tedy rozzevena, aby bylo vzápětí ukázáno, že i tato otevřenost je vlastně strukturou (také J. Derrida mluví o strukturované otevřenosti, o strukturované otevřeném sdělení). Takovým „otevřeným dílem“ je bezpochyby Ecoův první román - Iméno rúže, který lze číst několika způsoby: jako detektivku, jako historický román, iniciální román apod. Možnosti jeho čtení nejsou nicméně nekonečné a Eco pro tyto různé způsoby čtení rozzevá po textu dobře viditelné stopy, po nichž se čtenář toho kterého zvoleného románového typu může spolehlivě pustit.

Otevřenost obvykle mimo jiné souvisí s tendencí díla prezentovat se jako „dílo v pohybu“, vznikající jakoby před očima autora a také čtenáře. Vzniká přitom proměňování v procesu historicky konkrétní interakce mezi dílem a jeho proměňováním v procesu historicky konkrétní interakce mezi dílem a čtenářem (Jaus 1967). A právě tam, kde se zdůrazňuje moment vzníkání neurčitosti, nezavřenéosti, hypotetičnosti, se zpravidla přestává mluvit o *díle*, sugerujícím spíše uzavřenou stavbu a také uzavřeny, hotový smysl, a začíná se mluvit o *textu*, čímž se má vyjádřit jednak představava procesálního vytvoren, jednak odmítnutí tradičních požadavků, aby umělecky utvar vykazoval nějaký soubor předem daných vlastností. Eco pak navrhuje nahradit v těchto případech pojem struktury pojmem *série*. Série v sobě totiž zahrnuje moment otevřenosti, permanentního vznikání a proměny, polyvalence. Série, definovaná jako struktura, jež o sobě pochybje a rozpoznává vlastní historičnost, se Ecovi jeví jako pole možností, na kterém se pohybuje nejprve autor a poté čtenář (Eco 1968). Mohli bychom tu najít určité styčné body s představami Davida Bohma o rozvíjení a svínování významu (Bohm 1992). Není snad nejen ak psaní, ale rovněž akt čtení takovým svínováním-rozvíjováním významu.

si jeví jako pojmy dílo, text a jiné pojmem historickým. Její pojem se proměňoval - neboli proměňovalo se pojem toho, co bylo pokládáno za literaturu. V podstatě můžeme sledovat proces postupného vlehování nekdější ne-literatury (románem počínaje, přes paměti, deníky) do literatury. Jinými slovy - literatura (proza, o níž nám tu především jde) dnes zahrnuje ohromné množství různorodých textů. Ruší se přitom jejich hierarchie, na níž si tolik zakládaly staré poetiky, a relativizují se pokusy situovat díla do centra či na periferii literatury.

Jedním z nejprůkopičtějších rysů literarizace, který se ve 20. století stává obzvlášť výrazným, je *intertextualita*. Na počátku uzavřené intertextuality, které opět neznáměnal nic jiného než zapojování textu do historických souvislostí, do možných textů, byla Bachtinova teze o *dialogičnosti*. Bachtin přisuzoval dialogičnost, již rozuměl dialog světázorů a jazyků, takřka vyhradně románu (na ni také zakládal hlavní rozdíly mezi románem a eposem a dalšími žánry - viz Bachtin 1975). Posléze však byla v dialogičnosti a s ní spjatě ambivalenci významových struktur shledána obecná tendence umění 20. století, v intertextualitě, která je rozvíjením bachtinovské dialogičnosti a polyfoničnosti, pak rys postmoderny. K tomu dodáme, že znaky intertextuality nalezla Kristeová už ve středověkém románu, polyfoničnost podle jejího mínění zakládala román jako takový, nikoli pouze román novodobý - Kabelašův, Cervantesův, Dostojevského, jak soudil Bachtin (a nepochybně nejen román dialogičnost je podle Kristeové principem každé výpovědi - viz Kristeová 1976). Podobnými jevy - „intertextovými“ figurami se zabývali ostatně už formalisté (B. Eichenbaum) a strukturalisté (R. Jakobson). Jurij Tyňanov v souvislosti s parodií a stylizací mluvil o „prosvítání“ stylizovaného plánu pod plánem stylizujícího. Podobný význam měly i saussurovské „anagramy“. Také teorie hlediska, typologie vprařevčích situací, analýzy narativní perspektivy vlastně připravovaly půdu úvahám o intertextualitě; tak jako mnohost bachtinovských „hlasů“ byla mnohost „hledisek“ (narativních situací) vnímána jako předpoklad interního dialogu textu vnítr

Snad bude užitečné, když se zmíníme o hlavních typech intertextuality. Mám totiž dojem, že v poslední době se téměř vše pokládá za jev intertextuální a takové bezbřehé pojetí při interpretaci příliš nepomáhá. Především můžeme mluvit o *explicitní intertextualitě*. Tou se míní veskrze transparentní vztah mezi daným textem a jinými texty (imitace, parodie, citace, montáž, plagiat aj.); vztah k těmto textům je zde naprosto zřejmý, „citovaný“ (deformované citování) text je dostatečně známý, případně byla i jmenována nebo průhledně zašifrována (takto „cituje“ ve Jménu ríše Eco

*dílo* cítil příliš zatížen svými metalyzickými a poté strukturalistickými výklady, v podstatě směřujícími vždy k jakési zaokrouhlenosti, uzavřenosti, jednosmyslnosti a k jistému hypostazování. Text na rozdíl od díla jako by už svou etymologií (tkanina, stavba) implikoval nehotovost, otevřenost, fragmentarizaci, hypotetičnost, pracovnost, jako by byl dílem „nanečisto“, pouhým konceptem. Pod pojem textu bylo také možné zahrnout široký okruh textů dříve ne-literárních, které by se s pojmem dílo, tradičně zatíženým přívlastkem „umělecký“, těžko slučovaly. Slovo „text“ se posléze rozšířilo i do oblasti mimo-literární, kterou tak de facto literarizovalo (Lotman a jeho škola mluví o „textu“ města, Barthes studuje jako text módu, vytvářené umění, podvědomí).

