

(herci), které gestikulují a mluví způsobem, jenž je analogický lidskému chování ve skutečnosti. V narativu je naopak veškerá činnost a gesta vyjádřena slovně, následkem čehož, jak uvidíme později, se v něm „napodobení“ stává konceptem problematictějším.

Polarizace diegese a mimese se znovu objevuje v termínech jako „telling“ a „showing“ či „summary“ a „scene“ v anglo-americké literární vědě koncem minulého a začátkem tohoto století. „Showing“ je ono přímé předvedení událostí a konverzací, při němž se zdá, že vypravěč mizí (jako v dramatu) a čtenář si má z toho, co „vidí“ a „slyší“, vyvodit své vlastní závěry. „Telling“ je naopak představuje prezentaci zprostředkovanou vypravěčem, který místo aby události přímo a dramaticky předváděl, o nich mluví, shrnuje je atd.

Perci Lubbock, inspirován požadavkem Henryho Jamese „Dramatizovat, dramatizovat!“ (např. 1962, s. 265, pův. vyd. 1907–1909), postavil „showing“ jakožto nejvyšší ideál, jehož by se narativní fikce měla snažit dosáhnout: „Umění fikce začíná až tehdy, když spisovatel vnímá svůj příběh jako něco, co má být ukázáno, předvedeno tak, že bude vyprávět samo sebe“ (1963, s. 62, pův. vyd. 1921). Na základě této normy napadá pak Lubbock spisovatele, jako jsou Fielding, Thackeray a Dickens, jejichž vypravěči vyprávějí, shrnují a komentují. V posledních dvaceti letech se kyvadlo vychýlilo zpět k „telling“ a Boothova *Rétorika fikce* (1961) je do značné míry obranou této metody a odmítnutím toho, co Booth pokládá za krajní, a tudíž zkreslující interpretaci, které se Jamesovi dostalo od Lubbocka.

Jakkoli je tato normativní debata zajímavá, je pro teoretické a deskriptivní studie o narativní fikci zcela nepodstatná. Z tohoto hlediska není na „telling“ či „showing“ nic inherentně dobrého či špatného. Jako každý jiný postup mají „telling“ a „showing“ své výhody i nevýhody a jejich relativní úspěšnost či neúspěšnost závisí na jejich funkčnosti v tom kterém díle.

PROBLÉM MIMÉSE

Jak už bylo zmíněno výše, je nadto sám pojem „showing“ problematictější, než se zdá být v pracích výše zmíněných anglo-amerických literárních vědců. Jak tvrdí Genette (1972, s. 185–186), žádný text narativní fikce nemůže ukázat či imitovat děj, který sděluje,

neboť všechny takové texty jsou vytvořeny jazykově a jazyk označuje, aniž by imitoval. Jazyk může imitovat pouze jazyk, a proto se zobrazení řeči nejvíce blíží čisté mimesi, avšak i zde — domnívám se (viz s. 59–60) — je přítomen vypravěč, který „cituje“ řeč postav, čímž se redukuje přímost „showing“. Vše, co narativ může, je vytvořit iluzi, efekt, zdání mimese, ale děje se tak skrze diegesi (v platonském slova smyslu). Zásadní rozdíl je tedy nikoli mezi „telling“ a „showing“, ale mezi různými stupni a druhy „telling“.²⁾

Jak narativní texty tuto iluzi mimese vytvářejí? Bude praktické začít úvahy na toto téma u verbální transkripce *ne*verbálních událostí. Srovnajme „John se zlobil na svou ženu“ a „John se podíval na svou ženu; mračil se, měl stažené rty a zaťaté pěsti. Pak vstal, práskl dveřmi a odešel z domu“. Druhá verze je daleko „dramatičtější“, živější než verze první, protože podává detailnější informace, omezuje vypravěčovu roli na roli „kamery“ a nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil zlost. Iluze imitace událostí je tedy dosaženo dodáním maxima informací s minimem informátora (Genette 1972, s. 187). Jelikož o množství informací jsme již mluvili v oddíle o „trvání“ (kapitola 4, s. 61–62) a o přítomnosti vypravěče v oddíle o „stupních perceptibility“ (kapitola 7, s. 103–107), nemáme o vytváření „akční mimese“ z tohoto pohledu co nového říci. Obrátme tedy pozornost k vyjádření řeči a jeho různým stupňům mimetické iluzivnosti.

TYPY VYJÁDŘENÍ ŘEČI³⁾

McHale (1978, s. 258–259, viz také Page, 1973, s. 31–35) navrhuje vzestupnou řadu, od „čistě“ diegetického až po „čistě“ mimetické, kterou zde skoro doslovně reprodukuje společně s jeho příklady z Dos Passosovy trilogie *USA* (1938):

1. *Diegetic Summary* (*diegetické shrnutí*): Holá zpráva o tom, že došlo k řečovému aktu, aniž by se upřesnilo, co bylo řečeno či jak. Např.:

2) Genette klade veškerou problematiku spojenou s diegesis × mimesis do kapitoly nazvané „způsob“. Na rozdíl od Genetta se domnívám, že jde o dva způsoby vyprávění, a nikoli o dva způsoby vnímání, vnímání se zde stává jedním z předmětů vyprávění.

3) K tomuto tématu v českém jazykovém prostředí viz např. Lubomír Doležel: *O stylu moderní české prózy*, Čs. akademie věd, Praha 1960; či *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha 1993. [Pozn. překl.]

Když do sebe potom Karlík nalil nějakou tu špetku gínu, začal poprvé v životě vypravovat válečné historky.

