

mohou mít, jako v případě článku Foucaultova, formu komentující literární kritiky, přece jen nastolují obecnou problematiku vztahu mezi slovem, skutečností a fikcí, mezi funkcí, tvarem a významem a svým tázáním otevírají strukturalistické myšlení novým horizontům.

Šíře záběru — od sémiotiky a naratologie po strukturální antropologii a filozofii — ilustruje myšlenkovou a metodologickou rozprostřenost, jíž francouzské prostředí strukturalismus obohatilo.

ROLAND BARTHES

Úvod do strukturální
analýzy vyprávění

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, epeje, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze (připomeňme si Carpacciovu Svatou Uršulu), 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 dějin lidstva; není a nikde 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:¹⁾ vyprávění pranic nezáleží na dobré či špatné literatuře: je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život.

Měla by takováto univerzálnost vyprávění vést k závěru, že jde o něco bezvýznamného? Je do té míry obecné, že o něm není co říci, že je možné jen skromně popsat některé z jeho zvláštních odrůd, jak to někdy dělá literární historie? Avšak jak máme všechny tyto odrůdy zvládnout, na čem máme založit své

1) Je třeba připomenout, že to není případ ani poezie, ani eseje: ty jsou závislé na kulturní úrovni vnímatelů.

právo rozlišovat je, rozpoznávat je? Jak postavit proti sobě román a novelu, povídku a mýtus, drama a tragédii (už se to dělalo tisíckrát) a neodvolávat se přitom na nějaký společný model? Tento model je zahrnut v každé promluvě o této nejzvláštější a nejstarší ze všech vyprávěčských forem. Je tedy oprávněné, že se vůbec nezříkáme ctižádosti hovořit o vyprávění pod zámkou, že jde o jev univerzální, a že se naopak pravidelně (od dob Aristotelových) zabýváme narativní formou; je normální, že rodící se strukturalismus činí z této formy jeden z prvních předmětů svého zájmu: což mu vždy nejde o to ovládnout nekonečné množství promluv tím, že se podaří popsat „jazyk“, z něhož vyšly a z něhož je možné je vytvářet? Před nekonečným množstvím vyprávění, před množstvím hledisek, z nichž je možné o nich mluvit (historické, psychologické, sociologické, etnologické, estetické atd.), je analytik přibližně ve stejné situaci, jako byl Saussure před různorodostí jazyka, když usiloval o to odvodit ze zdánlivé anarchie sdělení třídící princip a ohnisko popisu. Abychom zůstali u současnosti, pak ruší formalisté, Propp, Lévi-Strauss nás naučili vymezit následující dilema: vyprávění je buď prosté tlachání o událostech, v tom případě o něm můžeme mluvit pouze s odkazem na umění, nadání nebo génia vypravěčova (autorova) — na všechny mytické podoby náhody —,²⁾ nebo je v jeho základě podobně jako v případě jiných vyprávění nějaká struktura přístupná analýze, třebaže k jejímu popisu je zapotřebí nesmírné trpělivosti; je totiž celá propast mezi i tou nejsložitější nahodilostí a tou nejprostší kombinatorikou a nikdo nemůže kombinovat (produkovat) vyprávění a nevycházet přitom z implicitního systému jednotek a pravidel.

Kde tedy hledat strukturu vyprávění? Patrně ve vyprávěních. *Ve všech?* Mnoho komentátorů, kteří připouštějí existenci narativní struktury, se nedokáže zříci odvozování literární analýzy od modelu experimentálních věd: neohroženě žádají, aby se na vyprávění uplatnila metoda čistě induktivní a aby se začalo rozbořením všech vyprávění jednoho druhu, jedné epochy, jedné společnosti a odtud pak dospělo k načrtnutí obecného modelu. Tento

2) Existuje samozřejmě vypravěčovo „umění“: je to schopnost vytvářet vyprávění (sdělení) z určité struktury (kódu); toto umění odpovídá pojmu *performance* u Chomského a je na hony vzdáleno autorovu géniu pojatému romanticky jako osobní, stěží vysvětlitelné tajemství.

pohled zdravého rozumu je utopií. Ani lingvistice, která má ke zvládnutí jen nějaké tři tisíce jazyků, se takový postup nedaří; a tak se rozvázně stala deduktivní, a ostatně právě od toho okamžiku se ustavila, začala postupovat vpřed obřími kroky a dokázala dokonce předvídat jevy, které dosud nebyly ani objeveny.³⁾ A co bychom pak měli říci o analýze narativní, před níž stojí miliony vyprávění? Je nuceně odsouzena k postupu deduktivnímu; nejdříve musí vytvořit hypotetický popisný model (který američtí lingvisté nazývají „teorií“) a od tohoto modelu pak sestupovat krok za krokem k druhům, které se současně na něm budou podílet a od něho se vzdalovat: pouze na úrovni těchto shod a odchylek postihne analýza vybavená tímto jedinečným popisným nástrojem pluralitu vyprávění, jejich historickou, zeměpisnou a kulturní rozmanitost.⁴⁾

Abychom mohli popsat a utřídit nekonečné množství vyprávění, potřebujeme „teorii“ (ve zmíněném pragmatickém významu), což znamená nejprve ji hledat a načrtnout. Vypracování takovéto teorie může velice usnadnit, jestliže se od začátku podřídíme modelu, který jí poskytne základní pojmy a základní principy. V dnešním stavu bádání připadá jako rozumné⁵⁾ nabídnout coby základní model strukturní analýzy samotnou lingvistiku.

I. JAZYK VYPRÁVĚNÍ

1. Nad větou

Je známo, že lingvistika se zastavuje u věty: je to poslední jednotka, o níž se domnívá, že má právo se jí zabývat; věta, která je řád, a nikoliv sled, se skutečně nemůže redukovat na sumu slov, ze

3) Viz např. případ hetitského *a*, které předpokládal Saussure a které bylo skutečně objeveno až o padesát let později. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, s. 35.

4) Připomeňme současnou situaci lingvistického popisu: „Lingvistická struktura je vždy relativní nejen ve vztahu k údajům získaným z korpusu, ale také ve vztahu ke gramatické teorii, která tyto údaje popisuje“ (E. Bach, *An introduction to transformational grammars*, New York 1964, s. 29). Nebo u Benvenista (cit. dílo, s. 119): „...Bylo ověřeno, že jazyk má být popsán jako formální struktura, avšak že tento popis předběžně vyžaduje ustavení odpovídajících postupů a kritérií a že všeobecně vzato povaha předmětu není oddělitelná od metody schopné ho definovat.“

5) Avšak nikoliv nezbytné (viz příspěvek Cl. Bremonda, spíše logický než lingvistický).

kteřých se skládá, a tím vytváří původní jednotku, kdežto výpověď není nic jiného než sled vět, ze kterých se skládá: z hlediska lingvistického není v diskursu nic, co by nebylo ve větě: „Věta,“ říká Martinet, „je nejmenší segment, který dokonale a úplně představuje diskurs.“⁶⁾ Lingvistika by si tedy neměla stanovovat za předmět svého zkoumání to, co stojí nad větou, protože nad ní jsou vždy zase jen věty: když botanik popsal květinu, nemůže se zabývat popisem kytice.

A přece je zřejmé, že samotný diskurs (jako soubor vět) je uspořádán a že právě svou uspořádaností se jeví jako sdělení jiného jazyka, vyššího, než je jazyk lingvistů:⁷⁾ diskurs má své jednotky, svá pravidla, svou „gramatiku“: jako projev nadvětný, a třebaže složen výhradně z vět, diskurs se musí přirozeně stát předmětem nějaké jiné lingvistiky. Tato lingvistika diskursu nesla dlouho slavný název: rétorika; avšak v důsledku jakési historické souhry okolností rétorika se minula s krásnou literaturou, a protože ta se oddělila od lingvistiky, bylo třeba vrátit se v nedávné době k tomuto problému znovu: nová lingvistika diskursu se ještě nerozvinula, ale je alespoň požadována, a to i samými lingvisty.⁸⁾ Tato skutečnost není bezvýznamná: třebaže tvoří objekt autonomní, diskurs musí být studován právě z hlediska lingvistiky; je-li třeba stanovit pracovní hypotézu pro analýzu, jejíž úkol je nesmírný a materiál nekonečný, bude nejrozsáhlejší postulovat vztah homologie mezi větou a diskursem v té míře, že stejné formální uspořádání pravděpodobně řídí všechny sémiotické systémy, ať už je jejich materiál a rozsah jakýkoliv: podle toho by diskurs byl velká „věta“ (jejímiž jednotkami nemusí nutně být věty), podobně jako věta je jistý specifický malý „diskurs“. Tato hypotéza je v naprostém souladu s některými tvrzeními současné antropologie: Jakobson a Lévi-Strauss upozornili na to, že lidé se mohou definovat svou schopností vytvářet sekundární systémy, „multiplikátory“ (nástroje sloužící k výrobě jiných nástro-

6) „Úvahy o větě“, in: *Language and Society* (Mélanges Jansen), Kodaň 1961, s. 113.

7) Je samozřejmé, jak podotkl Jakobson, že mezi větou a tím, co je nad ní, jsou přechody: například koordinace může jít dále než věta.

8) Viz zejména Benveniste, cit. dílo, kap. X. — Z. S. Harris, „Analýza diskursu“, in: *Language* 28, 1952, s. 1–30. — N. Ruwet, „Strukturální analýza jedné francouzské básně“, in: *Linguistics*, 3, 1964, s. 62–83.

ů, dvojí artikulace v jazyce, tabuizace incestu umožňující množství rodin), a sovětský lingvista Ivanov předpokládá, že umělé jazyky mohly být osvojeny teprve po jazyce přirozeném: protože pro člověka je důležitá možnost využívat více významových systémů, jazyk přirozený slouží k vytváření jazyků umělých. Máme tedy právo předpokládat mezi větou a diskursem vztah „sekundární“, který budeme nazývat homologií, abychom respektovali čistě formální ráz těchto vztahů.

Obecný jazyk vyprávění je zřejmě jen jeden z těch, které má lingvistika diskursu k dispozici,⁹⁾ a spadá tudíž do hypotézy homologické: z hlediska strukturálního má vyprávění povahu věty. Přitom se nikdy nemůže redukovat na množinu vět: vyprávění je velká věta, podobně jako každá vypovídací věta je v jistém smyslu náčrtem malého příběhu. Třebaže se ve vyprávění uplatňují vlastní signifikanty (často velmi složité), ve skutečnosti v něm nacházíme v rozšířené a přetvořené podobě hlavní slovesné kategorie: časy, vidy, způsoby, osoby; navíc samotné „subjekty“, které stojí proti slovesným predikátům, se neustále podřizují větnému modelu: aktantní typologie navržená A. J. Greimasem¹⁰⁾ shledává v množství postav vyprávění základní funkce gramatické analýzy. Homologie, kterou zde naznačujeme, nemá jen hodnotu heuristickou: zahrnuje identitu jazyka a literatury (do té míry, v jaké je jazyk výsadním nositelem vyprávění): není už téměř možné chápat literaturu jako umění, které by se zříkalo jakéhokoliv vztahu s jazykem od toho okamžiku, kdy ho bude užívat k vyjádření ideje, vášně nebo krásy: jazyk neustále doprovází diskurs a nastavuje mu zrcadlo své vlastní struktury: což literatura zejména dnes nevytváří jazyk už ze samých podmínek jazyka?¹¹⁾

9) Jedním z úkolů lingvistiky diskursu by měla být právě typologizace diskursů. Předběžně lze rozeznávat tři základní typy diskursu: metonymický (vypravování), metaforický (lyrická poezie, diskurs vědecký), entymematický (diskurs intelektuální).

10) Viz dále, III, 1.