V sedmdesátých letech se text jevil jako svého druhu monáda, jež v sobě zrcadlil všechny texty a jejich vztahy, čímž přesahuje vlastní hranice a také hranice jedineho vědomí (text jako by byl výplodem jakéhosi vesměrného makrovedomí). Tuto ideu lze připustit, uvážíme-li, že představa utvářena moderními výzkumy předpokládá velmi těsné spojení mezi člověkem a vesměrnem. Nicméně fakt, že se začalo užívat slova „text“, tam, kde se původně mluvílo o „díle“ (byť, jak jsem naznačila, se nejedná o pojmy se stejným obsahem a rozsahem), neznamená, že všichni zavrhli slovo „dílo“. Dílo totiž pro některé teoretiky zahrnuje text jako svou složku. Lotman mluví o díle jako o specifické konstrukci textu. Pouze *konstruovaný* text zakládá podle něho umělecké dílo (Lotman, Struktura 1970).

Původní abstrakce vymezení textu, studovaného izolovaně od autora času, místa a také bez axiologického zřetele (Kristeová text chápe jako anonyrní produkci, translingvistickou operaci bez subjektu a objektu) bylo poměrně záhy překonáno v pojetí textu jako subjektivity a komunikativity, jako čtení předchozího literárního textu. Než začnu mluvit o intertextualitě, ráda bych se krátce zmínila ještě o jedné vlastnosti, ba předpokladu textu, který je intertextualitě nadřazen, a sice o *literarizaci*. S tímto pojmem operovali už ruští formalisté. Barthes konstatoval, že se literarizuje, jeví projevem podle něho *zdvajovaný* literatury, čímž se míní už zmínované metaliterární postupy (Barthes 1961). M. Blanchot se k literárnímu vyjádření vyrokem, že nejvnutřnější smyslem každého literárního díla byla „literatura“, skládající účty jen sobě same (Blanchot 1959). Sama literarizace je ovšem

klasické detektivky). V jiných případech je ovšem nalezení intertextuálních vztahů podmiňeno sečitostí čtenáře, pouze sečtělý čtenář odhalí v textu narážky na Borgešovy povídky a Borgeš samotného (slépý státec - pan labyrinthu - se stejně jako Borges jmenuje Jorge). Tím už vlastně přecházíme k druhému typu intertextuality - *intertextualité implicitní*. Tady máme před sebou více či méně skrytý vztah mezi daným textem a jinými texty; jde o neprávě citace, citace značně deformované, připadně citace děl méně známých. V rámci obou těchto typů se pak může jednat pouze o vztah k nějakému konkrétnímu textu: například v Ecově románu se v kapitole *Sesiy den řící Adsonův sen*, který je vlastně parafrazi Hostiny Cyprianova. Můžeme říci, že tu román navazuje nejen explicitně intertextuální vztah ke středověkému textu, ale současně pro zasvěceného čtenáře implicitně intertextuální vztah k Bachtinově knize *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, v níž se právě na Hostině Cyprianova rozvíjí idea karnevalovosti.

Kromě této konkrétně textové intertextuality (vztahu k jedinému textu) můžeme se v dle zabývat ještě *intertextualitou žánrovou*, tj. zkoumáním pak obvykle explicitní vztah mezi daným textem a architektem určitého žánru. U Ecova románu se kupříkladu můžeme věnovat jeho vztahům k různým žánrům; situace je v tomto románu o to složitější, že se nejedná jen o vztah k jednomu žánru, ale k celé řadě žánrů, které se tu prostupují (podobná je situace v románu Calvinaové představujícím jakýsi „vzorník“ žánrů). Podstatou intertextuálního vztahu bývá potom zejména transformace daného žánru či žánrů - ve smyslu jeho parodie, banalizace, schematizace, nenaplnění jeho žánrového modelu. V Ecově románu je detektivní žánr, dalo by se říci, herně bagatelizován - detektivní syžet a rozluštitelní záhady (nalezení vraha a vražedného nástroje) je záměrně přimítnutí a zkuseného čtenáře detektivek de facto zklamává. Stejně herně bagatelizován je v tomto románu i historický žánr, uvážíme-li, že román vyprávěný autorem za „nalezený rukopis“ ze středověku cituje detektivky a filozofy 20. století. Čteně další historické „lápysy“ slouží téměř záměru - pouhé hře na historický román (vytýkat je Ecovi bylo tudíž velkým nedorozuměním). Konečně pak se v Ecově románu realizuje intertextuální vztah také k iniciátnímu románu. Tento vztah je tu i explicitní - v textu se nekolikrát připomíná první dochovaný iniciátní román - Apuleiův *Zlatý osel*. Zvědávat Adso tak jako starověký Lucius postupuje při svém bloudivém opatřivím a knihovnou iniciátní zkušky. Mezi oběma díly je ovšem jeden podstatný rozdíl: jessiže Lucius je nakonec zášahem bohyně Isidy proměněn z osla zpátky v člověka (jeho zvířecí zakletí odpovídalo fázi iniciátní katabáze - sestupu do podsvětí, symbolické smrti) a posléze se stává knězem, tedy zasvěcenem.

Adso je po východu z labyrinthu knihovny a na konci románu zasvěcen toliko částečně, zůstává - chcete-li - i nadále „oslem“. Jinými slovy - zasvěcení, skutečně zasvěcení - se v románu nekona (není-li jím výrok o všeoobozující síle smíchu), architekt žánru se realizuje pouze nepřímě o duchu relativismu a fragmentarismu 20. století. Mluvíme-li o žánrově intertextualitě, bylo by dobré si uvědomit, že je účelné o ni při interpretaci textu mluvit snad jen tam, kde je provázána i jinými typy intertextuality, jinak totiž o ní můžeme uvažovat u každého díla ve chvíli, kdy je prostě vztahem k žánrovému architektem, porovnáme je s ním, což čímžme zpravidla takřka bezděky při každém žánrovém rozboru a vlastně při každé čtebě.

Zmírně se ještě o Ricardouově typologii intertextuality (Ricardou 1971). Jean Ricardou rozlišuje *intertextualitu vnější*, pod níž rozumí vztah k jinému textu, dodejme *cižnu* (tímto typem intertextuality jsme se zabývali až dosud) a *intertextualitu vnitřní*, kterou zakládá vztah textu k sobě samému. Neboli jev, který nazýváme sebereflexe - úvahy o psaní románu a o románu jako takovém v rámci textu - představují pro něho, jistě právě, určitou charakteristickou podobu intertextuality. Podíváme-li se na to blíže, pak můžeme konstatovat, že každý text obsahuje přinejmenším implicitní vztah k sobě samému, ten je však čímisi přirozeným a nepřiznanakovým; kromě toho některé texty dávají tomuto vztahu explicitní podobu - text o sobě mluví. (Někdy text mluví o jiných textech svého autora - tento jev známe už od Cervantesova Dona Qujota.)