(*Haldy peněz*, 1962, s. 290, pův. vyd. v angličtině 1938)

2. *Summary (shrnutí)*, méně „čisté“ *diegetické*: Shrnutí, které nejen pouze zmiňuje, ale do jisté míry i zobrazuje řečovou událost tak, že pojmenovává téma konverzace, např.:

Zdržel se u nich dlouho do pozdního večera, vypravoval jim o bezvěrcích zázračně obrácených na víru, o posledním pomazání v bitevní linii, o vidině mladého Krista Ježíše, kterého viděl projít mezi raněnými na obvazišti za plynového útoku.

(*Devatenáct set devatenáct*, s. 606)

3. *Indirect content paraphrase or: Indirect discourse (nepřímá parafráze obsahu či: nepřímá řeč)*: Parafráze obsahu řečové události, která ignoruje styl a formu předpokládané „původní“ výpovědi, např.:

Číšník mu říkal, že Carranzovy oddíly byly vyhnány z Torreónu a že Villa a Zapata obklíčují území hlavního města.

(*Dvaadvacátá rovnoběžka*, s. 306)

4. *Indirect discourse (nepřímá řeč)*, do jisté míry *mimetická*: Forma nepřímé řeči, která vytváří iluzi, že „zachovává“ či „reprodukuje“ aspekty stylu výpovědi, čímž přestává být pouhou zprávou o jejím obsahu, např.:

Když vyšli z kina, Karlík prohlásil, že si, sakra, přece jen myslí, že by měl odejít do Kanady a dát se na vojnu a přeplavit se a podívat se na tu světovou válku.

(*Dvaadvacátá rovnoběžka*, s. 368)

5. *Free indirect discourse*:⁴⁾ Gramaticky a mimeticky mezistupeň mezi nepřímou a přímou řečí (podrobněji o tomto typu viz následující oddíl), např.:

Jakpak by to u všech čertů neměli vědět, když jsou přece z ní a vyšli si jen do tohohle zatraceného města, a on by měl radši jít s nimi.

(*Devatenáct set devatenáct*, s. 440)

4) Pro termín *free indirect discourse* by bylo možno uvést český ekvivalent „polopřímá řeč“, který alespoň do určité míry odpovídá termínu anglickému, podobně — avšak s daleko menší mírou přesnosti — by bylo možno vedle termínu *free direct discourse* uvést výraz „neznačená přímá řeč“ (viz L. Doležel). Protože však tyto české termíny neodpovídají přesně jevům zde popisovaným, zejména v kontextu McHaleovy stupnice, dávám přednost zachování anglických termínů bez překladu. [Pozn. překl.]

6. *Direct discourse (přímá řeč)*: „Citace“ monologu či dialogu. Vytváří iluzi „čisté“ mimese, ačkoliv je vždy tak či onak stylizovaná, např.:

Fred Summers prohlásil: „Mládenci, tahleta válka je ta neobrovštější podfukářská vyžíranda století a já jsem teda pro vyžírandu a pro křížově červený ošetřovatelky.“

(*Devatenáct set devatenáct*, s. 579)

7. *Free direct discourse*: Přímá řeč bez konvenčních pravopisných znaků. Typická forma vnitřního monologu v první osobě, např.:

Fainymu se náhle náramně ulevilo. Bystrý hoch, no to jsem já, ambice a literární vkus ... Jéjda, to abych dočet *Pohledy do minulosti* ... jéj, a zrovna já přece mám čtení moc rád a ovládám sázecí stroj a upnu rám sazby do mašiny, jen když mě k tomu pustěj. Patnáct fláček týdně ... pěkný pohodlíčko, deset dolarů přidáno!

(*Dvaadvacátá rovnoběžka*, s. 29. Tři tečky — Dos Passos)

FREE INDIRECT DISCOURSE

Jeden z výše uvedených sedmi stupňů vyjádření řeči, *free indirect discourse*,⁵⁾ inspiroval v nedávné době množství prací, a to jak lingvistů, tak teoretiků narativu (viz např. Banfieldová 1973, 1978a, 1978b, 1981; Bronzwaer 1970; Cohnová 1966, 1978; Hernadi 1971, 1972; Kuroda 1973; McHale 1978; Page 1972, 1973; Pascal 1962, 1977; Perry v tisku; Ron 1981).⁶⁾ Z toho důvodu navrhuji věnovat zde FID samostatně určitý prostor, ačkoli jde pouze o jeden ze způsobů vyjádření řeči. Bude zde krátce řeč o jeho hlavních jazykových rysech, nejobvyklejších funkcích a jeho zvláštním postavení v rámci poetiky.

Mělo by již na začátku být zdůrazněno, že i když „ortodoxní“

5) „Free indirect discourse“ — dále jen FID, „direct discourse“ — DD a „indirect discourse“ — ID.

6) Ačkoli se studium tohoto jevu těšilo v posledních deseti letech obzvláštnímu zájmu, existují i dřívější výklady, které by zde měly být připomenuty. V Německu a ve Švýcarsku je tento jev nazýván „erlebte Rede“ a věnovali se mu vědci jako Bühler 1936; Glauser 1948; Hamburgerová 1951; Meyer 1957; Spitzer 1928 (viz poučnou syntézu Josepha Ewena 1968 v hebrejštině; anglické resumé s. xii–xiii). Ve Francii je tento fenomén nazýván „style indirect libre“ a věnovali se mu především Bally (1912) a Lipsová (1926). Ullmann (1957) jako první zavedl termín „free indirect style“ do angličtiny. V Izraeli byl tento jev studován někdy jako „combined speech“ (Golomb 1968), „represented speech“ (Ewen 1968) a „combined discourse“ (Perry rozpracováno).

přístup omezuje FID na jazykovou kombinaci dvou hlasů, mnozí teoretikové považují FID za jev jazykový jen částečně. Tak například Golomb (1968, s. 251–262) zahrnuje pod to, čemu sám říká „combined discourse“ (smíšená řeč), nejen spolupřítomnost dvou hlasů, ale i hlasu vypravěče a preverbální citění či vnímání postavy. Balová (1981) zahrnuje tento jev pod koncept „zasazování“ („embedding“), jenž podle ní funguje mezi dvěma výpověďmi, dvěma fokalizacemi či výpověďmi a fokalizací. Perry (v tisku) předstává, pokud jde o rozsah tohoto FID, možná nejzazší extrém:

Combined discourse (smíšená řeč) je tvořena tehdy, je-li společně se základním rámcem promluvy aktivován alternativní, sekundární rámec, jenž organizuje některé z prvků. Tento rámec, to není onen formální či oficiální jazykový rámec; obsahuje jiné ukazatele — jazykové či tematické — a (jednou zkonstruován) vždy odporuje rámci formálnímu.