11) Zde je třeba připomenout tuto Mallarméovu domněnku vyslovenou v okamžiku, kdy naznačoval svou představu o působení lingvistiky: „Jazyk byl pro něho nástrojem fikce: půjde cestou jazykové metody (stanoví ji). Jazyk se sám reflektuje. Nakonec mu připadá, že fikce je vlastní prostředek lidského ducha — právě ona využívá celé této metody a člověk se omezuje na vůli.“ (*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, s. 851) Připomeňme, že pro Mallarmé platí: „fikce nebo poezie“ (tamtéž, s. 335).

2. Významové úrovně

Od počátků nabízí lingvistika strukturální analýze vyprávění rozhodující pojem, protože si ihned uvědomuje, co je v každém systému významů podstatné, totiž jeho uspořádání: tím umožnila stanovit, že vyprávění není prostá suma vět, a současně utřídit nesmírné množství prvků, které vstupují do kompozice vyprávění. Tím pojmem je *úroveň popisu*.¹²⁾

Jak známo, věta může být lingvisticky popsána na různých úrovních (fonetické, fonologické, gramatické, kontextové); tyto úrovně jsou navzájem ve vztazích hierarchických: každá má sice své vlastní jednotky a své vlastní vztahy závazné pro každý samostatný popis zvlášť, avšak žádná sama o sobě nemůže produkovat význam: každá jednotka, která náleží k některé úrovni, nabývá významu *jeť* tehdy, může-li se integrovat na úroveň vyšší: foném je dokonale popsatelný, avšak sám o sobě neznamená nic; podílí se na významu jen tehdy, je-li integrován do slova; a slovo samo se zase musí integrovat do věty.¹³⁾ Teorie úrovní (jak ji vyslovil Benveniste) nabízí dva typy vztahů: distribuční (pokud jsou vztahy situovány do stejné úrovně) a integrační (pokud přecházejí z jedné úrovně do druhé). Z toho vyplývá, že k uvědomění si významu nestačí vztahy distribuční. Abychom mohli provádět strukturální analýzu, musíme nejdřív rozlišit několik popisných úrovní a ty pak situovat do hierarchické (integrační) perspektivy.

Úrovně jsou jisté operace.¹⁴⁾ Je tedy normální, že chce-li lingvistika postoupit vpřed, má tendenci rozmnožovat jejich počet. Analýza diskursu může zatím pracovat jen na úrovních základních. Rétorika podle svého přířkla diskursu nejméně dvě popisné úrovně: *dispositio* a *elocutio*.¹⁵⁾ V současné době Lévi-Strauss ve své

12) „Lingvistické popisy nejsou nikdy jednomocné. Popis není přesný nebo falešný, je lepší nebo horší, více či méně užitečný.“ (J. K. Halliday, „Lingvistika obecná a aplikovaná“, in: *Etudes de linguistique appliquée*, 1, 1962, s. 12.)

13) Roviny integrace stanovila Pražská škola (viz J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana Univ. Press 1964, s. 468) a po ní byly přejaty mnoha lingvisty. Podle mého názoru najjasněji je popsal Benveniste (cit. dílo, kap. X).

14) „Řeceno slovy poněkud nejasnými, rovina může být považována za systém symbolů, pravidel atd., jichž musíme použít pro vyslovení významů.“ (E. Bach, cit. dílo, s. 57–58.)

15) Třetí součást rétoriky *inventio* se netýkala jazyka: týkala se věcí, nikoliv slov.

analýze struktury mýtu již upřesnil, že stavební prvky mýtu (mýtémy) nabývají významu jen proto, že jsou uspořádány do trsů a že tyto trsy se navzájem kombinují;¹⁶⁾ a T. Todorov přejal rozdělení ruských formalistů a navrhuje pracovat na dvou velikých úrovních, které se dále člení: *příběh* (historie, obsah), který zahrnuje logiku děje a „syntax“ postav, a *diskurs*, který zahrnuje čas, aspekty a vidy vyprávění.¹⁷⁾ Ať už navrhneme jakýkoliv počet úrovní a ať už je definujeme jakkoliv, není pochyb o tom, že vyprávění je hierarchií instancí. Porozumět vyprávění, to neznamená jen sledovat rozvíjení příběhu, to znamená také v něm rozpoznat jednotlivá „poschodí“, promítat horizontální vazby vyprávěcí linie na předpokládanou osu vertikální; číst (poslouchat) vyprávění, to neznamená pouze postupovat od slova ke slovu, to znamená také přecházet z jedné úrovně do druhé. Dovolte mi uvést pro objasnění jeden příběh: v „Ukradeném dopise“ podal Poe pronikavý rozbor neúspěchu policejního prefekta, který nebyl schopen najít dopis: jeho vyšetřování bylo dokonalé, jak prohlásil, bylo „v okruhu jeho odbornosti“ — prefekt nevynechal žádné místo, naprosto „uspokojil“ úroveň „prohledávání“. Avšak k nalezení dopisu, který byl chráněn samozřejmostí svého úkrytu, bylo třeba přejít na úroveň jinou, nahradit pohled policisty pohledem toho, kdo ukrývá. Podobně „prohledávání“ souboru horizontálních narativních vztahů nestačí: aby bylo účinné, musí být směřováno také „vertikálně“: význam není „na konci vyprávění“, prochází jím napříč, je stejně očividný jako „Ukradený dopis“, avšak podobně jako on uniká každému jednosměrnému zkoumání.

Bude třeba ještě projít mnohým tápáním, než získáme jistotu o úrovních vyprávění. Ty, které zde budou nabídnuty, představují jen prozatímní podobu a jejich prospěšnost je téměř výlučně didaktická: umožní situovat a uspořádat problémy, a doufáme, že nebudou v rozporu s těmi analýzami, které už byly provedeny.¹⁸⁾ Ve výpravném díle navrhuje rozeznávat tři popisné úrovně: úroveň „*funkcí*“ (ve významu, který toto slovo má u Proppa a Bremonda), úroveň „*akcí*“ (ve významu, které toto slovo má u Greimase, když mluví o postavách jako o aktantech) a úroveň „*naracé*“

16) Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon 1958 a 1974.

17) Viz dále v této publikaci T. Todorov, „Kategorie literárního vyprávění“, s. 142–179.

18) V tomto Úvodu jsem se snažil co nejméně zasahovat do probíhajících výzkumů.

(která odpovídá zhruba „diskursu“ u Todorova). Připomeňme si, že tyto tři úrovně jsou navzájem propojeny na způsob postupné integrace: funkce má smysl jen tím, že vstupuje do obecného jednání aktantu; a toto jednání samo zase nabývá vlastního smyslu tím, že je vyprávěno, svěřeno diskursu, který má svůj vlastní kód.

II. FUNKCE

1. Vymezení jednotek

Protože každý systém je kombinací jednotek, jejichž třídění je známo, je třeba nejdříve vyprávění rozčlenit a určit segmenty narativního diskursu, aby je bylo možno rozdělit do malého počtu tříd; jednoduše řečeno, je třeba definovat nejmenší narativní jednotky.

V integrační perspektivě, tak jak zde byla definována, se analýza nemůže spokojit s čistě distribuční definicí jednotek: je třeba, aby od počátku byl kritériem jednotek význam — zde má svůj původ název „funkce“, který byl ihned těmto jednotkám dán. Od ruských formalistů¹⁹⁾ se za jednotku považuje každý segment příběhu, který je krajním členem relace. Duší každé funkce je, bychom tak řekli, její zárodek, což umožňuje oplodnit vyprávění prvkem, který uzraje později, na téže úrovni nebo i jinde, na úrovni jiné: jestliže nám v *Prostém srdci* Flaubert na jednom místě sděluje, aniž by na to kladl nějaký zvláštní důraz, že dcery podprefekta z Pont-l'Évêque mají papouška, pak je to proto, že tento papoušek sehraje později velice významnou roli v životě Félicitině: sdělení tohoto detailu (ať už je jeho lingvistická forma jakákoli) tedy tvoří funkci neboli vyprávěcí jednotku.

Je všechno ve vyprávění funkční? Má všechno až do toho nejmenšího detailu svůj význam? Může být celé vyprávění rozčleněno na funkční jednotky? Za chvíli uvidíme, že existuje nepochybně

19) Viz zejména Tomaševskij, „Tematika“ (in: *Teorija literatury*, 1925, český překlad *Teorie literatury*, Praha, Lidové nakladatelství 1970). — O něco později Propp definoval funkci jako „jednání postavy definované z hlediska jeho významu pro rozvoj pohádky jako celku“ (*Morfologie pohádky*). Ještě se setkáváme s definicí T. Todorova — „Význam (nebo funce) některého prvku díla je jeho možnost vstupovat do vztahu s jinými prvky téhož díla a s tímto dílem celým“ —, a s výkladem A. J. Greimase, který dospívá k definici jednotky na základě jejích vztahů paradigmatických, avšak také jejích míst uvnitř jednotky syntagmatické, k níž patří.

několik typů funkcí, neboť existuje několik typů vztahů. Stále však platí, že vyprávění je tvořeno pouze funkcemi: všechno v něm na různých úrovních má svůj význam. To není věc umění (z hlediska vypravěčova), je to věc struktury: na úrovni diskursu to, co je zaznamenáno, má už svou povahou význam: i kdyby některý detail vypadal jako naprosto bezvýznamný a vzpouzel se jakékoliv funkci, zůstane mu nakonec význam absurdna nebo neužitečnosti: buď má všechno svůj význam, nebo ho nemá vůbec nic. Jinými slovy bychom mohli říci, že umění nezná šum (v informačním významu slova):²⁰⁾ je to systém čistý, nikdy v něm neexistuje žádný zbloudilý prvek,²¹⁾ ať již nit, která ho spojuje s některou úrovní příběhu, je sebedelší, sebevolnější, sebetenčí.²²⁾

Z hlediska lingvistického je funkce zřejmě jednotkou obsahovou: právě „to, co chce říci“, činí z výpovědi funkční jednotku,²³⁾ nikoliv způsob, jakým je to řečeno. Toto základní označované (signifikát) může mít různé označující (signifikant), často umně promyšlené: jestliže se mi sděluje (v *Goldfingerovi*), že *James Bond spatřil muže asi padesátiletého* atd., tato informace zahrnuje současně dvě funkce odlišné naléhavosti: na jedné straně se věk postavy přiřazuje k jistému portrétu (jehož „užitečnost“ pro zbytek příběhu není nulová, ale rozptýlená, pozdržená), na straně druhé bezprostřední označované (signifikát) výpovědi tkví v tom, že Bond nezná svého budoucího protihráče: jednotka tedy zahrnuje velmi silný vztah (otevření hrozby a nutnost identifikace).

20) Právě v tomto smyslu umění není „život“, který zná pouze komunikace „neprůhledné“. „Neprůhlednost“ (to znamená to, zač není vidět) může v umění existovat, avšak v tom případě jde o prvek zakódovaný (např. u Watteaua); a to ještě takovouto „neprůhlednost“ psaný kód nezná: písmo je osudově jasné.

21) Alespoň v literatuře, kde volnost zápisu (v důsledku abstraktního rázu artikulovaného jazyka) s sebou nese odpovědnost mnohem silnější než v uměních „analogických“, jakým je například film.

22) Funkčnost vyprávěcí jednotky je víceméně bezprostřední (tedy patrná) podle úrovně, v níž funguje: jestliže jsou jednotky rozmístěny na téže úrovni (například při zvyšování napětí), funkčnost je velmi citelná; je citelná mnohem méně tehdy, jestliže funkčnost je naplněna na úrovni vypravěčské: moderní text, který má nepatrný význam na úrovni anekdoty, nabývá silného významu jen na úrovni psaní.