Intertextualita je bezpochyby jevem ve 20. století velmi významným. Nezapomínejme však, že je s textem spjata od samého počátku literatury - už „druhy“ historický text, pokud byl jeho autor čtenářem textu „prvního“, měl intertextuální povahu, alespoň onu implicitní v nejšířším slova smyslu. Ale vlastně už onen „první“ hypotetický text byl v tomto smyslu intertextuální, máme-li na mysli onen ricardouovský vztah textu k sobě samému. Copak není autor prvním čtenářem svého textu?

### III. Vyprávění a jeho složky

Paralelně s teorií textu se od padesátých let a intenzivně od druhé poloviny let šedesátých tvořila teorie vyprávění, *narratologie*. Vychází van Dijkovou ideou z jeho *Textové gramatiky* (Dijk 1972) je, že vyprávění představuje obecně lidskou jazykovou schopnost. Literární narativní texty jsou pak transformací obecných narativních struktur. Významný je v nich profilád fabule a syžetu, subjektu autorského a subjektu vyprávěcího, zněny v poradí vyprávěných událostí. S textem spojuje vyprávění moment procesualnosti (N. Frye aj.). Dynamický model vyprávění nastínil i Barthes



(1966). Z několika následujících definic bude patrné, jak se v naratologii prostoupily postoje ontologické s postoji funkčně komunikativními. Vypřávení je hlavním znakem epiky, přičemž epično představuje jeden ze základních lidských postojů (W. Kayser). Vypřávení je funkce, skrze níž je vypřávení produkováno. Epické já se mění v produkující narativní funkci (Hamburgertová 1957: 74). Vypřávení spočívá v kombinaci, obměně a transformaci jistého počtu základních pravidel. Narativní struktura je sčtená binárních protikladů. Vypřávení se konstituuje v napětí dvou kategorií - diference a podobnosti (Todоров 1971).

Charakteristickým postupem uplatňovaným v naratologii je *modelování* a s ním související typologizace. Zaprve se vytváří model postavy, který se zdaleka nekryje s pojmem postava v předchozí literární teorii a historii. A. Greimas ve své Strukturalní sémantice (1966) popisuje a klasifikuje postavy vypřávení z hlediska toho, co dělají a jak participují na těch sémantických osách - ose komunikace, ose přání (hledání) a ose zkoušky. Nemluví o postavách, ale o *aktantech*, jež dále dělí na dvě kategorie: subjekt a objekt a darce x příjemce; k těm ještě připojuje sekundární dvojici „okolnostních“ aktantů pomocníka a protivníka. (Tady vidíme jasné navázání na Proppovo modelování postav-funkcí v pohádce. Jádrem vypřávení je tu i onde zkouška, významná i v románové teorii Bachtinově.) S pojmem aktantu (činitele) potom pracuje celá francouzská naratologická škola (Barthes, Todоров, Kristeovová, Ph. Hamon aj.). Aktanti, který je rozvinutím pojmu funkce, zahrnuje pak nejen lidskou bytost, ale může být vztažen i ke zvířeti, dokonce předmětu či abstraktu.

Zadruhé se naratologie věnuje problémům *generování* narativních struktur. Zde je zvlášť výrazná její souvislost s generativní či generativně transformací gramatikou. Gérard Genette se zabývá gramatickými kategoriemi - časem, způsobem a slovesným rodem, jimiž je ve vypřávení ztvárněna narace (Genette 1977). Zkoumá vztahy mezi vypřávením a příběhem. Todоров přirovnává vypřávení k větě, zatím pro něho představují řečové akty, určované „predikátem“ či „slovesem“ „toto, věty“, například „modlit se“ - „modlitba“, „vypřávet“ - „román (Todоров 1978). Počet narativních struktur je podle něho vyčerpatejný. V knize věnované Lactosovými Nebezpečným známostem (Literatura a význam) z roku 1967 se Todоров snažil vytvořit model vypřávení pojatého jako kombinace řady mikrovypřávení a hledal formální pravidla transformace struktur. O dva roky později se ve své Gramatické základních typu, odhalil a formalizovaným jazykem vypřávení na několik základních typů, odhalil a formalizovaným jazykem popsat jakýsi *narrativní invariant* a dospěl k univerzální teorii narace, aplikovatelné i v jiných oblastech (v oblasti pohádky, mytu, filmu apod.).

Inspiraci gramatikou, nečástečně syntaxí, nalezáme dále u Barthesa, Clauda Bremonda, který ve své knize Logika vypřávení (1973) rekonstruuje syntax lidských postojů ve vypřávení, a u dalších. Součástí podobných úvah se často stává rozlišování mezi příběhem a narací, historii a promluvou, jež do jisté míry odpovídá rozlišování fabule a syžetu u formalistů, zachovanému třeba u Kristeovové. Příběh, historie, fabule jsou tím, *o čem je vypřávení*, narace, promluva, syžet jsou tím, *jakými prostředky je vypřávení*. Sem potom patří čas (chronologická struktura textu), způsob (modus, modalita vypřávení), typy kompozice, způsoby vedení vypřávení (rozlišování subjektu autorského a subjektu vypřávečického), otázky vypřávečického postoje - tedy perspektivy či hlediska, z něhož je dění nazíráno, vztahy vypřáveče a čtenáře, vypřáveče a postava, způsoby ztvárnění prostoru apod.