Pro Perryho je FID pouze částí obsáhlejšího jevu, tj. alternativních konfigurací, jež se aktivují během procesu čtení. V naší studii je však pod názvem „vyprávění“ relevantní ono užší pojetí, než je to, které najdeme u Perryho. Příbuzné aspekty jsou zmíněny v kapitolách o „fokalizaci“ (kap. 6) a o „textu a jeho čtení“ (kap. 9).

Jazykové rysy

Jazykové rysy FID vytvářejí dojem, že jde o kombinaci přímé řeči a řeči nepřímé, jak ukazuje následující seznam:⁷⁾

1. Zprostředkující sloveso mluvení/myšlení a spojka „že“ DD: zprostředkující sloveso je buď přímo přítomné, nebo implikované užitím uvozovek, ale zprostředkovaná výpověď na něm není syntakticky závislá. Spojka „že“ není přítomna (např. he said: „I love her“ — řekl: „Miluji ji.“). ID: zprostředkující sloveso se vždy objeví a zprostředkovaná výpověď je na něm vždy závislá; spojka „že“ se může objevit, ale nemusí (avšak je logicky implikována, chybí-li — v angl. např. He said that he loved her./He said he loved her.). FID: Odstranění zprostředkujícího slovesa + spojky „že“ (např. He loved her.).

7) Následující výklad je založen na názorech McHalea 1978, s. 251–252. Oproti tradičnímu gramatickému pojetí, které odvozuje ID z DD a FID z ID, ukazuje Banfieldová (1973) nepravděpodobnost takového odvození. Já zde ponechávám, stejně jako McHale (1978, s. 257), zdánlivě odvozující popis jako konvenci výkladu. McHale také předkládá seznam různých projevů, které pomáhají čtenáři rozeznat FID. Tyto projevy nejsou pouze gramatické.

2. Schéma slovesných časů (v jazycích s časovou sousledností, např. angličtina, francouzština apod.)

Jestliže: DD	pak: ID	a: FID
present (přítomný čas) (He said: „I love her.“)	past (minulý čas) (He said that he loved her.)	past (minulý čas) (He loved her.)
past (minulý čas) (He said: „I loved her.“)	past perfect (předminulý čas) (He said that he had loved her.)	past perfect (He had loved her.)
present perfect (He said: „I have loved her.“)	future (budoucí čas)	future past (minulá budoucnost) (He said he would always love her.)
	future past (He said: „I shall always love her.“)	future past (He would always love her.)

FID zachovává ono „posunutí do minulosti“ charakteristické pro nepřímou řeč.

3. Osobní a přivlastňovací zájmena

Jsou-li osobní a přivlastňovací zájmena v první či druhé osobě v DD, posouvají se v ID a FID do třetí osoby. („I love her“ tedy bude znít „he loved her“).

4. Deiktika (tj. ukazovací výrazy)

DD	ID	FID
now	then	now
(He said: „I live in Jerusalem now.“)	(He said he lived in Jerusalem then.)	(He lives in Jerusalem now.)
today	that day	today
tomorrow	the next day	tomorrow
here	there	here

FID tedy zachovává deiktické prvky DD.

5. Otázky

DD	ID	FID
přísudek + podmět (She asked: „Do you love me?“)	podmět + přísudek (She asked if he loved her.)	přísudek + podmět (stejně jak v DD) (Did he love her?)

6. Vokativy, citoslovce, lexikální rejstříky či dialektické rysy

DD	ID	FID
připustné	nepřipustné	připustné

Abychom shrnuli McHaleovými slovy, FID „se podobá ID v osobě a slovesném čase a DD v tom, že není přísně podřízen ‚vyššímu‘ slovesu mluvení/myšlení, v deiktických prvcích, v pořádku slov v otázce a připustnosti různých rysů DD“ (1978, s. 252).

Funkce

V jednotlivých fikčních textech může FID plnit různé tematické funkce, může přispívat či být analogický k řídicímu tematickému principu (principům) daného díla. Tak například Bronzwaer (1970) ukazuje, jak FID rozvádí v románu Iris Murdochové téma diskontinuitního, rozvíjejícího se „já“. Podobně McHale (1978) se domnívá, že FID naplňuje a zobrazuje různé projevy determinismu u Dos Passose. Tyto funkce se však liší v různých textech či různých korpusech textů a nelze je lehce zobecnit. Zatímco funkce, které zde mám na mysli já, jsou daleko obecnější a každá z nich může v jednotlivých fikčních textech nabývat různých tematických podob.

1. FID-hypotéza (i když se o ní takto neuvažuje) je často nezbytná pro identifikaci mluvčích a pro správné přiřazení řečových rysů a postojů jednotlivým mluvčím. To umožňuje čtenáři porozumět „nenormálním“ jazykovým praktikám, nepřijatelným postojům a dokonce i lžím, aniž by byla narušena věrohodnost díla či implikovaného autora (Ron 1981, s. 28–29).

2. FID zdůrazňuje dvojhlasnost či mnohohlasnost textu tím, že přivádí do hry pluralitu mluvčích a postojů (McHale 1978) i tehdy, jestliže lze různé segmenty nakonec přiřadit jednotlivým identifikovatelným mluvčím, ba dokonce ještě více, není-li to možné. V případě, že mluvčí je sporný, FID také dramatizuje onen problematický vztah mezi jakoukoli výpovědí a jejím původem. Tato

funkce je, alespoň v určitém smyslu, v opozici k funkci první a tento kontrast je důsledkem dvojsečnosti charakteristické pro FID.