23) „Syntaktické jednotky (řádu vyššího, než je věta) jsou ve skutečnosti jednotky obsahové“ (A. J. Greimas, *Cours de sémantique structurale*, cyklostylovaný text, VI, s. 5). — Význam funkční roviny tedy tvoří součást obecné sémantiky.

Abychom stanovili základní narativní jednotky, nesmíme tedy nikdy ztrácet ze zřetele funkční ráz zkoumaných segmentů a naopak předem připustit, že se nebudou nutně shodovat s formami, které tradičně rozlišujeme v různých částech narativního diskursu (děje, jevy, odstavce, dialogy, vnitřní monology atd.), a vůbec už ne s kategoriemi „psychologickými“ (jednání, city, záměry, motivace, rozumné chování postav).

Podobně narativní jednotky budou svou podstatou nezávislé na jednotkách jazykových, protože „jazyk“ vyprávění není jazykem artikulované řeči — třebaže ta je často jeho nositelkou; zajisté se mohou shodovat, avšak jen příležitostně, nikoliv systematicky; funkce budou vyjádřeny někdy jednotkami vyššími, než je věta (od trsů různých dlouhých vět až po dílo jako celek), jindy nižšími (syntagmatem, slovem a dokonce uvnitř slova pouze několika jeho prvky).²⁴⁾ Když se nám sděluje, že Bond měl službu ve své pracovně tajných sužeb, že zazvonil telefon a on že *zvedl jedno ze čtyř sluchátek*, pak moném *čtyři* sám o sobě tvoří funkční jednotku, neboť odkazuje k pojmu nezbytnému pro celek příběhu (představě vyspělé administrativní techniky); ve skutečnosti narativní jednotkou zde není jednotka jazyková (slovo), ale jenom její hodnota konotační (z hlediska jazykového slovo */čtyři/* nikdy neznamená „čtyři“). To vysvětluje, proč některé funkční jednotky mohou stát pod větou a přitom stále patřit k diskursu: nepřesahují totiž větu, pod níž stojí z hlediska čistě materiálního, ale úroveň denotace, která stejně jako věta spadá do lingvistiky ve vlastním smyslu slova.

2. Třídy jednotek

Tyto funkční jednotky je třeba rozdělit do malého počtu formálních tříd. Chceme-li tyto třídy stanovit a přitom se neuchylovat k substanci obsahové (například psychologické), musíme opět přihlížet k různým významovým úrovním: některým jednotkám odpovídají jednotky téže úrovně, a naopak najít korelát u jiných je možno jen tehdy, přejdeme-li na úroveň jinou. Z toho vyplývá již hned od začátku dvě veliké třídy funkcí: distribuční a integrační.

24) „Nemůžeme vycházet ze slova jako nedělitelného prvku literárního umění, považovat je za cihlu, z níž se stavi budova. Dá se rozložit na ‚slovní prvky‘ mnohem menší.“ (J. Tyňanov, citován T. Todorovem v *Langages*, 6, s. 18.)

První odpovídají funkcím Proppovým tak, jak je později převzal především Bremond: my je však budeme chápat mnohem podrobněji než tito autoři: právě jim vyhradíme název „funkce“ (třebaže ostatní jednotky jsou také funkční). Jejich klasický model známe už od analýz Tomaševského: koupě revolveru nachází svůj korelát v okamžiku, kdy je ho použito (a jestliže se ho nepoužije, tento zápis se mění ve znak nahodilosti); zvednutí telefonního sluchátka má svůj korelát v okamžiku, kdy je znovu zavěšeno; objevení papouška ve Félicitině domě má korelát v epizodě vycpávání, v obdivu atd. Druhá velká třída prvků povahy integrační zahrnuje všechny „indicie“ (v nejširším smyslu toho slova);²⁵⁾ v tomto případě jednotka neodkazuje k nějakému ději doplňujícímu nebo důsledkovému, ale k pojmu více či méně rozptýlenému, který je pro příběh nicméně nutný: jde o indicie povahotvorné týkající se postav, informace o jejich identitě, záznamy o „atmosféře“ atd. Vztah jednotky a jejího korelátu není tedy distribuční (často se několik indicí vztahuje k témuž označovanému a pořadí, v němž vstupují do diskursu, není nezbytně relevantní), ale integrační. Abychom pochopili, „k čemu slouží indicie“, je třeba postoupit na úroveň vyšší (jednání postav nebo vyprávění), neboť teprve tam se indicie naplňuje: administrativní moc, která stojí za Bondem a je vyjádřena počtem jeho telefonních přístrojů, není žádným důsledkem sledu jednání, do nichž Bond vstupuje, když přijímá vzkaz: indicie nabývá svého významu pouze na úrovni obecné typologie aktantů (Bond stojí na straně pořádku). Díky takřkajíc verukální povaze svých vztahů jsou indicie jednotkami skutečně sémantickými, neboť na rozdíl od „funkcí“ ve vlastním slova smyslu odkazují k označovanému (signifikátu), nikoliv k „operaci“. Potvrzení indicí se děje „na vyšší úrovni“, někdy je dokonce virtuální, mimo vyslovené syntagma („charakter“ postavy nemusí být vždycky pojmenován, avšak přitom může být neustále zaznamenáván), je to tedy potvrzení paradigmatické. Sankce funkcí je naopak vždy jen o něco „dále“, je to sankce syntagmatická.²⁶⁾ *Funkce* a *indicie* tedy zahrnují

25) Tato i následující označení mohou být chápána jen jako prozatímní.

26) To nebrání, aby *konečniců* syntagmatické rozložení funkcí nemohlo obsáhnout v případě funkcí oddělených i vztahy paradigmatické, jak se to již od dob Lévi-Strausse a Greimase připouští.

i jiné klasické rozdělení: funkce předpokládají vztahy metonymické, indicie vztahy metaforické; jedny odpovídají funkčnosti jednání, druhé funkčnosti bytí.²⁷⁾

Tyto dvě velké třídy jednotek, funkce a indicie, by již měly umožnit jistou klasifikaci vyprávění. Některá jsou silně funkční (např. lidové pohádky) a proti nim jiná jsou silně indiciální (např. „psychologické“ romány): mezi těmito póly je pak celá řada forem přechodných v závislosti na dějinách, společnosti, žánru. To však není všechno: v každé z těchto dvou velikých tříd je možno ihned stanovit dvě podtřídy vyprávěcích jednotek. Začneme-li u funkcí, pak všechny tyto jednotky nemají stejnou „důležitost“; jsou mezi nimi takové, které tvoří skutečnou osu vyprávění (nebo jeho části), jsou jiné, které jen „vyplňují“ vyprávěcí prostor mezi funkcemi-osami: nazýváme ty první *funkce základní* (nebo *jádra*) a ty druhé vzhledem k jejich doplňující povaze *katalyzátory*. Aby některá funkce byla základní, stačí, aby akce, ke které odkazuje, otevírala (nebo udržovala či uzavírala) nějakou alternativu pro další průběh děje, zkrátka aby otevírala nebo uzavírala nějakou nejistotu. Jestliže na některém místě vyprávění *zazvoní telefon*, je stejně možné, že někdo zvedne sluchátko či nezvedne, což jistě povede příběh dvěma odlišnými směry. Naopak mezi dvě základní funkce je vždy možno vsunout vedlejší zápisy, které se soustřeďují kolem toho či onoho jádra a přitom neúšlí jeho alternativní povahu: prostor, který odděluje *zazvonil telefon* a *Bond zvedl sluchátko*, může být vyplněn množstvím drobných dějů nebo popisů: *Bond přistoupil ke stolu, zvedl sluchátko, odložil cigaretu* atd. Tyto katalyzátory zůstávají funkčními, pokud vstupují do vztahů s jádrem, avšak jejich funkčnost je zeslabená, jednosměrná, parazitní: to vše proto, že jde o funkčnost čistě chronologickou (popisuje se to, co odděluje od sebe dva okamžiky příběhu), zatímco do pouta, které spojuje dvě funkce základní, vstupuje funkčnost dvojitá, současně chronologická i logická: katalyzátory jsou jednotky pouze postupné, kdežto funkce základní jsou současně postupné a důsledkové. Zdá se, že podnětem narativní činnosti je skutečně právě tato směs posloupnosti a důsledku,

27) Funkce nemůžeme redukovat na akce (verba) a indicie na vlastnosti (adjektiva): jsou jednání, která mají význam indicií, protože to jsou „znaky“ povahy, atmosféry atd.

protože to, co následuje *později*, je ve vyprávění chápáno jako *důsledek* toho, co předchází. V tomto případě by vyprávění bylo soustavným uplatňováním logického omylu, který scholastika odsoudila rčením *post hoc, ergo propter hoc* (po tom, tedy vlastně kvůli tomu), což by docela dobře mohlo být heslem osudu, jehož je vyprávění vlastně jenom „jazykem“: a právě toto „rozbití“ logiky a časovosti je kostrou základních funkcí, která je uskutečňuje. Na první pohled tyto funkce mohou být docela bezvýznamné, tvoří je nikoliv podívaná (význam, rozsah, malá četnost nebo síla vysloveného děje), nýbrž dalo by se říci riziko: základní funkce jsou rizikové okamžiky vyprávění. Mezi těmito body volby, mezi těmito „dispečery“ mají katalyzátory pro sebe pásma bezpečí, odpočinku, pohodlí; toto pohodlí však není neúčinné: je třeba znovu opakovat, že z hlediska příběhu může mít katalyzátor funkci slabou, ale nikoliv nulovou: i kdyby byl (vzhledem k jádru) čistě redundantní, přece jen by se podílel na ekonomice sdělení. Avšak to není ten případ: i záznam zdánlivě nadbytečný má vždy funkci diskursní: zrychluje, zpomaluje, oživuje diskurs, shrnuje, předjímá, někdy dokonce svádí ze správné cesty.²⁸⁾ Protože to, co je zamenáno, vždy připadá jako zaznamenání hodno, katalyzátor neustále vyvolává sémantické napětí diskursu, jako by stále říkal: byl zde, bude zde nějaký význam. Trvalou funkcí katalyzátoru je tedy v každém případě funkce fatická (použijeme-li termínu Jakobsonova): udržuje kontakt mezi „vyprávěčem“ a „adresátem“. Můžeme říci, že nelze odstranit některé jádro a nenarušit příběh, avšak že nemůžeme odstranit ani některý katalyzátor a nenarušit tím diskurs. Pokud jde o druhou velikou třídu vyprávěcích jednotek (indicie), třídu integrativní, jednotky, které do ní patří, spojuje to, že mohou být naplněny (doplněny) pouze na úrovni postav nebo vyprávění: spadají tedy do relace *parametrické*,²⁹⁾ jejíž druhý, implicitní protějšek je souvislý, zahrnuje epizodu, postavu nebo celek díla. Nicméně je možné mezi nimi rozlišovat *indicie* ve vlastním slova smyslu, odkazující k povaze, k citu, k atmosféře (např. podezírání), k filozofii,

28) Valéry mluvil o „znacích odkladných“. Velmi často těchto „zavádějících“ jednotek užívají detektivní romány.