Zastáváme se u vypřávečického postoje, u *teorie hlediska*, která vlastně zrodu naratologie předcházela. Už jsem se o ni zmínila v jiné souvislosti. Tato teorie byla de facto rovněž pokusem o nalezení struktury vypřávení, jeho kompozice. Původně bylo hledisko ryze technicko-formální kategorií, kategorií nadčasovou, předstíralo bod, z něhož je vypřávení vedeno (F. Lubbock, Technika prózy, 1921). O čtyři desetiletí později W. C. Booth v Rétorice prózy (1961) zavedl ve své typologii autorské rétoriky („autorských hlasů“) pojem „spolehlivého“ a „nespolehlivého“ vypřáveče (typickým „nespolehlivým“ vypřávečem je pro něho Tristram Shandy ze Sternova románu), přičemž „nespolehlivost“ znamená nejistotu a ambivalenci, spjatou pro čtenáře s vypřávečovou promluvou. „Nespoehlivým“ vypřávečem může být pro nás i Ecu Adso. Nikterak se neají tím, že vypřávi o udalostech, které ne všechny a ne zcela pochopil, o některých věděl jen z doslechu, a ke všemu o nich vypřávi z velkého časového odstupe. Čtenář má tak zaměrně zůstat na pochybách, zda se přiběh odehrál vsuknu tak, jak jej Adso líčí, a na konci dospět k poznání, že se mu předkládá pouze jedna z variant příběhu, varianta „prostáčka“ (myslíme tím tradiční označení adepta zasvěcení); zcela jiná by nesporně byla varianta, kterou by podával učení mnich Vilém z Baskerwillu, Adsonův zasvětil. Volba hlediska - v tomto případě hlediska „prostáčka“ - znamená vždy zaujetí určitého postoje ke skutečnosti, souvisí s rozsahem a počtem této skutečnosti. Zmnožení hledisek v nějakém díle vede pak na jedné straně k navození iluze o úplnější a komplexnější uchopení skutečnosti, ale souasně naznačuje relativitu poznání této skutečnosti. Postupně, jak se to dělo i s ostatními pojmy, kterými se teoretikové pokoušeli uchopit vztahy literárního díla, se i pojem hlediska historizoval, začaly se zkoumat vztahy mezi užitím toho či onoho hlediska a historickými způsoby vypřávení. Norman Friedman vybudoval svou teorii hlediska na ose postupně

Poetika kompozice, 1970, B. A. Uspenského), „gramatiky“ či „syntaxe“ vyprávění by vyjádřily a historické (Genette, Todorov). Prvek historický začal však zákonitě unikat všude tam, kde se prováděla typologizace vyprávěcí, vyprávění, vyprávěcí situace. Tehdy se začala ukazovat souvislosti s určitou literární epochou, stylem dobovým či autorovým. Tak například zatímco v 19. století převládala vyprávěcí „neviditelný“, „tichý“, „bez vlastnosti“, „objektivní“, s moderní literaturou se častěji než v minulosti spojuje aktivní vyprávěcí, který vystupuje jako samostatný subjekt stojící nad dějem, vměšující se do něj, komentující jej, hovořící se čtenářem a s postavami (vyprávěcí at už „bez těla“ prezentující se jen řečí či „s tělem“ ve stanzenovské terminologii - viz Stanzel 1979). Pozornost obrácena k vyprávěcí neznámenala nic jiného než zvýšenou pozornost ke všem postupům a prostředkům zprostředkování toho, co jsme nazvali příběhem, historií, fabulí - k momentu nepřímosti, zprostředkovatelskému paně není jen základním prvkem, jímž se podle Stanzela liší epika od lyriky a dramatu (Stanzel 1979), ale ve 20. století se zda být jedním z hlavních problémů jak teorie poznání a teorie informace, tak třeba i biologie (zprostředkování životně důležitých informací) či fyziky.

Věnujme pozornost ještě několika postupům zprostředkování příběhu. Nyní nás bude zajímat *syžet a kompozice*. Vztah mezi syžetem a kompozicí je velmi těsný: syžet je vždy konstrukce, tedy se na něm podílí kompozice. Pro V. Sklovského je syžet, syžetovost hlavním principem či specifickou zvláštností prozaického díla (Sklovskij 1925). Syžet jako konstrukce stojí podle N. Berkovského proti realitě, která je „bezsyžetová“ (Berkovskij 1962). S tím by bylo možné polemizovat. Je-li totiž součástí reality i literatura jako soubor textů a žánrů, předcházejících dílu s určitým syžetem, pak lze sězít říci, že je realita bezsyžetová, naopak přímou kvasí syžety, z nichž si autor vybírá, jejíž prizmatem nahlíží svůj příběh. Příběh je tak jako slovo v teorii. Baachtinově už v tomto smyslu předem syžetově zivárněn, už při jeho výběru funguje znalost syžetových možností, možných syžetových zivárnění příběhu. Pro Baachtina je dokonce i fabule, tedy příběh, součástí díla, i ona je umělecky organizována, má už určitě konotace, a stejně tak jakýkoli postup, jenž do díla s sebou vždy přináší určitý sociálně významový a - dodějme - také literární význam. Tak tomu je rovněž v případě zvoleného typu kompozice.

Mezi kompozíčními typy, kterými se zabýval Sklovskij ve své Teorii vyprávění, to připadá největšího. Skřítková stavba nás proto

objektivace románové vypovědi od „komentátorské vševědoucnosti, omniscience“ přes „omniscienční neutrální“ (já v roli svědka a já v roli hlavní postavy) k nekolektánsobně selektivní omniscienční a konečně k dramatičké metodě a technice kamery (Friedman 1955). (Připomeňme, že Kate Hamburgerová založila na pojmu hlediška své odlišné epiky od lyriky.) Gerard Genette mluví v Rozpravě o vyprávění (1972) o různých stupních narativní informace v závislosti na užité perspektivě či distanci vyprávění vzhledem k tomu, co je vyprávěno; narativní perspektiva je pro něho způsobem usměrňování narativní informace a příznačný je pro ni poměr mezi vyprávěčem a postavou.

Teorie hlediška přešla do teorie vyprávění pod pojmem vyprávěcí situace a narativní perspektiva. Obecně můžeme říci, že tento problém teoreticky často svádí k podrobným klasifikacím a typologiím, které pak při konkrétním rozboru zejména moderní prózy narážejí na čtené nevyhnané a smyšlené podoby (proslupování hledišek). Nicméně je zajímavé, že pro romanopisce, jak to dokládá třeba sborník statí a dokumentů Genette moderního románu; incepta vsup do rukopisu (Boie - Ferrer 1993), je volba hlediška mimořádně důležitá, a to hned na samém počátku díla, doslova v první větě. Celý další příběh i charakter textu, vztah k vyprávěnému je určen. Louis Hay v jedné ze studií v této knize uvádí, že Christa Wolfová napsala ke svému románu *Vzory děství 33 začátků* (33 začátků znamenalo 33 možných románů), než našla perspektivu je tedy opravdu něčím velmi důležitým, proto tu bývá ze strany autorů často tolik váhání. A jak začíná román Eco? - Literárním úskokem, jak jinak. Sdělit totiž čtenářům, že semu do ruky dostala kniha jistého abbe Valleta, kterážto tvrdila, že je věrným překladem rukopisu ze 14. století, který objevil v klášteře v Melku jistý velký vědec století šestnáctého. Eco si z něj prý kousek přeložil a těch pár sešitů bylo posléze tím jediným, co mu zbylo, neboť rukopis mu byl odcizen. A tak i on, rozumí se, vypráví de facto takřka vše popaměti, respektive ne on, ale mlich Adso, jehož rukopis byl údajně přeložen atd. Kolik „instancí“ či chcete-li hledišek vyprávění se tedy v románu, prohlášeném za nalezený rukopis, prostupuje! A jakou iluzi věrohodnosti čtení může pak podobně „necisty“ či „nespolehlivý“ pokud jde o hlediško textu sgerovat? Leda iluzi hry na vyprávění. A o tu bezpochyby v Ecově románu běží především.