3. Pluralita mluvčích a postojů, koexistence toho, co Perry nazývá „alternativní konfigurace“, přispívá k sémantické hustotě textu (rozpracováno).

4. Díky své schopnosti reprodukovat idiolekt postavy (její řeči či myšlení) — a někdo by dodal: preverbální vnímání, ať už zrakové, sluchové či hmatové — je FID v rámci vypravěčovy promluvy vhodným prostředkem reprezentace proudu vědomí, zejména jedné jeho varianty, jež se nazývá „nepřímý vnitřní monolog“ (Banfieldová 1973; McHale 1978).

5. FID-hypotéza může také pomáhat čtenáři rekonstruovat postoje implikovaného autora k dotyčným postavám (postavě). Avšak i zde si můžeme povšimnout efektu dvojsečnosti. Na jedné straně může přítomnost vypravěče jakožto entity odlišné od postav vytvářet ironický odstup, na druhé straně však zabarvení řeči vypravěče jazykem postav či jejich způsobem vnímání může podněcovat empatické ztotožnění ze strany čtenáře (Ewen 1968; McHale 1978; a mnozí další). Snad nejzajímavější jsou případy dvojznačnosti, kdy čtenář nemá pro výběr mezi ironickým a empatickým postojem žádné vodítko.

Status v rámci poetiky

Za neobvyklý zájem současných teorií vyprávění vděčí FID nejen své stylistické složitosti, ale také tomu, že představuje, v určitém smyslu, miniaturní obraz jak mimese (v širokém smyslu zobrazení), tak literárnosti.

Koncept FID má smysl pouze v rámci mimese (v jejím širším smyslu) (Ron 1981), neboť potřeba přiřadit textové segmenty určitým mluvčím, stejně jako potřeba vysvětlit zdánlivě falešná tvrzení a smířit zdánlivě si protiřečící tvrzení, existuje pouze tehdy, je-li text chápán jako v určitém smyslu analogický (mimetický) s realitou. Nemimetický text by způsobil v takovýchto přiřazeních spoušť. V něm, jak říká Barthes, „diskurs, nebo lépe řeč mluví, to je vše“ (1970, s. 48). V tom případě nemá tedy žádný smysl konstruovat FID-hypotézu jen proto, abychom dospěli k nepotřebnému a v nejlepším případě částečnému zjištění o původu výpovědí.

Ztrácí-li FID v nemimetických textech status specifického jevu, nabývá tam paradoxně statutu miniaturního obrazu zrcadlícího povahy veškerých textů a veškeré řeči. Neboť řeč, jak opakovaně tvrdí Derrida (např. 1967, 1977), vždy „cituje“ jinou řeč, konstituuje se na jazykové opakovatelnosti a kulturních klišé, jejichž přímí původci nikde nejsou. Z tohoto hlediska se veškerá řeč — v praxi, ne-li v gramatické formě — stává jakýmsi FID svého druhu (detailněji k této problematice viz Ron 1981, s. 17–18, 36–38).

Zatímco „mimesis“ pojmenovává vztah mezi literaturou a určitou verzí skutečnosti, „literárnost“ označuje onen specificky literární (nereterenční) aspekt literatury (viz Hawkes 1977, s. 71–73 k diskusi o pojmu literárnosti). A stejně tak jako je FID často vnímán jakožto index mimese, může být — na druhém pólu — chápán jakožto znamení literárnosti. V určitém smyslu FID značí literárnost prostě tím, že v literatuře figuruje častěji a má v ní centrálnější postavení než v jiných formách diskursu. Možná proto, že mluvčímu by snaha ústně reprodukovat spolupřítomnost několika hlasů, jež je charakteristická pro FID, činila značné potíže, se tento jev zdá vyhovovat spíše psaní, které je činností tichou (McHale 1978, s. 282–3, následovník Vološinova 1973, pův. vyd. v ruštině 1930). A ačkoli FID není v žádném případě jev výlučně literární, je alespoň pro literaturu a fikci natolik charakteristický, že si udržuje zdání fikčnosti i v ostatních typech diskursu (Bronzwaer 1970, s. 49).

V důležitějším — nestatistickém — smyslu značí FID literárnost tím, že představuje paradigma, jakousi *mise en abyme* toho, co někteří teoretikové považují za základní charakteristiku narativní fikce. Podle Bachtina (1973, pův. vyd. v ruštině 1929) tvoří hlavní tradici románu texty, které nejsou jednohlasné ve svém diskursu (romány „monologické“), nýbrž mnohohlasné, polyfonní (romány „dialogické“). Této polyfonnosti se dosahuje jak juxtapozicí několika hlasů v textu samotném, tak integrací předchozích diskursů do textu, ať už jde o diskurs starších literárních textů či aspektů jazyka a kultury obecněji. V této perspektivě se FID jeví jako formální zrcadlový obraz širšího, „translingvistického“ jevu.⁸⁾

8) Jak zdůrazňuje McHale, Bachtin a Vološinov se nezajímali o lingvistické rozdíly mezi různými typy diskursu, ale o translingvistické rozdíly „založené na druzích a stupních dialogických vztahů mezi různými výpověďmi v textu či mezi výpověďmi v různých textech“ (1978, s. 263).

Koexistence různých hlasů v FID vytváří vnitrotextovou (intra-textovou) polyfonii, zatímco zachování jazykového rejstříku mluvčích orientuje výpověď k výpovědím předchozím, čímž vytváří polyfonii intertextovou. Z derridovského hlediska však, jak jsme viděli výše, by bylo možné namítnout, že citátovost FID je společná celému jazyku, což zbavuje tento jev, stejně jako celou literaturu, jejich privilegia odlišnosti. Zde se znovu projevuje dvojsečná povaha FID, která sama o sobě je charakteristická pro mnoho jevů v literatuře.