29) N. Ruwet nazývá prvky parametrickými takové, které zůstávají konstantní po celou hudební skladbu (například tempo allegro u Bacha, monodický charakter sóla).

a *informace*, které slouží k identifikaci, k situování v čase a prostoru. Říci, že Bond má službu v pracovně, jejímž oknem je vidět měsíc mezi těžkými, převalujícími se mraky, to znamená označit letní bouřkovou noc, a tato dedukce sama tvoří atmosférickou indicii, která odkazuje na tíživé, úzkostné ovzduší děje, o němž dosud nic nevíme. Indicie mají tedy vždy označované (signifikát) implicitní, kdežto informanty je alespoň na úrovni děje nemají: jsou to údaje čisté, které mají okamžitý význam. Indicie předpokládají dešifrování: z hlediska čtenáře jde o to poznat povahu, atmosféru; informanty přinášejí poznatek již hotový: jejich funkčnost podobně jako v případě katalyzátorů je tedy slabá, avšak ani ona není nulová. Ať už je „matnost“ informantu (např. přesný věk postavy) ve vztahu k celému dílu jakkoliv neprostopupná, autentizuje skutečnost jevu, zakotvuje funkci v realitě: je to operátor realistický, a jako takový je nepochybně funkční, nikoliv na úrovni příběhu, ale na úrovni diskursu.³⁰⁾

Jádra a katalyzátory, indicie a informanty (opakuji: nezáleží na názvech, kterými je označíme), zdá se, že to jsou první kategorie, do nichž lze rozčlenit jednotky funkční úrovně. Toto členění je třeba doplnit dvěma poznámkami. V první řadě jednotka může patřit současně ke dvěma odlišným kategoriím: pít whisky (v letištní hale) je činnost, která může sloužit jako katalyzátor pro základní označení *čekání*, avšak současně to je indicie jisté atmosféry (modernost, odpočinek, vzpomínka atd.): jinými slovy, některé jednotky mohou být smíšené. V ekonomii vyprávění je možno uplatnit celý soubor těchto postupů; v románu *Goldfinger* má Bond prohledat pokoj svého protivníka a jeho společník mu k tomu dává paklíč: tento záznam je čistá základní funkce. Ve filmu je tento detail pozměněn: Bond žertuje s pokojskou, a aniž by ona protestovala, bere jí svazek klíčů. Tento záznam není jen funkční, je také indiciální: odkazuje k Bondově povaze (k jeho nenucenosti ve vztahu k ženám a k jeho úspěchům u nich). Kromě toho je třeba také poznamenat (později se k tomu ještě vrátíme), že čtyři třídy, o nichž byla řeč, mohou

30) Právě zde rozlišuje G. Genette dva druhy popisů: ornamentální a významový. Popis ornamentální se musí zřejmě vztahovat k rovině diskursu: to vysvětluje, proč dlouhou dobu tvořil dokonale kódovanou součást rétoriky: *descriptio* nebo *ekphrasis*, což je cvičení vysoce oceňované neorétorikou.

být stanoveny i jinak, způsobem bližším lingvistickému modelu. Katalyzátory, indicie a informanty mají ve skutečnosti něco společného: ve vztahu k jádrům to jsou *rozvíjející členy*: jádra (za chvíli to uvidíme) tvoří konečné celky nepříliš početných výrazů, jsou řízeny logikou, jsou současně nutné a dostačující. Když je jejich kostra dána, ostatní jednotky ji vyplňují na základě principu rozšiřování v podstatě nekonečného. Jak známo, právě to se děje i v případě souvětí tvořeného jednoduchými větami, které jsou neustále komplikovány zdvojeními, výplněmi, obalováním atd.: podobně jako větu je možno i vyprávění donekonečna rozšiřovat. Mallarmé přičítal této struktuře takový význam, že z ní vytvořil básně „Vrh kostek nikdy nezruší náhodu“: je docela dobře možné ji považovat s jejími „jádry“ a „nitry“, s jejími „uzlovými“ a „krajkovými“ slovy za rodový znak všech vyprávění — všech jazyků.

3. Funkční syntax

Jakým způsobem, podle jaké „gramatiky“ na sebe navazují tyto jednotky v narativním syntagmatu? Jaká jsou pravidla funkční kombinatoriky? Informanty a indicie se mohou navzájem kombinovat volně: to je třeba případ portrétu, ve kterém se bez jakéhokoliv omezení kladou vedle sebe údaje o občanském postavení a rysy povahotvorné. Katalyzátory a jádra spojuje vztah prosté implikace: katalyzátor nutně předpokládá existenci funkce základní, na kterou se může vázat, ale nikoliv naopak. Základní funkce se spojují na principu vzájemnosti: jedna taková funkce vyžaduje existenci jiné funkce téhož druhu a naopak. Právě u tohoto posledního vztahu se musíme na okamžik zastavit: jednak proto, že tvoří samu kostru vyprávění (rozvíjející členy je možno odstranit, jádra nikoliv), jednak proto, že právě on zajímá všechny, kdo chtějí odhalit strukturu vyprávění.

Již jsme upozornili na to, že samou svou strukturou plodí vyprávění změnění následnosti a důsledku, času a logiky. A právě tato skutečnost představuje ústřední problém narativní syntaxe. Je za časem vyprávění nějaká nadčasová logika? Ještě nedávno tento problém badatele rozděloval. Propp, jehož analýza, jak známo, otevřela cestu k současným studiím, bezpodmínečně trval na nenarušitelnosti časového řádu: pro něho čas je skutečnost, a právě proto mu připadá jako nezbytné zakotvit pohádku

v čase. Nicméně již sám Aristotelés, když stavěl proti sobě tragédii (definovanou jako jednotu děje) a historii (definovanou jako pluralitu dějů a jednotu času), připisoval logice primát před chronologií.³¹⁾ Právě to dělají také všichni současní badatelé (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), a mohli by proto nepochybně podepsat tvrzení Lévi-Strausse (třebaže se v jiných bodech rozcházejí): „Řád časové posloupnosti se rozplývá v mimočasové maticové struktúře.“³²⁾ Současné analýzy skutečně směřují k „odchronologizování“ narativního obsahu a k jeho „znovuzlogičtění“, ke snaze podřídít ho tomu, čemu Mallarmé v případě francouzského jazyka říkal „prvotní blesk logiky“.³³⁾ Nebo formulováno ještě přesněji — taková je alespoň naše snaha — úkolem je dospět ke strukturálnímu popisu chronologické iluze; právě narativní logika by měla vypovídat o čase vyprávění. Bylo by možno říci, že časovost je pouze strukturální kategorie vyprávění (diskursu) podobně jako v jazyce, kde čas existuje pouze ve formě systému; z hlediska vyprávění to, co nazýváme časem, neexistuje, nebo nejvýše existuje jako prvek sémiotického systému: čas nepatří k vlastnímu diskursu, ale ke skutečnosti, ke které odkazuje. Vyprávění a jazyk znají čas pouze sémioticky; „skutečný“ čas je odkazová, „realistická“ iluze, jak to ukazuje Proppův komentář, a právě takto o něm musí pojednávat strukturální popis.³⁴⁾

Jaká je tedy logika, která ovládá hlavní funkce vyprávění? Právě to chceme účinně stanovit, právě o tom jsme dosud široce diskutovali. Odkážeme tedy k příspěvkům A. J. Greimase, Cl. Bremonda a T. Todorova: všechny pojednávají o logice funkcí. Rýsují se tři základní orientace výzkumu, o kterých dále pojednává T. Todorov. První cesta (Bremond) je ve vlastním významu logická: jde o to vytvořit syntax lidského jednání, které je ve vyprávění rozehráno, načrtnout cestu „voleb“, jimž je v každém oka-

31) Aristotelés, *Poetika*, 1495a.

32) Citováno u Cl. Bremonda, „Narativní poselství“, in: *Communications*, č. 4, 1964.

33) *Quant au Livre* (Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, s. 386).

34) Podle svého zvyku, jako vždy pronikavě, avšak bez patřičného využití, Valéry zdařile formuloval status vyprávěcího času: „Vira v čas jako činitele a vůdčí linii spočívá na *mechanismu paměti a na mechanismu kombinovaného diskursu*“ (*Tel Quel*, II, s. 348); kurzíva je naše: iluze je skutečně plod samotného diskursu.

mžiku příběhu postava osudově vystavena“³⁵⁾ a tak ukázat to, co bychom nazvali energetickou logikou,³⁶⁾ protože zachycuje postavy v okamžiku, kdy volí svou činnost. Druhý model je lingvistický (Lévi-Strauss, Greimas): hlavním předmětem tohoto výzkumu je najít ve funkcích paradigmatických opozic ty, které ve smyslu Jakobsonovy funkce „poetické“ jsou „rozloženy“ do celého vyprávění (uvidíme ovšem, jak právě zde Greimas uvede nové výklady, jimiž opraví nebo doplní paradigmaticismus funkcí). Třetí cesta naznačená Todorovem je poněkud odlišná, protože klade analýzy na úroveň „akcí“ (tj. postav) a pokouší se stanovit pravidla, podle nichž se ve vyprávění kombinuje, pozměňuje a přetváří určitý počet základních predikátů.

Nejde o to vybrat si mezi těmito pracovními hypotézami; nejsou si nepřátelské, spíše jsou souběžné; ostatně stále se na nich usilovně pracuje. Jediné, čím si zde dovolíme je doplnit, se týká rozsahu analýzy. I kdy necháme stranou indicie, informanty a katalyzátory, ve vyprávění (zejména jde-li o román, a nikoliv o povídku) zůstává ještě značný počet základních funkcí; z nich hodně nebude zachyceno analýzami, které jsme uvedli a které dosud pracovaly se základními rysy vyprávění. Je však třeba předpokládat popis dostatečně přesný, aby mohl pojmut *všechny* jednotky vyprávění, i jeho nejmenší segmenty; připomeňme, že základní funkce nejsou dány svou „důležitostí“, ale jenom povahou (dvojnásobně implicitní) svých vztahů: i ten nejbezvýznamnější „telefonický rozhovor“ obsahuje některé hlavní funkce (zavonění, zvednutí sluchátka, mluvení, zavěšení) a jako celek je nutné ho připojit, alespoň postupně, k základním prvkům anekdoty. Funkční ráz vyprávění vyžaduje uspořádání na základě přiřazování, jehož základní jednotkou může být jen uskupení nepočetných funkcí: budeme je zde nazývat (podle Cl. Bremonda) *sekvencí*.

35) Tato koncepce připomíná myšlenku Aristotelovu: *proairesis*, racionální výběr jednání, která mají být provedena, zakládá *praxi*, praktickou dovednost, která ovšem neprodukuje na rozdíl od *poiesis* žádné dílo odlišné od činitele. Užije-li těchto terminů, pak se analytik pokouší rekonstruovat vnitřní praxis vyprávění.

36) Zásluhou této logiky založené na alternativnosti (udělat to nebo ono) je, že umožňuje uvědomit si proces dramatizace, jejímž nositelem vyprávění obvykle je.

Sekvence je logický sled jader spojených vztahem vzájemnosti.³⁷⁾ Sekvence se otevírá, když jeden z jejích členů nemá žádný navazující antecedent, a uzavírá se, když druhý z jejích členů nemá žádný člen následující. Uvedme banální příklad: něco si objednat, dostat to na stůl, konzumovat a zaplatit, tyto funkce tvoří sekvenci zřejmě uzavřenou, protože není možné položit něco před objednávku a něco za zaplacení a nevystoupit přitom z celistvého souboru „konzumace“. Sekvenci je vždy možno pojmenovat. Když Propp a po něm Bremond určovali základní sekvence pohádky a vyprávění, vždy je pojmenovávali (*léčka, zrada, boj, smlouva, svádění* atd.); pojmenovací operace je stejně nezbytná i v případě sekvencí bezvýznamných, které by bylo možno nazývat „mikrosekvencemi“ a které často tvoří nejjemnější nitky narativního tkaníva. Jsou tato pojmenování výhradně věcí analytikovou, jinak řečeno jsou čistě metajazyková? Zajisté, neboť se týkají kódu vyprávění, avšak umíme si představit, že tvoří součást vnitřního metajazyka samého čtenáře (či posluchače), který chápe logický sled dějů jako celek pojmenovávající: číst znamená pojmenovávat, poslouchat znamená nejen vnímat jazyk, ale také ho vytvářet. Názvy sekvencí se dosti podobají střechovým slovům (*cover-words*) ze strojového překládání, která pokrývají přijatelným způsobem velmi rozmanité významy a odstíny. Jazyk vyprávění, který máme v sobě, zahrnuje všechny tyto základní názvy: uzavřená logika, která strukturuje sekvenci, je neoddělitelně spjata s jejími pojmenováními; každá funkce, která uvádí *svádění*, nese s sebou od prvního projevu, který vyvolává pojmenování, celý proces *svádění*, tak, jak jsme ho poznali ze všech vyprávění, která v nás vytvořila jejich jazyk.