Budiz řečeno, že všude tam, kde se budoval model vyprávění, se zpravidla odhlíželo od psychologických konotací a také od historicko-spoločenského kontextu zrodu textu (určitou vyjímku byla

„hic et nunc“ aktu psaní. K času příběhu či historie a času psaní či vyprávění dodávají pak někteří ještě třetí čas - čas čtení. Jestliže čas příběhu, čas vyprávěných událostí stihuje dílo do minulosti, zdůraznění času psaní a případně i čtení je tlací do přítomnosti a budoucnosti.

Čas jako vnitřní složka syžetu, někdy přímo i jeho téma, a čas jako princip kompozice syžetu má ovšem současně, stejně jako jiné kompoziční principy, také svůj aspekt historický. Různé typy zobrazení času jsou spjaty s určitými epochami a žánry (Lichačov 1970). Bachtin, pro něhož je kategorie času vedle promluvy východiskem zkoumání románu, zavádí v rámci jakési historické poetiky literárního časoprostoru pojem *chronotopu* (Bachtin 1975). Chronotop, termín původem z biologie, definuje jako „bylostiny souvztaž časových a prostorových relací“. Ve studii Čas a chronotop v románu charakterizuje jednoduše historické chronotopy (chronotop řeckého románu - idylického a dobrodružného, chronotop románu pikareskního, biografického atd.). Za nejvýznamnější chronotop románu pokládá chronotop cesty, který je v nerománových žánrech údajně projevem epické deviace (v epickém divadle, poemě, eposu). Chronotop podle Bachtina determinuje žánr, žánrový typ. Chronotopická analýza bezpochyby skýtá při interpretaci přůzy značné možnosti. Pokouším se o ni v chystané knize *Místa s tajemstvím*. Tým pracovníků našeho ústavu (V. Mačura, M. Kubínová a já, externě Z. Hrbata) se v rámci úkolu nazvaného Literární topologie bude v příštích letech pokoušet analyzovat v literárních dílech básnických i prozaických určitá vybraná místa či chronotopy - hrad, zříceninu, chrám, chaloupku, jeskyni, zahradu, hřbitov, vězení a další. Jestliže však Bachtin přitazoval určité chronotopy k určitým románovým typům, náš postup bude jiný: vybrané obecné chronotopy bychom chtěli sledovat v jejich proměnách v různých dobách, směrech, konkrétních dílech.

Se syžetem, kompozicí, prostorem a časem je propojena další složka prozaického díla - *postava*. Aristoteles ji pokládal za podřízenou řábu (rozuměj syžetu). Toto chápaní se v novověku podstatně proměnilo. U Hegela nalezáme pojem „charakteru“ - bohatého, individuálního, stabilního v proměnlivosti (viz Markiewicz 1984). Tato charakteristika přiléhala k postavám v realistickém románu. Rozvoj uměleckého psychologismu byl podle L. Ginzburgové provázen rýsnou dynamičností při zobrazování člověka (Ginzburgová 1971). Literatura v románech 19., ale zejména 20. století postupně dospěla od psychologických masek racionalismu k postavám - pojatým jako plynoucí stavy a pohnutky (Ginzburgová mluví o „tekutosti“ člověka u Tolstého); pro Vygotského i v sebereflexivním románu, jehož autor nezřídka usiluje o zachycení onoho

eminentně zajiťma, že jeden její typ - ve francouzské teorii nazývaný podle heraldiky „mise en abyme“ (případ, kdy srdce ní pole nebo štítek má tvar tožný se štítem hlavím), jindy „récit spéculaire“, zrcadlové vyprávění (Ricardou 1967; Dällenbach 1977) - je příznačný právě pro moderní literární text. Vyprávění obsahuje v zárodku samo sebe, donkonečna se v sobě zrcadlí. Významu přitom opět nabývá akti vyprávění. Znovu jsme se tedy z jiné strany dostali k problému sebereflexe. Také skřítková kompozice je už předem zatížena určitým významem. Obvykle se s ní pojí esoterický příběh a význam (nebo alespoň příběh s tajemstvím).

Jestliže se krátce zmíníme o Lotmanově teorii syžetu (Lotman, Sjaň 1970). Lotman klade do základu syžetu nikoli motiv jako A. N. Veselovskij ale *udalost*, kterou podle něho tvoří přemístění postavy za hranice určitého sémantického pole. Událost v základu syžetu je svou podstatou ontologická, jak to prozrazuje i etymologie ruského slova: „so-bytije“. Obsahuje moment významové změny, posunu, informace, zvrací ustálený řád věcí, dává průchod neobvyklému. Syžetovost je pak důležitým příznakem textu, když se tím nepopírá existence a význam textu nesyžetových.

S kompozicí je spojen problém hranic textu, který je podle Lotmana přímo textotvorný. Z hlediska hranic textu nabývá významu analýza začátku (incipitů), o nichž jsme už mluvíli. Někdy významná je ovšem otázkou končí. U textů 20. století nejednou dílo nabízí dva různé konce (například Fowlesova *Francouzova milénka*) - at si čtenář podle svého vkusu vybere. Závazným jevem moderního románového textu je jeho záměrná neukončenost, která může být filosoficky nejrůznější interpretována. K tomuto okruhu otázek bychom mohli přičíst i problematickou názvu díla. Název už zajiť programuje čtení díla. Kdyby se Eco v románu, jak spisovatel původně zamýšlel, jmenoval *Opátství zločinu*, byl by příliš zdůrazněn půdorys gotického románu. Tím, že se romanopisec nakonec rozhodl pro jméno *Růže*, podíhl už v názvu onu mnohovýznamnost, která v románu hraje tak velkou roli.