9. TEXT A JEHO ČTENÍ

ROLE ČTENÁŘE

„Jak vytvářet texty čtením“ je titul jednoho oddílu knihy U. Eca (1979, s. 3) a také jakási extrémní formulace tendence, která se posledních deset či patnáct let čím dál více prosazuje.¹⁾ Zatímco anglo-americká Nová kritika a francouzský strukturalismus zacházejí s textem jako s víceméně autonomním objektem, tato novější orientace zdůrazňuje vzájemné vztahy mezi textem a čtenářem:

[...] text ožívá pouze tehdy, je-li čten, a máme-li ho studovat, musíme tak činit očima čtenáře. (Iser 1971b, s. 2-3)

O psaném textu se tu uvažuje tak, že obsahuje jakousi virtuální dimenzi, která volá po tom, aby si čtenář zkonstruoval text nepsaný (Iser 1974, s. 31). Tato virtualita přispívá k již tak dynamické povaze procesu čtení a dává čtenáři jistý stupeň svobody (ale pouze jistý stupeň, neboť psaný text má nad tímto procesem určitou kontrolu).

Tak jako se čtenář účastní na vytváření smyslu textu, tak také text sám utváří čtenáře. Text si také „vybírá“ vhodné čtenáře,

1) Abych zmínila nejvýznamnější představitele této orientace: Riffaterre (1966), Fish (1970, 1980), Prince (1973) a Culler (1975) v Americe; Barthes (1970) ve Francii; Iser (1971a, 1971b, 1974, 1978), Warning (1975) a Jauss (1977) v Německu; Eco (1979) v Itálii; Hrushovski (1974, 1976a), Sternberg (1974a, 1974b, 1976) a Perry (1968a, 1969, 1974, 1976, 1979 a — společně se Sternbergem — 1968b) v Izraeli.

K pracím Eca, Ingardena, Isera a Jausse viz Doležel (1980, s. 181–188), Brinker (1980, s. 203–212) a Barnouwová (1980, s. 213–222). Ráda bych se v této souvislosti zmínila o diplomové práci Ruth Ginsburgové, která mi pomohla s uspořádáním myšlenek o této problematice. Tato diplomová práce má titul: „Nemožný úkol pro čtenáře: čtení Kafkových textů“ (The Hebrew University of Jerusalem, 1980, hebrejsky).

promítá obraz takového čtenáře skrze svůj specifický jazykový kód, styl, „encyklopedii“, jež je implicitně předpokládána (Eco 1979, s. 7). A naopak, stejně tak jako text předem určuje jistou kompetenci, již si má čtenář přinést s sebou „zvenčí“, tak tento text zároveň rozvíjí u čtenáře v průběhu čtení specifickou kompetenci. Tato kompetence je potřebná k uchopení textu a často vede čtenáře ke změně jeho původních koncepcí a k modifikaci pohledu. Čtenář je tedy jak obrazem jisté kompetence vnesené do textu, tak i strukturováním této kompetence v rámci textu.

Filozofickým pozadím pro většinu přístupů orientovaných na čtenáře je fenomenologie, přesněji Ingardenova aplikace Husserlovy teorie na literaturu (1973, pův. vyd. v němčině 1931, česky 1989). Ingarden rozlišuje autonomní a heteronomní objekty. Autonomní objekty mají pouze imanentní (tj. vnitřní, inherentní) vlastnosti, zatímco objekty heteronomní jsou charakterizovány kombinací imanentních vlastností a vlastností, jež jsou jim dodány vědomím. Heteronomní objekty tedy nemohou plně existovat bez účasti vědomí, bez aktivace vztahu subjekt-objekt. Protože literatura patří do této kategorie, vyžaduje „konkretizaci“ či „realizaci“, již provádí čtenář.

V této kapitole představím některé oblasti, v nichž fenomenologie čtení přispěla k poetice narativní fikce. Avšak i přes tento nový směr zůstane tato kapitola zaměřena na text. Moje analýza bude tedy částečně modifikovat některé strukturalistické předpoklady, ale nehodlá představovat onen dalekosáhlý „revizionismus“ některých čtenářsky orientovaných studií, neboť ten se často dostává do protikladu k samému základu narativní poetiky. Navíc se zde soustředíme na ty aspekty interakce čtenář-text, které jsou specifické pro narativní fikci. Problémy, jako jsou čtenářská reakce či formace postojů, nebudou tedy probírány do detailů, kromě momentů, kdy jsou tyto oblasti ovlivněny „časovým“ vývojem jak příběhu, tak textu, jenž je charakteristický pro narativní fikci.

Na následujících stránkách se opakovaně setkáme se zmínkami o procesu čtení a roli čtenáře, ale kdo je vlastně tímto čtenářem, o němž je řeč? Je to „skutečný čtenář“ (Van Dijk, Jauss), „superčtenář“ (Riffaterre), „informovaný čtenář“ (Fish), „ideální čtenář“ (Culler), „modelový čtenář“ (Eco), „implikovaný čtenář“ (Booth, Iser, Chatman, Perry), či „zakódovaný čtenář“ (Brookeová-Roseová)? Analýza podobností a rozdílů, jež zakládají tuto škálu pojme-

nování, by nás zavedla daleko za specifické vlastnosti narativní fikce. Pro náš účel stačí poukázat na to, že tento seznam vykazuje dvě diametrálně odlišná hlediska, přičemž mezi těmito dvěma hledisky nabízí různé odstíny. Na jednom konci se nachází koncept skutečného čtenáře, ať už specifického jednotlivce či čtenářského kolektivu určitého období. Na druhém se nachází teoretický konstrukt, implikovaný či zakódovaný v textu, tj. konstrukt, který představuje integraci údajů a interpretační proces, k němuž text „vybízí“.