Sekvence může mít docela nepatrný význam, protože ji tvoří malý počet jader (to znamená ve skutečnosti „dispečerů“), přesto vždy obsahuje okamžiky rizika, což ospravedlňuje její analýzu: mohlo by působit směšně, kdybychom v sekvenci věnovali pozornost logickému sledu nepatrných dějů, které tvoří „nabídka cigarety“ (*nabídka, přijetí, zapálení, kouření*); avšak právě ke každému takovému ději je možno najít alternativu, tedy volnost významu. Du Pont, protihráč Jamese Bonda, mu nabízí oheň svého

37) Ve smyslu Hjelmslevovy dvojí implikace: dva členy vztahu se navzájem předpokládají.

zapalovače, avšak Bond odmítá: význam tohoto rozdvojení spočívá v Bondově instinktivní obavě, že by mohlo jít o nastraženou léčku.³⁸⁾ Sekvence je tudíž, chceme-li, *ohrožená logická jednotka*: což ji ospravedlňuje *a minimo*. Je však také určena *a maximo*: v okamžiku, kdy její funkce jsou uzavřeny a kdy je zařazena pod určité pojmenování, sekvence tvoří novou jednotku, připravenou fungovat jako prostý krajní bod jiné, širší sekvence. Mikrosequenci může být: *podat ruku, stisknout ji, pustit ji*; tento *pozdrav* je prostá funkce: na jedné straně plní úlohu indicie (změkčilost du Pontova a odpor Bondův), na straně druhé jako celek tvoří krajní bod širší sekvence nazvané *setkání*, jejíž další členy (*přiblížení, zastavení, oslovení, pozdrav, usednutí*) mohou samy o sobě být novými mikrosequencemi. Celá síť podřízeností takto strukturuje vyprávění od nejmenších matric až po nejrozsáhlejší funkce. Jde zde samozřejmě o hierarchii, která zůstává uvnitř funkční úrovně: teprve tehdy, až se vyprávění postupně rozšíří, od du Pontovy cigarety až po Bondův boj proti Goldfingerovi, je funkční analýza ukončena: pyramida funkcí se tehdy dotkne následující úrovně (úrovně dějů). Existuje tedy současně vnitřní syntax sekvencí a (následná) syntax vztahů mezi sekvencemi. První epizoda *Goldfingera* tedy má tuto „kmenovou“ podobu:



38) Je docela možné hledat i na této mikroúrovni paradigmatickou opozici, když už ne mezi dvěma krajními body sekvence, pak alespoň mezi jejími oběma póly: sekvence *nabídnutí cigarety* otevírá a přitom pozdržuje paradigma *nebezpečí/bezpečí* (které objasnil Šeglov ve své analýze holmesovského cyklu), *podezření/ochrana, agresivita/přátelskost*.

Toto zobrazení je přirozeně analytické. Čtenář sleduje lineární posloupnost jednotlivých členů. Je však třeba poznamenat, že členy několika sekvencí se docela dobře mohou překrývat: ještě před ukončením jedné může do ní vstoupit počáteční člen sekvence následující: sekvence se pohybují v kontrapunktu,³⁹⁾ z hlediska funkčního je struktura vyprávění fugová: právě díky tomu vyprávění současně „drží pohromadě“ a „dýchá“. Proplétání sekvencí skutečně může v rámci jednoho díla jakýmsi radikálním zlomem ustát jen tehdy, když se některých uzavřených bloků (nebo „kmenů“), které je tvořily, zmocní vyšší úroveň jednání (postav): *Goldfinger* se skládá ze tří epizod funkčně samostatných, neboť mezi jejich funkčními kmeny dvakrát ustává komunikace: není žádný sekvencní vztah mezi epizodou na koupališti a epizodou ve Fort-Knoxu. Existuje však mezi nimi vztah akční, neboť postavy (a tudíž i struktura jejich vztahů) zůstávají nezměněny. Poznáváme zde epopej („soubor četných dějů“): epopej je celek roztržštěný na úrovni funkční, avšak jednotný na úrovni akční (to si lze ověřit v *Odysseji* nebo v Brechtově divadle). Je tedy třeba završit úroveň funkcí (které živí největší část narativního syntagmatu) úrovní vyšší, v níž jednotky první úrovně postupně čerpají svůj význam: úrovní jednání.

III. JEDNÁNÍ

1. Ke strukturální povaze postav

V aristotelické poetice je pojem postavy vedlejší a je cele podřízen pojmu jednání: mohou existovat fabule bez „charakterů“, říká Aristotelés, avšak nikoliv charaktery bez fabule. Tento názor převzali klasičtí teoretikové (Vossius). Později získala postava, která dosud byla jen jménem, původcem jednání,⁴⁰⁾ psychologickou soudržnost, stala se individuem, „osobností“, zkratka plně dotvořenou „bytostí“, dokonce i tehdy, když nic nedělala, nebo předtím, než začala jednat.⁴¹⁾ Postava přestala být podřízená

39) Tento kontrapunkt tušili již ruští formalisté a načrtli jeho typologii; připomíná základní „propletení“ větné struktury (viz dále V, 1).

40) Nezapomeňme, že ještě klasická tragédie znala pouze „činitele“, nikoliv postavy.

41) „Postava-osobnost“ vládne měštanskému románu: ve *Vojně a míru* Nikolaj Rostov je dobrý chlapík, poctivý, odvážný, zanicený; kníže Andrej je bytost urozená, unavená, zklamaná atd. To, co je potkává, je osvětluje, ale nevytváří.

jednání, jako celek začala ztělesňovat nějakou psychologickou podstatu; tyto podstaty mohly být odvozeny ze seznamů, mezi nimiž nejčistší formou byly soupisy „zaměstnání“ měštanského divadla (koketa, vznešený otec atd.). Od svých počátků měla strukturální analýza svrchovanou nechuť k tomu pojednávat o postavě jako o bytosti, i kdyby to mělo být jen kvůli klasifikaci; jak to dále připomíná T. Todorov, Tomaševskij dokonce upíral postavě jakýkoliv narativní význam, což byl ovšem názor, který později zmírnil. Propp sice nevyňal postavu z analýzy, avšak redukoval ji na jednoduchou typologii, založenou nikoliv na psychologii, ale na jednotě jednání, kterou jí přisoudilo vyprávění (dárce kouzelného předmětu, pomocník, zloduch atd.).

Od Proppa postava staví strukturální analýzu vyprávění před stále stejný problém: na jedné straně tvoří postavy (ať už je nazýváme *dramatis personae* nebo *aktanty*) nezbytnou popisnou úroveň, mimo níž jsou zápisy „drobných“ jednání nesrozumitelné, takže je možno říci, že na světě neexistuje jediné vyprávění bez osob⁴²⁾ nebo aspoň bez činitelů. Avšak na straně druhé tito velmi početní „činitelé“ nemohou být ani popsáni, ani klasifikováni jako „osoby“ buď proto, že „osobu“ považujeme za formu čistě historickou, omezenou na některé druhy (je pravda, že ty známe nejlépe), a že tudíž je třeba vydělit všechna početná vyprávění (pohádky, současné texty), která obsahují „činitele“, nikoliv osoby; nebo proto, že „osoba“ je vždy jen kritickou racionalizací, kterou naše doba vnucuje čistým narativním „činitelům“. Strukturální analýza, které velmi záleží na tom, aby nedefinovala postavu v pojmech povahy psychologické, dosud usilovala o definování postavy ne jako „bytosti“, ale jako „účastníka“, a to za pomoci různých hypotéz. Pro Cl. Bremonda každá postava může být činitelem v sekvencích jednání, které jí odpovídají (podvod, svádění). Jestliže sekvence předpokládá dvě postavy (což je normální případ), pak zahrnuje dvě perspektivy, nebo, chcete-li, dvě pojmenování (co je *léčka* pro jednoho, je *pochybení* pro druhého); zkratka

42) Jestliže část soudobé kritiky útočí na „postavu“, pak ne proto, aby ji odstranila (což není možné), ale aby ji odosobnila, což je něco docela jiného. *Drama* Philippa Sollerse, román zdánlivě bez postav, vylučuje osobu ve prospěch jazyka, avšak ponechává základní fungování aktantů v samém jazykovém aktu. Tato literatura stále uznává subjekt, avšak tento „subjekt“ je subjektem jazykovým.

každá postava, i vedlejší, je hrdinou své vlastní sekvence. Ve své analýze „psychologického“ románu *Nebezpečné známosti* T. Todorov vychází nikoliv z postav-osob, ale ze tří základních vztahů, do nichž mohou vstupovat a které nazývá základní predikáty (láska, komunikace, pomoc). Těmto vztahům přisuzuje analýza dva druhy pravidel: *derivací*, jde-li o to uvědomit si vztahy další, a *akční*, jde-li o to popsat proměnu těchto vztahů v příběhu: v *Nebezpečných známostech* je množství postav, avšak to, „co se o nich říká“ (jejich predikáty), je možno utřídit. Konečně A. J. Greimas navrhl popsat a utřídit postavy ve vyprávění nikoliv podle toho, čím jsou, ale podle toho, co dělají (odtud jejich pojmenování *aktanty*), a to podle toho, jak vstupují do tří sémantických os, které ostatně nacházíme i ve větě (subjekt, objekt, příslovečná určení) a kterými jsou komunikace, hledání (nebo touha) a zkouška.⁴³⁾ Protože tato účast je uspořádána po dvojicích, je také nekonečný počet postav podřízen paradigmatické struktuře (*subjekt/objekt, zadavatel/příjemce, pomocník/protivník*), která prostupuje celým vyprávěním: a protože aktant definuje kategorii, může zahrnovat různé účastníky, povolávané podle pravidel násobení, nahrazování nebo doplňování.

Tyto tři koncepce mají mnoho společného. Je třeba opakovat, že tím podstatným je definovat postavy podle jejich účasti na určité oblasti jednání. přičemž tyto oblasti nejsou početné, jsou typické a lze je utřídit: právě proto jsme zde nazvali druhou popisnou úroveň úrovní jednání, třebaže vlastně jde o postavy: slovem jednání se zde nerozumějí drobné akty, které tvoří tkanivo první úrovně, ale veliké sféry *praxis* (toužit, komunikovat, bojovat).

2. Problém subjektu

Problémy vyvolané klasifikací postav ve vyprávění nejsou ještě uspokojivě vyřešeny. Jistě, panuje shoda v tom, že nesčetné postavy vyprávění mohou být řízeny zákony substituce a že dokonce uvnitř díla jedna a táž osoba může v sobě zahrnout různé postavy;⁴⁴⁾

43) A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966, s. 129n.