Se syžetem bezprostředně souvisí, jak už bylo patrné, *problém času a prostoru*. Na základě povahy časoprostorových charakteristik je tak jako na základě kompozice možné klasifikovat díla. Důležitým se při interpretaci textu ukazuje být zkoumání vztahu mezi časem představového dění a časem vyprávění (Lammer 1955), deformace následnosti, jak se realizovala v rovině řábu (či „života“ (anticipace), reverzibilita času (návraty v čas, zpětné odvíjení), přerušení apod. Pro moderní text, například „nový román“ je příznačná tendence k splytvání času vyprávění s časem, o němž se vypráví (hovří se o *prezenzosti* těchto děl). Tato tendence se uplatňuje i v sebereflexivním románu, jehož autor nezřídka usiluje o zachycení onoho

(prvky nevyšetřitelného chování, nedotřesenost, mezery ve sděleních o nich apod.) až k postavám-hypotézám. Kromě tohoto historického zřetel (poněkud jsem ovšem situaci zjednodušila) se však při této typologizaci uplatňuje i zřetel žánrový. Určité žánry pracují zásadně s postavami-definicemi (komédie dell'arte, dobrodružný román), postavy-hypotézy jsou typické pro moderní podoby románu, zejména pro ty, které vystavují svou literárnost. Je zajímavé, že postmodernistický román, jehož příkladem je nám i jméno růže, se vrací k postavám-definicím v prvním plánu, zatímco v druhém jenně naznačuje jejich možný další hypotetický - rozmet.

Na závěr bych se chtěla zmínit ještě o jedné důležité slozce literárního díla - o *literární topice*. O *topoi* mluvil E. R. Curtius v souvislosti s působením antických rétorických forem na evropskou středověkou literaturu a chápal je jako konstanty procházející dějinami písemnictví. Curtiovi slo o rétorická topoi. Později se význam tohoto pojmu rozšířil, a mluví-li se dnes o literární topice, obvykle se mluví repertoár určitých konstantních motivů. Tento repertoár zahrnuje rétorické figury, verbální loci communes (takovou figurou je třeba výraz „čira tma“ v dobrodružné literatuře - hrdina se najednou ocitne „v čiré tmě“), dále ustálené atributy postav, míst, času (např. kloubok stažený do čela, odlehle a neobyvané křídlo paláce, půlnoč - topoi dobrodružného a iniciálního žánru) a konečně rozsáhlé prostoroové figury typu hradu, tajemného domu či paláce, magického města apod. Terminologie se ovšem často různí: Genette kupříkladu mluví o „figurách“ (Genette 1966 - 1972). Některé figury, zahrnující motivy, syžety, atributy, tvorbí podle něho neměnný základ „literárnosti“ literárního textu, nadčasový, ahistorický. Jiné jsou však spjatý s určitou epochou, představují historicky podmíněné struktury (např. figura reverzibilního světa, související se zrcadlovým efektem, je typická pro barokní poezii). Poulet nemluví o figurách, ale o tématech - přislušný výzkum pak nazývá *tematologií* (Poulet 1961). U francouzských vědců se výzkum figur, topoi či témat často soustředuje k jedné epoše či ještě častěji k jedinému autorovi. Ze systému figur, topoi či témat se konstruuje, dešifruje jakýsi osobní mýtus či „monomytus“. Tento typ analýzy se zdá být přiměřenější pro poezii, v rozbořech prózy se zatím téměř neuplatňuje. Možná je obtížnější, možná je to jen náhoda. V oblasti prózy platí, že nízké, pokleslé, zbabavé, folklórní žánry (pohádka, dobrodružný román) se vyznačují vyšší mírou těchto kolektivních topoi či český topost. Míra kolektivních topoi se však zvyšuje také všude tam, kde dílo dává najevo svou literárnost, kde si hraje na literaturu. Eculv román přímo hýří toposity tohoto druhu ve všech rovinách textu.

hrdina svého druhu plynutí a událost. V moderním románu se úloha postavy, všemocné v balzakovském románu, podstatně redukuje. Pozorujeme, že postava ztrácí svou soudržnost a jedinečnost. Často už nemá „pevné“ tělo, tvář, charakter, může se rozpustit v jiných postavách (zdvajování), někdy ji chybí i jméno nebo se její jméno v průběhu textu změní (případně v knize vystupují dvě postavy téhož jména). Některé postavy jsou „bez vlastnosti“, jejich kontury se ztrácejí v různých možných žiivotech (takovou postavou je případ X z Čapková Pověrone, ale i hrdina Obyčejného žiivota či Fořtýn. Jejichž obrazy vystávají z různých, protirečivých výpovědí, svědectví či hypotéz. V jiných případech nalézáme místo plnokrevných postav postavy-formule, jakoby sesíté ze stereotypních vlastností postav z nejrůznějších žánrů. K takovému pojetí thnou postavy v Ecoově jménu růže, at už jde o Adsona, Vilema z Baskervilleu či starce Jorgeho. Jedním z charakteristických projevů dezintegrace a oslabování identity postavy v rovině promluvy je splyvání pásem vyprávěče a postav, jímž se zabývali V. V. Vinogradov, L. Spitzer, L. Dolžel.

Teorie tento neutěšený stav postavy reflektovala jednak výroký typu „románová postava... kolísá a že se hroutí“ (Sarrautova 1956: 29), jednak chápaním postavy jako pouhých funkcí (V. Trops, E. Souriau), aktantů (A. Greimas aj.), čímž se de facto vrací k aristotelské tezi o služebnosti postavy. Celkově je možné říct, že se postava v literární teorii 20. století dostala na okraj zájmu (u formalistů i strukturalistů), přitom patrně nepřávnem, protože proces dezintegrace postavy, který se nesporně podíli na dvojnásobnosti textu, je vrcholně zajímavý a mimo jiné svědčí o zásadní proměně vnímání lidské osobnosti a její úlohy ve světě.