Vzhledem k zaměření této studie by mělo být zřejmé, že je zde čtenář nazírán jako konstrukt, „metonymická charakterizace textu“ (Perry 1979, s. 43), jakési „to“ spíše než „on“ či „ona“ (viz kapitola 7).²⁾ Takovýto čtenář je „implikovaný“ či „zakódovaný“ v textu „právě v té rétorice, skrze niž má porozumět obsahu či rekonstruovat jej jako svět“ (Brookeová-Roseová 1980b, s. 160). Psychologie čtenářů je tedy značně omezená, i když několik psychologických postřehů, které mají přímou souvislost s dynamikou čtení (zachycenou v textu), bude zahrnuto do následujícího oddílu. Výhodou toho, proč mluvit o implikovaném čtenáři, a nikoli o čistých „textových strategiích“ (jak to činí Doležel, 1980, s. 182), je to, že tento termín (tj. implikovaný čtenář) implikuje pohled na text jako na systém k rekonstrukci vybízejících struktur, a nikoli jako na autonomní objekt. Z nového pročtení předešlých kapitol by vyplynulo, že čtenář tohoto typu je přítomen v mnohých z nich. Analepsí se například často užívá, aby čtenáři dodaly důležité informace, a prolepsí k tomu, aby vyvolaly jeho očekávání; příběh je abstrahován čtenářem a postavy jsou čtenářem konstruovány z různých náznaků roztroušených po celém kontinuu textu. O tom, co bylo v předešlých kapitolách pouze naznačeno, bude nyní pojednáno přímo.

DYNAMIKA ČTENÍ

Jak bylo řečeno v kapitole 4, jazyk předepisuje lineární konfiguraci znaku, a tedy lineární prezentaci informací o věcech. Jazyk diktuje nejen postup od písmene k písmenu, od slova ke slovu, od věty k větě atd.; zároveň nutí čtenáře k postupnému vnímání jednotlivých informací i tehdy, když tyto informace mají být vnímány v příběhu simultánně. Toto se může zdát nešťastným omezením jazyka ve srovnání například s malbou či efekty dvojité

2) Pro zjednodušení gramatiky budu navzdory předcházejícímu vysvětlení dále používat výrazu „on“.

expozice ve filmu. Nicméně narativní texty (a literatura obecně) umějí udělat z nouze ctnost a dosáhnout díky lineární struktuře svého materiálu rozličných rétorických efektů. Text může řídit a kontrolovat čtenářovo chápání a postoje tím, že staví *jisté* prvky před ostatní. Perry (1979, s. 53) shrnuje výsledky psychologických testů, které ukázaly zásadní vliv úvodní informace na proces vnímání („efekt primárního“). Informace a postoje vyjádřené v úvodních částech textu vedou čtenáře k tomu, aby interpretoval vše další v jejich světle. Čtenář má tendenci uchovat si tyto významy a postoje co možná nejdéle. Například v Tolstého *Anně Kareninové* (1873–1876) ovlivňuje čtenáře původní dojem, který na něj Anna udělala, a to dlouho poté, co v jejím chování začnou převládat daleko méně kladné rysy. Texty mohou podporovat čtenářův sklon k tomu podřizovat se efektu primárního tak, že neustále zesilují úvodní dojmy. Většinou však vedou čtenáře k tomu, aby modifikoval či nahradil novými ony původní domněnky. „Literární text tak *využívá* ‚síly‘ efektu primárního, ale obvykle zavádí mechanismy, které mu odporují, čímž dává vzniknout spíše efektu *nejbližšího*“ Perry (1979, s. 57). Tento efekt vede čtenáře k asimilaci všech předcházejících informací s informací poslední. Například v románu Patricka Whitea *The Solid Mandala* (1966) je Artur v první polovině knihy viděn očima svého bratra-dvojčete jako člověk omezené inteligence, který není schopen interpretovat svět kolem sebe. Po tomto pohledu však následuje v poslední části románu, vyprávěné z pohledu Artura samého, verze Artura jako citlivého, intuitivního člověka, umělce-spasitele. Ačkoli „správný“ obraz je jemnou kombinací obou pohledů, má čtenář tendenci zahrnout verzi první ve prospěch druhé.

Tím, že je určitý prvek umístěn na začátek či konec textu, se tedy radikálně mění proces čtení i jeho konečný výsledek. Je zajímavé, jak jsme mohli na výše zmíněných příkladech vidět, že jak efekt primárního, tak efekt nejbližšího mohou být tak silné, že zastíní významy a postoje, které by vzešly z plné a konzistentní integrace textových informací. Linearity může být také využito k tomu, aby vyvolala napětí či úmyslně zmátla čtenáře dočasným zamlčením různých částí informací (viz s. 133–134). Také toto může zapříčinit, že si čtenář zkonstruuje významy, které bude muset později revidovat.

Viděli jsme, že čtenář s porozuměním textu nečeká až na konec. Ačkoli texty dodávají informace postupně, vedou čtenáře

k tomu, aby započal s integrací údajů již od začátku (Perry 1979, s. 47). V této perspektivě může být čtení viděno jako nepřetržitý proces formování hypotéz, jejich zesilování, rozvíjení, modifikace, někdy nahrazování jinými či jejich opouštění. Je ovšem nutné poznamenat, že i odmítnuté hypotézy mohou dále na čtenářovo chápání textu působit.