44) Psychoanalýza ve značné šíři přijala tyto kondenzační operace. — Již Mallarmé řekl o Hamletovi: „Ano, je zapotřebí komparsu! Nechtě se v ideálním zobrazení scény všechno pohybuje podle symbolické vzájemnosti typů nebo ve vztahu k samotné osobě.“ (*Crayonné au théâtre*, Paris, Gallimard, s. 301.)

na druhé straně se zdá, že aktantní model navržený Greimasem (a v jiné perspektivě převzatý Todorovem) úspěšně odolává zkoušce velikého počtu vyprávění: jako u každého strukturního modelu jeho cena netkví ani tak v jeho kanonické podobě (jediná matrice šesti aktantů), jako spíše v řízených transformacích (vylučování, záměny, zdvojení, nahrazování), jimž se podřizuje, čímž vyvolává naději na vytvoření aktantní typologie vyprávění.⁴⁵⁾ Avšak má-li matrice dostatečnou klasifikační schopnost (což je případ Greimasových aktantů), nezachycuje dobře množství účastí, jakmile je analyzujeme v pojmech perspektiv. Jsou-li však tyto perspektivy respektovány (v popisu Bremondově), systém postav je nakonec příliš rozdroben. Redukce navržená Todorovem se vyhýbá oběma těmto úskalím, dosud však vycházela pouze z jednoho vyprávění. Zdá se, že všechny postupy mohou být rychle sladěny. Skutečná nesnáze při klasifikaci postav je místo (a tedy existence) *subjektu* v každé akční matici, a to v případě všech schémat. *Kdo* je subjektem (hrdinou) vyprávění? Je v něm — nebo není — nějaká privilegovaná skupina účastníků? Naš román nás naučil tak či onak, někdy i způsobem nepřímým (negativním), jednu postavu mezi všemi ostatními zvýraznit. Avšak toto privilegování naprosto nepokrývá celou narativní literaturu. Mnoho vyprávění například staví nad jedním a tímž cílem proti sobě dvě postavy, a jejich „jednání“ se takto stávají rovnoprávnými; subjekt je pak skutečně dvojitý a nelze ho zredukovat substitucí; to je snad dokonce běžná archaická forma, jako kdyby ve vyprávění, podobně jako je tomu v některých jazycích, existoval také *souboj* osob. Tento souboj je tím zajímavější, že sblížuje vyprávění se strukturou některých her (těch nejmodernějších), v nichž dva soupeři sobě rovní usilují o získání předmětu, který dává do oběhu rozhodčí. Toto schéma připomíná akční matici navrženou Greimasem, což nepřekvapuje, neboť se lze přesvědčit o tom, že hra jako forma jazyka je odvozená od stejné symbolické struktury, jakou najdeme v jazyce a ve vyprávění: také hra je vlastně věta.⁴⁶⁾

45) Například: tam, kde se objekt se subjektem spojují do jedné osoby, jsou vyprávění o hledání sebe sama, vlastní identity (*Zlatý osel*); vyprávění, v nichž subjekt usiluje postupně o různé objekty (*Paní Bovaryová*) atd.

46) Analýza bondovského cyklu, kterou provedl U. Eco, se odvolává více na hru než na jazyk. Viz Umberto Eco, „James Bond: narativní kombinatorika“, *Communications*, č. 8, 1966.

Jestliže si tedy ponecháme privilegovanou kategorii činitelů (subjekt hledání, touhy, jednání), musíme ji alespoň poněkud uvolnit a podřídít aktant kategoriím osoby nikoliv psychologické, ale gramatické: i tentokrát bude třeba uchýlit se k lingvistice, abychom mohli popsat a klasifikovat formu osobní (*já/ty*) nebo neosobní (*on*), jednoduchou, dvojitou nebo mnohonásobnou. Je možné, že to budou gramatické kategorie osoby (tak jak jsou vyjádřeny zájmeny), které nám nabídnou klíč k úrovni jednání. Protože se však tyto kategorie mohou definovat pouze ve vztahu k diskursu, a nikoliv k realitě,⁴⁷⁾ postavy jako jednotky úrovně akční nabývají významu (srozumitelnosti) jenom tehdy, pokud je integrujeme na třetí popisnou úroveň, kterou zde budeme nazývat úroveň narační (na rozdíl od úrovně funkcí a jednání).

IV. NARACE

1. Narativní komunikace

Podobně jako uvnitř vyprávění je základní funkcí výměna (mezi dárce a příjemcem), vyprávění jako objekt je věcí komunikace: existuje ten, kdo vyprávění vysílá, a ten, kdo je přijímá. Jak známo, v jazykové komunikaci *já* a *ty* se bezvýhradně navzájem předpokládají; stejně tak nemůže být vyprávění bez vypravěče a bez posluchače (nebo čtenáře). To je snad konstatování banální, avšak dosud se ho málo využívalo. Jistě, role vysílajícího byla již bohatě komentována (studuje se „autor“ románu, avšak neptáme se už, je-li skutečně i „vypravěčem“), jakmile však přejdeme ke čtenáři, literární teorie je mnohem zdrženlivější. Ve skutečnosti problém není v tom studovat vnitřní motivaci vypravěče ani účinky, kterými narace působí na čtenáře; jde o to popsat kód, jehož prostřednictvím jsou vypravěč i čtenář v průběhu celého vyprávění označováni. Na první pohled vypadají znaky vypravěče viditelnější a početnější než znaky čtenáře (ve vyprávění se *já* říká častěji než *ty*); ve skutečnosti jsou znaky čtenáře jenom o něco méně přímé než znaky vypravěče. Takto pokaždé, když vypravěč už nic „nepředstavuje“ a sděluje skutečnosti, které on dobře zná, ale o nichž neví čtenář, vzniká jako důsledek informačního

47) Viz analýzy slovesné osoby v Benvenistových *Problèmes de Linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966.

nedostatku znak čtenáře, protože by nemělo žádný význam, kdyby takovou informaci dával vypravěč sám sobě: *Šéfem v té hospodě je Léo*⁴⁸⁾ nám sděluje jeden román psaný v první osobě: je to znak čtenáře, blízký tomu, čemu Jakobson říká poznávací funkce komunikace. Protože dosud nemáme potřebné soupisy, necháváme zatím stranou znaky přijímání (třebaže jsou stejně důležité) a zmíníme se stručně o znacích narace.⁴⁹⁾

Kdo je původcem vyprávění? Zdá se, že dosud byly formulovány tři koncepce. Podle první je vyprávění vyslovováno nějakou osobou (v plném psychologickém významu toho slova); tato osoba má jméno, je to autor, v němž se neustále střídá „osobnost“ a umění individua přesně určeného, které čas od času bere do ruky pero, aby napsalo příběh: vyprávění (zejména román) není tedy nic jiného než projev *já*, které je umístěno mimo ně. Druhé pojetí činí z vypravěče jakési totální vědomí, zdánlivě neosobní, které vyslovuje příběh z hlediska vyššího, Božího:⁵⁰⁾ vypravěč je současně uvnitř postav (protože ví o všem, co se v nich odehrává) i mimo ně (protože se nikdy s žádnou plně neztotožní). Třetí, nejnovější pojetí (Henry James, Sartre) hlásá, že vypravěč musí omezit své vyprávění na to, co mohou vědět a vidět postavy: všechno probíhá tak, jako by vyprávění produkovaly postupně všechny postavy. Všechny tři koncepce jsou stejně nevyhovující, protože se zdá, že ve vypravěči a v postavách vidí osoby skutečné, „živé“ (dobře víme, jak neznitelný je tento literární mýtus), jako kdyby se vyprávění od původu vymezovalo vztahem k úrovni referenční (ve všech případech jde o koncepcce stejně „realistické“). Ovšem z našeho hlediska vypravěč a postavy jsou svou podstatou „bytosti papírové“; autor (živý) vyprávění nemůže být ani v nejmenším ztotožňován s jeho vypravěčem;⁵¹⁾ znaky

48) Věta funguje jako „mrknutí“ na čtenáře, jako by se někdo obracel na někoho. Naopak sdělení *A tak Léo odešel* je znakem vypravěče, protože je součástí úvahy nějaké „osoby“.

49) Zde také Todorov ostatně pojednává o obrazu vypravěče a o obrazu čtenáře.

50) „Kdy se už bude psát z hlediska *surchovaného povídání*, totiž tak, jak nás vidí z výšky pánbůh?“ (Flaubert, *Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Seuil 1965, s. 91.)

51) To je tvrzení pro nás tím důležitější, že z hlediska historického značné množství vyprávění nemá svého autora (vyprávění ústní, lidové pohádky, epopoje přednášené pevci, recitátory atd.).

vypravěče tvoří přímou součást vyprávění, a jsou tudíž dokonale přístupné sémiotické analýze. Abychom se však rozhodli pro názor, že autor sám (ať už se objevuje otevřeně, ať se skrývá nebo mizí) vládne „znaky“, které rozsévá po svém díle, je třeba předpokládat, že mezi „osobou“ a jejím jazykem je vztah vnitřní souvislosti, který z autora dělá uzavřený subjekt a z vyprávění nástroj této uzavřenosti: k tomuto závěru se však strukturální analýza nemůže odhodlat — *kdo mluví* (ve vyprávění), není ten, *kdo píše* (v životě), a *kdo píše*, není *ten, kdo je*.⁵²⁾

Vyprávění ve vlastním slova smyslu (neboli kód vypravěče) skutečně zná, podobně jako jazyk, jen dva systémy znaků: osobní a neosobní; tyto dva systémy nezahrnují nutně jazykové znaky spojené s osobou (*já*) a ne-osobou (*on*). Mohou být například vyprávění, nebo alespoň epizody, napsané ve třetí osobě, a přitom mající ve skutečnosti povahu vyprávění v osobě první. Jak to rozhodnout? Stačí „přepsat“ vyprávění (nebo pasáž) z *on* na *já*: pokud tato operace bude mít za následek jenom změnu gramatických osob, je jisté, že zůstáváme v systému osobním: celý začátek *Goldfingera* je sice napsán ve třetí osobě, avšak ve skutečnosti ho pronáší James Bond. Aby se instance změnila, „přepsání“ nesmí být možné: tak věta „Spatřil muže asi padesátiletého, který vypadal ještě mladě“ atd. je naprosto osobní, třebaže je užito zájmena „*on*“ („*Já, James Bond, jsem spatřil*“ atd.). Avšak narativní sdělení „zdálo se, že cinknutí ledu o sklo vnušlo Bondovi okamžitý nápad“ nemůže být osobní kvůli slovesu „zdálo se“, které je znakem ne-osobnosti (není jím zájmeno „*ono*“). Je nepochybné, že ne-osobnost je tradičním modem vyprávění, protože jazyk vypracoval na základě aoristu⁵³⁾ pro účely vyprávění celý systém časů, jehož cílem je vytlačit přezens toho, kdo mluví — Benveniste říká: „Ve vyprávění nemluví nikdo.“ Nicméně osobní kategorie (ve formách více či méně zastřených) se postupně zmocnila vyprávění a narace se začala vztahovat k *hic et nunc* slovního výrazu (to je definice osobního systému); proto dnes vidíme, jak se v mnoha vyprávěních, a to i v těch nejběžnějších, neobyčejně rychle a často i v rámci

52) J. Lacan, „Je subjekt, o němž mluvím, když mluvím, stejný jako ten, který mluvím?“

53) E. Benveniste, cit. dílo

jedné věty mísí princip osobní a ne-osobní, jako v této větě z *Goldfingera*:

Jeho oči	<i>osobní</i>
šedomodré	<i>ne-osobní</i>
se vpíjely do očí du Pontových a ten nevěděl,	
jak se má chovat,	<i>osobní</i>
neboť v tom upřeném pohledu se mísila	
prostota s ironií a znevažováním sebe sama.	<i>ne-osobní</i>

Míšení systémů je samozřejmě považováno za výhodu, která může vyústit až v určitý trik: v jednom ze svých detektivních románů Agatha Christieová (*Pět hodin dvacet pět*) udržuje záhadu jen tak, že podvádí s osobou narace: jedna z postav je popisována zevnitř, třebaže jde o vraha;⁵⁴⁾ vše se odehrává, jako by v jedné a téže osobě bylo vědomí svědkovo, které náleží diskursu, a vědomí vrahovo, které náleží skutečnosti, k níž se odkazuje: záhadu zde udržuje jenom nevhodné střídání obou systémů. Chápeme tedy, že na druhém pólu literatury přísné dodržování zvoleného systému se naopak považuje za nezbytnou podmínku díla, i když se vždy nedaří jednotu důsledně zachovat.