Svého času jsem se v souvislosti s prací na kolektivní knize *Proměny subjektu* (1993) pokusila o nastíní určité typologie postav. Rozlišila jsem na základě modalitý dva typy postav: *postavy-definice* a *postavy-hypotézy*. V prvním případě se pojetí postav zakládalo na jistotě, ve druhém na nejistotě. Postavy-definice, spjaté na jedné straně s realistickým románem (vševědoucí vyprávěč o postavách vše ví a prakticky vše o nich sděluje), na druhé straně s románem lidovým, bulvárním, se podle mého názoru vyznačují explicitností ve své charakteristice, jsou plně vyjádřeny a důvěřeny v textu, jejich chování je determinováno. Postavy-hypotézy jsou na rozdíl od nich stylizovány jako problém, záhada, vyznačují se inkoherecncí, iracionálními momenty chování, fragmentarncostí. Tento typ postav je příznačný pro symbolistní, expresionistickou prózu, ale také pro „nový román“ (Rovněž Čapkovy postavy, o kterých jsem před chvíli mluvila, patří právě sem.) V literatuře můžeme sledovat celkem plynulý proces přechodu od postav-definic přes stádium jejich zpochybňováním



Topika či tematologie navázala na Jungovy úvahy o *archetypech* kolektivních představách, s nimiž se pak uváděla do souvislosti literární témata či metafory. Význam slova archetyp se v literatuře rozšířil a proměnil: většinou znamená typický, vracející se obraz, jenž spojuje jednotlivá umělecká díla s ostatními (Frye 1957), nadindividuálními metafory (Poulet 1961). Prostřednictvím takovýchto metafor se teoretikové pokoušeli uchopit nejen jednotlivá díla, což je nicméně nejtěžší, ale i literární vývoj (Pouletovy *Metamorfózy kruhu* aj.). O to bychom se chtěli pokusit i my v rámci literární topologie. Ještě k tomuto tématu na závěr dodáme, že právě v oblasti literární topiky či tematologie se více než jinde pohybuje na poli intertextuality.

*Ústav pro českou literaturu AV, Praha*

## LITERATURA

- ALBÈRES, R. M.  
1962 *Histoire du roman moderne* (Paris: Albin Michel)
- BACHTIN, M. M.  
1965 *Fransua Rable i narodnaja kulturna srednevekov'ja i Renaissance* (Moskva: Chudožestvennaja literatura), *Francis Rablais a lidová kulturna středověka a renaissance* (Praha: Odeon, 1975)
- 1975 *Voprosy literatury i estetik* (Moskva), *Román jako dialog* (Praha: Odeon, 1980)
- 1979 *Estetika slovesnogo tvorstva* (Moskva: Iskusstvo)
- BARTHÈS, Roland  
1964 *Essais critiques* (Paris: Seuil)  
1970 *S/Z* (Paris: Seuil)  
1966 „Introduction à l'analyse structurale du récit“, *Communications* 1966, č. 8
- BERKOVSKIJ, Naum  
1962 *Stat'j o literature* (Moskva - Leningrad), *Analyza syžetu* (Praha: Lidové nakladatelství, 1979)
- BLANCHOT, Michel  
1959 *Le livre à venir* (Paris)
- BOHM, David  
1992 *Rozvíjející významu* (Praha: Unitaria)
- BOIE, Bernhard, Daniel FERREER (ed.)  
1993 „Louis Hay Les trente-trois débuts de Christa Wolf“, in *Génèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (Paris: CNRS)
- BOOTH, W. C.  
1961 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago - London)

- BRÁZDA, Radim  
1993 „Estetizovaná postmoderna - konzumní verze“, *Tvar* 1993, č. 35-36
- BREMOND, Claude  
1973 *Logique du récit* (Paris: Seuil)
- DALLENBACH, Lucien  
1977 *Le Récit spéculatif, essai sur la mise en abyme* (Paris)
- DUK, Theun Adriaanus van  
1972 *Some Aspects of Text Grammar: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague - Paris)
- DOLEŽEL, Lubomír  
1993 *Narativní zpusoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
- DUCROT, Oswald, Tzvetan TODOROV  
1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Seuil)
- ECO, Umberto  
1962 *Opera aperta* (Milano: Bompiani)  
1968 *La struttura assente* (Milano: Bompiani)
- FRIEDMAN, Norman  
1955 „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“, in *PMLA* (Publications of the Modern Language Association of America) 1955, č. 5
- FRYE, Northrop  
1957 *Anatomy of Criticism* (Princeton)
- GENETTE, Gérard  
1966-1972 *Figures I - III* (Paris: Seuil)  
1972 „Discours du récit“, in *Figures III*, 1966-1972
- GINZBURGOVA, Lydia  
1971 *O psychologičeskoj proze* (Leningrad: Chudožestvennaja literatura), *Psychologičeská próza* (Praha: Odeon, 1982)
- GOLDMANN, Lucien  
1964 *Pour une sociologie du roman* (Paris)
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1966 *Sémiotique structurale. Recherche de méthode* (Paris)
- HAMBÜRGEROVA, Kate  
1957 *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart)
- HODROVÁ, Daniela  
1989 *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru* (Praha: Československý spisovatel)
- INGARDEN, Roman  
1937 *O poznávaní díla literackého* (Lwów), *O poznávání literárního díla* (Praha: Československý spisovatel, 1967)
- ISER, Wolfgang  
1976 *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München)

- JAKOBSON, Roman  
1969 *Slovesné umění a umělecké slovo* (Praha: Československý spisovatel)
- JAUSS, H. R.  
1967 *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz)
- KRISTEVA, Julia  
1969 *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil)  
1976 *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformatiomnelle* (The Hague - Paris)
- KUNDBERA, Milan  
1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard), *Umění románu* (Brno: Atlantis, 1993)
- LÄMMERT, Eberhard  
1955 *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart)
- LICHAČOV, D. S.  
1970 *Člověk v literatuře staré Rusi* (Moskva: Nauka), *Člověk v literatuře staré Rusi* (Praha: Odeon, 1974)
- 1971 *Poetika drevnerusskoj literatury* (Leningrad: Chudožestvennaja literatura), *Poetika staroruské literatury* (Praha: Odeon, 1975)
- LOTMAN, J. M.  
1968 *Lečti po strukturnoj poeťke. Trudy po znakovym sistemam I* (Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet)  
1970 *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva: Iskusstvo)  
1970 *Stafij po tipologii kulury* (Tartu)
- LUBBOCK, Percy  
1926 *Craft of Fiction* (London)
- LUKACS, Georg  
1916 „Die Theorie des Romans. Ein geschichtphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1916, č. 3, „Theorie románu“, in *Metafyzická tragédie* (Praha: Československý spisovatel, 1967)
- MARKIEWICZ, Henryk  
1984 *Wymyślny dzieła literackiego* (Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- MELLETINSKIJ, J. M.  
1976 *Poeťka mifa* (Moskva: Nauka), *Poeťka mýtu* (Praha: Odeon, 1989)
- POULET, Georges  
1961 *Métamorphoses du cercle* (Paris: Plon)
- PROMĚNÝ SUBJEKTU  
1993 *Proměny subjektu* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR), 2 svazky
- RICARDOU, Jean  
1967 *Problèmes du nouveau roman* (Paris)  
1971 *Le nouveau roman* (Paris)
- SARRAUTOVÁ, Nathalie  
1956 *L'ère de soupçon, essais sur le roman* (Paris: Gallimard), *Věk podezřívání. Esaje o románu* (Praha: Odeon, 1967)