Na konci procesu čtení čtenář obvykle dosahuje „konečné, finalizované hypotézy“, celkového významu, který dává smysl textu jako celku. Stupeň „finalizace“ hypotézy (rozhodnutí se pro jednu konečnou podobu) se u jednotlivých textů liší. V detektivkách odhaluje konec definitivní řešení problému, který si narativ dal za úkol vyřešit: X je vrahem, Y je zlodějem, Z-ovu smrt způsobil požár. Někdy však zavře čtenář knihu, aniž by dospěl k definitivnímu řešení. To může být způsobeno koexistencí několika „konečných“ hypotéz, které se všechny nějakým způsobem doplňují (několikanásobný význam), případně se vzájemně vylučují, aniž by však mezi nimi bylo možno rozhodnout (narrativní dvojnáznost) (Rimmonová 1977, s. 10; viz též Perry a Sternberg 1968b, jímž je předchozí částečně ovlivněna). Tak třeba na konci povídky H. Jamese „Figura v koberci“ (1896) nemůže čtenář rozhodnout mezi hypotézami (1) „ve Verekerově koberci je figura“ a (2) „ve Verekerově koberci žádná figura není“. Namísto toho představuje závěr této povídky nekonečnou oscilaci mezi těmito dvěma hypotézami. U některých textů (zejména moderních) se zdá, že jsou vytvořeny tak, aby zabránily čtenáři ve zformování „konečné hypotézy“ či jakéhokoli celkového smyslu tím, že jednotlivé prvky textu si odporují nebo se navzájem ruší, aniž by vytvořily jasně protikladné možnosti. Tento jev, vysoce ceněn poststrukturalisty (či dekonstruktivisty), bývá nazýván „nerozhodnutelnost“ („undecidability“) či „nečitelnost“ („unreadability“) a považován za charakteristiku literatury obecně (viz např. Miller 1980, s. 107–118; a debata s S. Rimmonovou-Kenanovou, 1980/1981, s. 185–191).

Postupná integrace informací často vyžaduje zpětnou konfiguraci předchozích částí textu. Takovéto přehodnocování se děje ve dvou formách: (1) Dalším využíváním minulosti, jejím zesilováním či rozvíjením, aniž by se rušily její předchozí významy či účinky. Například každá příhoda, která ve Faulknerově povídce „Hořící chlěvy“ připouští možnost zhářství, přivádí čtenáře zpět k příhodám předchozím, aby se tak nashromáždily všechny detaily,

jež by mohly vysvětlit otcovy pohnutky. (2) Přezkoumáním minulosti, které modifikuje, transformuje či odmítá její předchozí významy a účinky. Na konci Faulknerovy povídky „Růže pro Emilii“ je rekonstruována příhoda se zápachem a má nyní jasně vztah k mrtvému tělu, které v domě leželo po čtyřicet let, a nikoli ke kryse či hadu, které, jak se čtenář domníval pod vlivem předchozí části textu, zabila buď Emilie, nebo její služka. První forma retrospektivní rekonstrukce vyžaduje pouze dodatkovou konfiguraci; zachovává soudržnost, a proto se tomuto postupu dává přednost potud, pokud je to možné. Druhá forma naopak představuje úplné přeskupení, rekonfiguraci, a často zapříčiňuje překvapení či šok (Perry 1979, s. 59–60).

Kromě návratů k minulosti zahrnuje proces čtení také „skoky“ do budoucnosti; čtenář se často odvažuje hádat, „co se stane“ v následujícím textu. Minulost je tedy asimilována s budoucností a čtenář čeká, zdali se jeho předpoklady vyplní, či nikoliv. Vyplní-li se, má následný účinek podobu uspokojení, ale také ochladnutí zájmu. Nejsou-li čtenářovy předpoklady vyplněny, následuje prudká konfrontace mezi očekávaným a skutečným, která vede k aktivnímu přehodnocení a modifikaci minulosti.³⁾

PARADOXNÍ POSTAVENÍ TEXTU VZHLEDEM KE ČTENÁŘI

Existuje jeden cíl, o jehož dosažení usilují všechny texty: zajistit, aby byly čteny. Na tom závisí samotné bytí textu. Je zajímavé, že se tak text dostává do dvojí vazby. Na jedné straně musí text být srozumitelný, aby byl čten; musí zesilovat svou srozumitelnost tím, že se zakotvuje v kódech, rámcích a *Gestalten*, které jsou čtenáři známy. Je-li však textu porozuměno příliš rychle, představuje to jeho předčasný konec. Takže je, na druhé straně, v zájmu textu zpomalit proces čtenářova porozumění, a tím si zajistit své vlastní přetrvání. Za tímto cílem uvádí text neobvyklé prvky, znásobuje obtížnosti různého druhu (Šklovskij 1965, s. 12, pův. vyd. v ruštině 1917) nebo jednoduše uvedení očekávaných, zajímavých prvků oddaluje.⁴⁾

3) Podobné komenáře k dynamice čtení, i když někdy vyjádřené v jiných termínech, lze nalézt u Isera 1971a, s. 283, 287; Eca 1979, s. 32; Brinkera 1980, s. 206. Abychom se vyhnuli terminologickému zmatku, rozhodla jsem se uvést jen jednu teorii — a Perryho teorie se zdála být tou nejdůkladnější.

4) Předcházející odstavec se zakládá na poznámkách z přednášek Mosheho Rona.

Srozumitelnost aneb Jak čtenář chápe text

Porozumění textu vyžaduje integraci jeho prvků; integraci, jež znamená také odkaz na známé modely koherence (Culler 1975, s. 159). Asimilaci textu k *děju vu* modelům nazývá Culler „naturalizace“: „naturalizovat text znamená přivést ho ve vztah s typem diskursu či s modelem, jenž je již, v jistém smyslu, přirozený a srozumitelný“ (1975, s. 138).⁵⁾ Tyto již-přirozené-a-srozumitelné modely se nazývají „kódy“ u Barthes (1970), „Gestalten“ u Isera (1971a), „referenční rámce“ u Hrushovského (1976), „intertextové rámce“ u Eca (1979) a prostě jen „rámce“ u Perryho (1979). Domnívám se, že přes rozdíly v detailech se tyto termíny zakládají na přibližně stejných zásadních konceptech. Srovnajme například Cullerovu definici (citovanou výše) s Barthesovým popisem kódů:

Kód je perspektivou citací, odrazem struktur; [...] útržky čehosi, co vždy bylo už přečteno, viděno, uděláno, prožito: kód je stopou tohoto už.
(1970, s. 27)

Ještě blíže Cullerovi (ačkoli jím zcela neovlivněna) je Perryho formulace: „Tato konstrukce procesu čtení na bázi modelů čtenářů již známých je používáním *souboru rámců*“ (1979, s. 36, zvýraznil autor). Tyto rámce mohou být chronologické, prostorové, formální, jazykové, logické, pseudologické atd.