Tato důslednost, o kterou někteří současní spisovatelé tak usilují, nemá nutně platnost estetického imperativu; to, čemu říkáme psychologický román, je obvykle charakterizováno míšením obou systémů a postupným uplatňováním znaků osobních i ne-osobních. „Psychologie“ se skutečně — a je to paradoxní — nemůže spokojit s čistým systémem osobním, neboť převedeme-li celé vyprávění do formy diskursu nebo, chcete-li, do formy mluvního aktu, ohrozíme tím samotný obsah osoby: psychologická osoba (rázu referenčního) není v žádném vztahu k osobě jazykové, která se nikdy nedefinuje určitými schopnostmi, úmysly nebo rysy, ale pouze svým zakódovaným místem v diskursu. A dnes je snaha nechat promlouvat právě tuto formální osobu; jde o významný obrat (čtenáři ostatně mají dojem, že se už ani „romány“ nepiší), neboť je snaha převést vyprávění z řádu čistě

54) Modus osobní: „I Barnabymu se zdálo, že vše zůstalo při starém“ atd. — Prostředek je ještě nápadnější ve *Vraždě Rogera Akroyda*, neboť tam vrah říká otevřeně *já*.

konstativního (kde dosud bylo) k řádu performativnímu, podle něhož význam promluvy spočívá v samém aktu, kterým vzniká.⁵⁵⁾ „Psát“ dnes neznamená „vyprávět“, dnes je to říkat, že vyprávíme, a znamená to převést celý obsah („to, co se říká“) na tento mluvní akt. Právě proto je jedna část dnešní literatury nikoliv popisná, ale tranzitivní a usiluje o to dosáhnout v promluvě tak čistého prezentu, že celý diskurs se ztotožní s aktem, který ho vytváří, a že celé *logos* se změní — nebo rozšíří — na *lexis*.⁵⁶⁾

2. Situace vyprávění

Narační úroveň je tedy obsazena znaky narativnosti, souborem operátorů, které integrují funkce a jednání do narativní komunikace uspořádané směrem k vysílajícímu i adresátovi. Některé z těchto znaků jsme již prozkoumali: ve slovesnostech ústních známe některé přednášecské kódy (metrické formule, konvenční způsoby představování) a víme také, že „autor“ není ten, kdo vymýšlí nejhezčí příběhy, ale ten, kdo nejlépe ovládá kód, kterého užívá společně s posluchači: v těchto žánrech je narační úroveň tak čistá, že si jen obtížně můžeme představit „povídání“ bez zakódovaných znaků vyprávění („byl jednou jeden...“ atd.). V našich psaných literaturách byly velmi rychle odkryty „formy diskursu“ (což jsou ve skutečnosti znaky narativity): klasifikace způsobů autorských zásahů, naznačená Platónem a převzatá Diomedem,⁵⁷⁾ kodifikované začátky a konce vyprávění, vymezení různých zobrazovacích stylů (*oratio directa*, *oratio indirecta* se svými *inquit*, *oratio tecta*),⁵⁸⁾ studium „vyprávěčské perspektivy“ atd. Všechny tyto prvky patří k úrovni narativní. K nim je samozřejmě třeba přiřadit psaní jako celek, neboť jeho úlohou není „zprostředkovávat“ vyprávění, ale zviditelnit je.

55) O performativnosti viz dále v této publikaci příspěvek T. Todorova „Kategorie literárního vyprávění“, s. 142–179. — Klasickým příkladem performativní promluvy je věta *vyhlašuji válku*, která nic „nekonstatuje“, nic „nepopisuje“, ale vyčerpává svůj význam ve vlastním proslovení (na rozdíl od promluvy *král vyhlásil válku*, která je konstativní, deskriptivní).

56) O opozici *logos* a *lexis* viz dále v této publikaci text G. Genetta „Hranice vyprávění“, s. 240–256.

57) *Genus activum vel imitativum* (žádný zásah vyprávěčův do diskursu: např. divadlo); *genus enarrativum* (jen básník mluví: sentence, didaktická poezie); *genus commune* (míšení obou způsobů: eposy).

58) H. Sørensen, *Mélanges Jansen*, s. 150.

Jednotky nižších úrovní se ve skutečnosti vřazují právě do rámce vyprávění: nejzazší forma vyprávění jako takového překračuje jeho narativní obsahy a formy ve vlastním významu toho slova (funkce a jednání). To vysvětluje, proč je narativní kód poslední úrovní, k níž naše analýza může dospět, pokud nechce vystoupit z objektu-vyprávění, to znamená pokud nechce překročit pravidla imanence, na nichž je založena. Vyprávění může skutečně nabýt svého významu pouze ze světa, který jí používá: za narativní úrovní začíná svět, to znamená jiné systémy (sociální, ekonomické, ideologické), jehož krajní body netvoří pouze vyprávění, ale prvky jiné podstaty (historická fakta, determinace, chování atd.). Podobně jako se lingvistika zastavuje u věty, analýza vyprávění končí u diskursu: za ním je třeba přejít k jiné sémiotice. Lingvistika zná tento druh hranic, jejich existenci již stanovila — když už neprostudovala — pod názvem *situace*. Halliday definoval „situaci“ (ve vztahu k větě) jako soubor nepřidružených lingvistických jevů.⁵⁹⁾ Prieto jako „soubor skutečností, které jsou známy příjemci v okamžiku sémického aktu a které jsou na něm nezávislé“.⁶⁰⁾ Obdobně je možno říci, že každé vyprávění závisí na „situaci vyprávění“, souboru pravidel, za nichž je vyprávění vnímáno. Ve společnostech, kterým říkáme „archaické“, situace vyprávění je silně kódovaná,⁶¹⁾ jedině avantgardní literatura dnes ještě sní o podmínkách vnímání, vnějškových u Mallarméa, který chtěl, aby kniha byla předčítána veřejně a podle přesné kombinatoriky, typografických u Butora, který zkušel doprovodit knihu svými vlastními znaky. Avšak prozatím se naše společnost co nejpečlivěji snaží vyhnout se kódování situace vyprávění: prostředků, které se snaží dodat vyprávění přirozenost, je nespočet: předstírají, že mu přidávají nějakou přirozenou příčinu, mohlo by se říci, že je „zbavují vlastního odhalení“: romány v dopisech, domněle nalezené rukopisy, autor se setkal s vyprávěčem, filmy, v nichž příběh začíná ještě před titulky. Odpor k odhalování kódů je příznačný pro měšťanskou společnost a pro masovou kulturu, které dala vznik: obě potřebují znaky, které

59) J. K. Halliday, „Lingvistika obecná a aplikovaná“, in: *Etudes de linguistique appliquée*, č. 1, 1962, s. 6.

60) L. J. Prieto, *Principes de Noologie*, Mouton et Co, 1964, s. 36.

61) L. Sebag připomíná, že lidové vyprávění může být předneseno kdykoliv a kdekoliv, nikoliv však vyprávění mytické.

jako znaky nevypadají. Mohlo by se říci, že je to jen strukturální průvodní jev: otevřít knihu, noviny nebo pustit televizi je dnes věc důvěrně známá a běžná, přesto nic nemůže zabránit, aby v nás tento nenáročný akt nevyvolal v jediném okamžiku a v celistvosti narativní kód, který budeme potřebovat. Narativní úroveň má takto dvojí funkci: jako jev patřící k situaci vyprávění (a někdy ji dokonce v sobě zahrnující) otevírá se směrem k světu, v němž vyprávění zaniká (spotřebovává se); avšak současně s tím završuje předcházející úroveň, uzavírá vyprávění, s konečnou platností je završuje jako promluva v jazyce, který předpokládá a nese s sebou vlastní metajazyk.

V. SYSTÉM VYPRÁVĚNÍ

Jazyk ve vlastním slova smyslu můžeme definovat jako souběh dvou základních procesů: artikulace nebo segmentace, která vytváří jednotky (podle Benvenista to je *forma*), a integrace, která spojuje tyto jednotky do jednotek vyššího řádu (to je *význam*). Tento dvojí proces je přítomen i ve vyprávění; i zde existuje artikulace a integrace, forma a význam.

1. Rozrušování a rozšiřování

Forma vyprávění je svou podstatou charakterizována dvěma schopnostmi: schopností rozložit své znaky do celého příběhu a pojmout do tohoto rozkládání neočekávaná rozšiřování. Tyto dvě schopnosti se jeví jako projevy volnosti; avšak pro vyprávění je charakteristická právě snaha zahrnovat tyto „odchylky“ do svého jazyka.⁶²⁾

Rozrušování znaků existuje v jazyce, kde je pro případ francouzštiny a němčiny studuje Bally;⁶³⁾ dystaxie nastává tehdy, jakmile znaky (sdělení) přestávají být prostě juxtaponovány, jakmile lineárnost (logická) je narušena (např. jestliže predikát stojí před subjektem). Významnou formu dystaxie nacházíme v případech, kdy části téhož znaku jsou v průběhu sdělení odděleny

62) P. Valéry: „Svou formou se román blíží snu; oba je možno definovat zjištěním této zvláštní vlastnosti: že do sebe mohou zahrnout všechny odchylky.“

63) Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Bern, 4. vyd., 1965.

znaky jinými: znak je rozdělen, jeho označované (signifikát) je rozloženo do několika označujících (signifikantů), která jsou od sebe vzdálena a z nichž žádné samo o sobě nemůže být pochopeno. Viděli jsme to již v případě úrovně funkční: jednotky jedné sekvence tvoří na své vlastní úrovni celek, avšak mohou být rozděleny vložím jednotek ze sekvencí jiných — už jsme to řekli: struktura funkční úrovně má formu fugy.⁶⁴⁾ Podle Ballyho terminologie, která proti sobě staví jazyky syntetické, v nichž převládá dystaxie (jako například němčina), a jazyky analytické, které více uplatňují logickou lineárnost a monosémii (jako například francouzština), by jazyk vyprávění měl být silně syntetický, svou podstatou založený na syntaxi navazování a zarámování. Každý bod vyprávění se rozšiřuje několika směry: když si James Bond při čekání na letišti objedná whisky, má tento nápoj jako indicie hodnotu polysémickou, je to jakýsi symbolický uzel, v němž se stýká několik označovaných (modernost, bohatství, dlouhá chvíle); avšak jako jednotka funkční musí objednávka whisky projít mnoha body (pití, čekání, odjezd atd.), než nabude konečného významu: jednotky se „zmocňuje“ celé vyprávění, a naopak vyprávění drží pohromadě jenom díky rozrušování a rozšiřování svých jednotek.