- SKWARCZYŃSKA, Stefania  
1965 „Rozdaj literacki: Ogoľna problematika genologii“, in *Wstęp do nauki o literaturze III* (Warszawa)
- STAIGER, Emil  
1946 *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich), *Základní pojmy poeťky* (Praha: Odeon, 1969)
- STANZEL, Franz  
1955 *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u. A.* (Wien - Stuttgart)  
1979 *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck - Ruprecht), *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon, 1988)
- STIERLE, Karlheinz  
1975 *Texti als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (München)
- SVATON, Vladimír  
1993 *Epicke zdroje románu* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR)
- ŠKLOVSKIJ, Viktor  
1925 *O teorii prozy* (Leningrad), *Teorie prózy* (Praha: Melantrich, 1933)
- TODOROV, Tzvetan  
1967 *Littérature et signification* (Paris: Larousse)  
1970 *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil)  
1971 „La quête du récit: le Graal“, in *Poétique de la prose* (Paris: Seuil)  
1978 *Les genres du discours* (Paris: Seuil)
- VYGOTSKIJ, L. S.  
1965 *Psychologija iskusstva* (Moskva: Iskusstvo), *Psychologie umění* (Praha: Odeon, 1981)
- ZAJAC, Peter  
1981 „Zátnová koncepcia literárneho textu“, in *Literárny text a literárne vzdelanie* (Bratislava)
- Summary**  
In the 20th century the theory of novel develops in a situation when both the novel as well as the science have been attacked by the demon of relativism. Thus the novel abandons its mimetic function, moves away to the principle of intertextuality and the play at the novel, and exposes its ambivalent nature. In the 1st part of the lecture „Novel in the Frame of the Theory of Types and Genres“ there are defined generic theories of the 20th century and the concept of the genre, for which openness and dynamism are peculiar, further on by linking the aspects of the author and the reader. Finally, in the novel theory the attention is focused on the „technical problems“ (theory of the point of view, theory of narration - Lubbock, Stanzel etc.), then on the generic filiations and the genesis of the genre (novel

and epic - Lukács, Bachin), on the problem of mimesis (in marxist and sociological theories), the connections between novel and existence (M.Kundera). In the 2nd part "Work - Text - Intertextuality" there is discussed the process of "opening" the work, which included both Eco's openness of the work for various interpretations (sometimes directly programmed in the work), connected with the tendency of the work to present itself as a "work in progress", as if arising before the eyes of both the author and the reader, and, on the other hand, a kind of openness in the frame of which the work appears as a dialogue of texts (intertextuality). It was the shift from the term "work" to the term "text" that has been significant for this type of approach to the novel; as if the "text" implied by its very ethymology (fabric, structure) the unfinishedness, openness, fragmentation, dynamism, hypotheticality, workability - thus features characteristic for modern novel. In this part a special attention is paid to the manifestation of intertextuality in the novel "The Name of Rose" by U. Eco. The 3rd part "Narration and Its Parts" contains an outline of the research of individual parts of a novel text - narration (typology and modelling of the narration), the theory of the point of view, of the plot, composition, time and space, the character (the term of "aktant", the term of "character-definition" and "character-hypothesis"). The lecture ends up with a reflection on the importance of research of literary topics - i.e. certain constant motifs from verbal loci communes to extensive space-temporal figures of the type of a castle, prison, cemetery etc. While in the world the literary topos and certain collection of topoi are perceived first of all as the characteristic manifestation of the individual poetics (on the basis of a system of figures, topoi or themes there is constructed, deciphered certain personal myth), the team of the workers of the Institute for Czech Literature takes up Jung's reflections on archetypes as collective notions, and attempts to examine topoi in literary works like super-individual, but at the same time historically changeable pictures and figures, then, by means of them it strives to understand the literary development.

Bohuslav Hoffmann

## Vývojové souřadnice poezie Václava Hraběte Problematika jejího ohlasu

### I

Když F. Vodíčka otiskl ve Slovu a slovesnosti studii *Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl: Problematika ohlasu Nervdova díla* (1941: 113-132), byl V. Hraběti právě rok. Po šestnácti letech se osudy obou protály

na půdě Vysoké školy pedagogické v Praze: F. Vodíčka zde působil jako profesor české literatury, V. Hrabě jako student bohemistiky. Dobu Hrabětových výsokokoškolských studií (1957-1961) lze považovat i za období zrodu básníka Hraběte. Vodíčka měl na genezi básnických textů Hrabětových doajista vliv pramaly, a pokud nějaký, tak jisté jen nepřímý. Jiná souvtažnost však nastává v okamžiku, kdy máme určit estetickou působivost Hrabětova díla v minulých letech deseti letích a stanovit jeho vývojovou hodnotu. Ohlas Hrabětovy poezie byl od konce šedesátých let po cela dvě desetiletí (doma i v exilu) velmi značný, zároveň však i značně rozporuplný. Rozporuplná byla i její konkrétní podoba jako materiálno artefaktu. Tuto "mnohotvárnost, rozličnost a mnohoznačnost materiálno artefaktu" považuje J. Mukařovský za "potenciální estetický klád" (1936: 53). Dílo V. Hraběte prošlo v posledním čtrvrtstoletí velice proměnlivou konkrétní zaci. Pojem konkrétní zaci chápeme ve vymezení, které mu dal F. Vodíčka ve studii z roku 1941: "...Termín konkrétní zaci naznačuje, že jde o konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnitřní. Je přirozené, že dílo může být několika způsoby konkrétní zaci. Konkrétní zaci je nejspíš jen mista schematika, ale struktura celého díla tím, že je proměnlivá na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za různých okolností časových, místních, společenských a do jisté míry individuálních vzhledů" (Vodíčka 1969: 199).

Na konkrétní zaci Hrabětových textů měli vedle literárních kritiků podstatný vliv především jeho editoři a také jeho uměleční interpreti (zvláště recitoři a jeho první editor Mitroslav Kovářík). Význam editorů je