Všeobecné rozrušování dodává jazyku vyprávění specifický ráz: jako jev čistě logický, protože je založeno na vztahu často přes velkou vzdálenost a protože vyvolává jakousi důvěru v rozumovou paměť, neustále dodává význam čisté a prosté kopii vyprávěných událostí; v „životě“ není pravděpodobné, že by po vybědnutí nenásledovalo v krátké době usednutí: ve vyprávění tyto dvě jednotky, které z hlediska mimetického spolu souvisejí, mohou být rozděleny dlouhou řadou vsuvek z funkčních okruhů zcela odlišných. Takto vzniká jakýsi „logický čas“, který má jen málo společného s časem reálným, protože zdánlivě rozdrobené jednotky jsou stále drženy pohromadě logikou spojující jádra sekvence. „Pozdržení“ je zřejmě jenom výsadní, chcete-li zoufalá forma rozrušení: na jedné straně udržuje sekvenci otevřenou (působivými prostředky zpomalování a zrychlování), a tím posiluje kontakt se čtenářem, má zřejmě funkci kontaktní. Na straně

64) Srovnej Cl. Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*): „Vztahy téhož druhu se mohou vyjevovat v dlouhých intervalech, jestliže zaujmeme hledisko diachronní.“ — A. J. Greimas zdůrazňoval oddalování funkcí (*Sémantique structurale*).

druhé staví čtenáře před hrozbu neuzavřené sekvence, paradigmatu otevřeného (pokud každá sekvence, jak se domníváme, má dva póly), to znamená před hrozbu logického změnění: právě toto změnění je vnímáno s obavou a radostí (a to tím spíše, že bývá nakonec napraveno). „Pozdržování“ je tedy hra se strukturou, jejímž cílem je tuto strukturu ohrozit i oslavit: představuje skutečné „napětí“ na hranici srozumitelnosti — představuje řád (nikoliv řadu) ve své křehkosti, a tím uskutečňuje samu ideu jazyka. To, co vypadá jako nejpatetičtější, je současně i nejrozumovější: „pozdržení“ uchvacuje ducha, nechytá za srdce.⁶⁵⁾

To, co může být oddáleno, může být také zaplněno. Když jsou funkční jádra oddělena, nabízejí prostory, které mohou být téměř donekonečna naplňovány. Mezery mezi nimi je možno plnit velkým počtem katalyzátorů; nicméně v tomto okamžiku se může uplatnit nová typologie, neboť volný pohyb katalyzátorů se může řídit podle obsahu funkcí (některé z nich se přizpůsobují katalyzátorům lépe než jiné — například *čekání*)⁶⁶⁾ a podle látky vyprávění (psaný projev má lepší možnosti diereze — a tedy i katalyzace — než film: mluvní gesto je možné „stříhnout“ snadněji než totéž gesto vizualizované).⁶⁷⁾ Katalyzující schopnost vyprávění v sobě nese jako důsledek schopnost eliptickou. Na jedné straně jediná funkce (*dal si vydatný oběd*) může ušetřit všechny možné katalyzátory, které v sobě zahrnuje (detaily o jídle);⁶⁸⁾ na straně druhé je možno zredukovat sekvenci na jádra a hierarchizovaný sled sekvencí na její nejvyšší pojmy a přitom nenarušit příběh: vyprávění může být identifikováno, i když zredukujeme jeho celkové syntagma na aktanty a základní funkce tak, jak vyplývají z postupných předpokladů funkčních jednotek.⁶⁹⁾

65) J.-P. Faye na okraj Klossowského *Baphometa*: „Jen zřídka kdy funkce (nebo vyprávění) tak zřetelně odhaluje, čím nutně a stále je: pokusem, který „myšlení“ dělá s „životem.““ (*Tel Quel*, č. 22, s. 88)

66) *Čekání* má logicky jen dvě jádra: 1. čekání samo o sobě a 2. čekání uspokojené nebo zklamané; první jádro může být široce katalyzováno, někdy dokonce donekonečna (*Čekání na Godota*): jde opět o hru, tentokrát nejkrajnější, se strukturou.

67) P. Valéry: „Proust rozděljuje — a vyvolává v nás dojem, že může dělit donekonečna — to, co jiní spisovatelé si zvykli přecházet.“

68) I tady existují zvláštnosti podle druhů: literatura má nedostížnou schopnost eliptickou. Film tuto schopnost nemá.

69) Tato redukce neodpovídá nutně rozčlenění na kapitoly; zdá se naopak, že stále častěji mají kapitoly funkci průřezovací, to znamená pozdržující (technika románu na pokračování).

Jinak řečeno: vyprávění může být rezumováno (dříve se tomu říkalo udělat *obsah*). Na první pohled se to týká každého diskursu, avšak každý má svůj vlastní druh rezumé. Tak například lyrická báseň je vlastně rozvitá metafora jediného označovaného (signifikátu),⁷⁰⁾ a rezumovat ji znamená toto označované vyslovit. Tato operace je tak důsledná, že nechává nakonec zmizet i samu identitu básně (při rezumování se lyrická báseň redukuje na signifikáty *láska* a *smrt*): takto vzniklo přesvědčení, že báseň není možné rezumovat. Naopak obsah vyprávění (je-li vypracován podle strukturálních kritérií) uchová individualitu sdělení. Jinak řečeno, vyprávění lze bez zvláštních potíží *přeložit*: to, co se převést nedá, je umístěno na nejvyšší, narativní úrovni: například označující (signifikanty) narativity mohou stěží přejít z románu do filmu: ten zná osobní zpracování jen zcela výjimečně;⁷¹⁾ a nejvyšší vrstva narativní úrovně, totiž způsob psaní, se nedá převést (nebo jen se značnými potížemi) z jednoho jazyka do druhého. Převoditelnost vyprávění vyplývá ze struktury jeho jazyka; opačným postupem by bylo možné tuto strukturu zjistit tím, že se vyprávění rozloží a utřídí se v něm prvky převoditelné a nepřevoditelné: současná existence souběžných sémiotik (literatura, film, kreslené seriály, rozhlas) by analýzy vedené tímto směrem značně usnadnila.

2. *Mimesis a význam*

Druhý významný proces, který probíhá v jazyce vyprávění, je integrace: co bylo na určité úrovni (například sekvence) rozpojeno, nejčastěji se spojuje na úrovni vyšší (sekvence hierarchicky na vysoké úrovni; společně označované /signifikát/ rozptýlených indicií; jednání určité třídy postav). Složitost vyprávění může být srovnávána se složitostí organigramu schopného integrovat návraty i skoky vpřed; nebo přesněji řečeno, právě integrace umožňuje v rozličných formách kompenzovat složitost prvků jedné

70) N. Ruwet (ve „Strukturální analýze jedné francouzské básně“, in: *Linguistics*, č. 3, 1964, s. 82): „Báseň může být chápána jako výsledek série transformací věty ‚Miluji tě.‘“ Právem zde Ruwet naráží na analýzu paranoidního deliria uváděného Freudem v případě Schreberově (*Pět psychoanalýz*).

71) Opakujeme: není žádný vztah mezi gramatickou osobou vypravěče a „osobností“ (nebo subjektivitou), kterou režisér vkládá do svého způsobu podání příběhu: *kamera-já* (neustále ztotožňovaná s okem jedné postavy) je v dějinách filmu jev výjimečný.

úrovně, zdánlivě nezvládnutelné; právě ona umožňuje usměrňovat pochopení prvků nesouvislých, spojených a heterogenních (tak jak jsou dány v syntagmatu, které zná jediný rozměr: následnost). Nazveme-li podle Greimase významovou jednotku *izotopií*, budeme považovat integraci za faktor izotopie: každá (integrační) úroveň dodává svou izotopii jednotkám úrovně nižší, brání tomu, aby význam „neposkakoval“, což by určitě nastalo, kdyby se nebraly v úvahu mezery mezi úrovněmi. Nicméně narativní integrace se nejeví jako něco čistě pravidelného, jako stavba, která by vedla přes symetrické šikany od nekonečnosti prvků jednoduchých k několika složitějším shlukům. Velmi často jedna a táž jednotka může mít dva koreláty, jeden na jedné úrovni (funkce sekvence), druhý na jiné (indicie odkazující k nějakému aktantu). Vyprávění se takto jeví jako sled prvků zprostředkovaných a bezprostředních, silně se překrývajících: distaxie vede k četbě „horizontální“, kdežto integrace nad ni klade ještě četbu „vertikální“: existuje ještě strukturální „kulhání“ jako neustálá hra možností, jejichž různé realizace dodávají vyprávění „tonus“ nebo energii: každá jednotka je vnímána v náznaku i v hloubce, a díky tomu vyprávění „postupuje vpřed“ — právě souhrou obou těchto cest se struktura rozvíjí, rozšiřuje, odhaluje se a znovu povstává: to, co je nové, je opět pravidelné. Nepochybně existuje svoboda vyprávění (tak jako existuje svoboda každého mluvčího ve vztahu k jazyku), avšak tato svoboda je doslova *vymezená*: mezi pevným kódem jazyka a pevným kódem vyprávění zeje prázdnota: věta. Pokusíme-li se obsáhnout psané vyprávění jako celek, vidíme, že začíná tam, kde je kód nejpevnější (úroveň fonologická nebo dokonce ještě nižší), postupně se uvolňuje až po větu, což je krajní bod kombinatorní volnosti, a pak se kód opět začíná upevňovat cestou od nepoččetných, ještě velmi volných skupin vět (mikrosekvence) až po děje rozsáhlé, které jsou řízeny kódem pevným a vymezeným. Tvůrčí aspekt vyprávění (alespoň ve své mytické formě „života“) je situován mezi dva kódy, lingvistický a translingvistický. Právě proto můžeme paradoxně říci, že *umění* (v romantickém významu) je záležitost detailních výpovědí, kdežto *imaginace* je ovládnutí kódu: „Celkem vzato uvidíme,“ řekl Poe, „že člověk důvtipný je vždycky pln imaginace a že člověk skutečně imaginativní je vždy pouze analytikem.“⁷²⁾

72) „Dvoji vražda v ulici Morgue“.

Je tedy třeba poněkud opravit své iluze o „realismu“. Když Bondovi někdo telefonuje do jeho pracovny, autor nám sděluje, co se hrdinovi honí hlavou: „Hovory s Hongkongem jsou vždycky tak špatné a je tak těžké je dostat.“ Ani „co se táhne hlavou“, ani špatná kvalita hovorů nejsou skutečné informace; tyto nahodilé prvky snad dodávají příběhu na „živosti“, avšak skutečná informace, ta, která se rozvine později, je lokalizace tohoto hovoru, totiž Hongkong. V každém vyprávění je nápodoba vždy nahodilá;⁷³⁾ funkcí vyprávění není „zobrazovat“, ale vytvořit podívanou, která je pro nás jistě záhadná, avšak která nemůže být povahy mimetické. „Skutečnost“ sekvence není v „přirozeném“ sledu dějů, které ji tvoří, ale v logice, která se v něm projevuje, uplatňuje a naplňuje; jinak řečeno, počátek sekvence není v porozumění skutečnosti, ale v nutnosti obměňovat a překonávat původní *formu*, ve které se projevila, totiž v opakování. Svou povahou je sekvence celek, v němž se nic neopakuje; logika, a s ní celé vyprávění, zde mají funkci emancipační; je možné, že člověk neustále vnáší do vyprávění to, co poznal, co prožil; je tomu tak alespoň ve formě, která zvítězila nad opakováním a vytvořila model neustálého vznikání. Vyprávění nic nepředvádí, nic nenapodobuje; zaujetí, které v nás může roznítit četba románu, nepramení z „vidění“ (skutečně „nevidíme“ nic), ale z významu, to znamená z nejvyššího řádu vztahů, který také má své emoce, naděje, hrozby, vítězství. To, „co se děje“ ve vyprávění, není z hlediska referenčního (reálného) do slova a do písmene „nic“;⁷⁴⁾ „to, co nastává“, je sám jazyk, dobrodružství jazyka, jeho objevení se po každé oslavuje. Nevíme sice o původu vyprávění o nic více, než co víme o původu jazyka, avšak můžeme rozumně tvrdit, že vyprávění vzniklo současně s monologem, zdá se, že je to výtvar, který vznikl později než dialog. Buď jak buď, aniž bychom chtěli popřít fylogenetickou hypotézu, je snad výmluvné, že v témže okamžiku (zhruba ve věku tří let) malý človíček „objevuje“ větu, vyprávění a Oidipa.

73) G. Genette má pravdu, když omezuje *mimesis* na útržky reprodukovatelného dialogu; a to ještě dialog vždy v sobě skrývá funkci dorozumivací, nikoliv mimetickou.

74) Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, Paris, Gallimard, s. 296): „Dramatické dílo předvádí sled vnějších obrazů jednání a přitom ani v jediném okamžiku není zachycena realita a koneckonců nic se neděje.“