5) Podle Cullera je pojem „naturalizace“ ve strukturalistické poetice zaměnitelný za pojmy „recuperation“, „motivation“ a „vraisemblabilisation“. Culler nicméně ukazuje na jemné rozdíly mezi těmito pojmy (1975, s. 137–138) a o některých takovýchto rozdílech se ani on nezmiňuje. Zatímco ostatní tři termíny pocházejí z francouzského strukturalismu, „motivation“ (motivace) má původ v ruském formalismu, ačkoli je ho užíváno (často s jiným důrazem) ve strukturalismu (viz Sternberg /rozpracováno/) k rozdílu mezi Genettovým užitím tohoto termínu a jeho významem u formalistů i k odlišnému užití v různých formalistů. Termínu „motivace“ užívá také telavivská škola a bylo by lákavé postavit ho za adekvátní termínu „naturalizace“ a dosáhnout tak elegantní syntézy. Avšak, jak zdůrazňuje Sternberg (rozpracováno), „motivace“ je založena na vztahu prostředku a cíle, zatímco „naturalizace“ se týká forem a podmínek srozumitelnosti a integrace. Navíc je „motivace“ orientována na autora a „naturalizace“ na čtenáře. Toto mohou být rozdíly v metodologickém důrazu (tamtéž), ale může jít také o zásadní ideologické rozdíly a vzhledem k tomu, že tato kapitola je orientována spíše na čtenáře než na autora, dávám přednost tomu zůstat u termínu „naturalizace“. Tam, kde mohou být tyto dva termíny spojeny, bude to zmíněno. Částečně lze tento problém vyřešit přijetím Perryho teorie o tom, že jak autor, tak čtenář jsou metonymiemi textu.

Zdá se mi, že používat rámec znamená založit hypotézu na *děju vu* modelu koherence (neboli, jinak řečeno, formovat hypotézu odkazem na takový model). Dynamika čtení může tedy být viděna nejen jako vytváření, rozvíjení, modifikace a nahrazování hypotéz (viz s. 128), ale zároveň také jako konstrukce rámců, jejich transformace a rozklad. Perry, stejně jako Culler, vztahuje konstrukci hypotéz k integraci údajů:

[...] jakékoli čtení textu je procesem konstrukce systému hypotéz či rámců, které mohou vytvořit maximální relevanci mezi jednotlivými údaji v textu — což může motivovat jejich „spolupřítomnost“ v textu podle modelů odvozených z „reality“, z literárních a kulturních konvencí a tak podobně. Každá z těchto hypotéz představuje určité „pojmenování“ a sestává z odpovědi na otázky typu: Co se děje? Jaký je stav věcí? Jaká je situace? Kde se to děje? Jaké jsou motivy? Jaký je účel? Jaká je pozice mluvčího? Jaké tvrzení či myšlenka se „odrážá“ v textu? A tak dále.
(1979, s. 43)

„Modely koherence“ mohou být odvozeny buď z „reality“, nebo z literatury.⁶⁾ Modely založené na realitě pomáhají „naturalizovat“ prvky tím, že je vztahují k určitým konceptům (či strukturám), jež řídí naše vnímání světa. Takovéto modely koherence mohou být tak známé, že se zdají přirozené a vlastně je ani jako modely nepocítujeme. Chronologie a kauzalita patří do této kategorie (viz komentář k jejich pseudopřirozenosti v kapitole 4). Barthesův kód děje („proairetický kód“) je založen na tomto typu modelu, který nám říká, že například zvonící telefon je možné buď zvednout, či ignorovat, nebo že dítě se nemůže narodit před tím, než jeho matka otěhotněla. Prostorová souvislost představuje další zdánlivě přirozený model. Existují však modely založené na realitě, které nejsou pocítovány jako přirozené, ale jsou danou

6) Sternberg (rozpracováno), který mluví o „motivaci“, a nikoli o „naturalizaci“, nazývá tyto dva principy „kvazimimetický či referenční“ × „estetický či rétorický“. Perry (1979, s. 36–42) mluví o „motivacích orientovaných na model“ × „motivacích rétorických či orientovaných na čtenáře“. Ráda bych zdůraznila, že oba typy jsou založeny na *modelech*, a také bych se ráda vyhnula problému mimetického, kvazimimetického či referenčního statutu reality ve fikci. Mé termíny tudíž znějí „modely reality“ (tj. motivace či naturalizace se nezakládá na realitě samé, ale na modelu, který si vytváří lidská mysl, aby si ji byla schopna představit) × „modely založené na literatuře“. Původní, formalistické rozlišení bylo tripartitní: realistická, kompoziční a umělecká motivace (Tomaševskij 1965, pův. vyd. v ruštině 1925). Avšak Sternberg pevně trvá na tom (rozpracováno), že „kompoziční“ motivace je vlastně podtyp motivace „umělecké“.

společností uznávány spíše jako zobecnění či stereotypy, „soubor maxim a předsudků, jež vytvářejí vizi světa a systém hodnot“ (Genette 1969, s. 73–75). Barthesovy „kulturní“ kódy patří do této kategorie a zobecnění jako „skromná žena se červená“ tak pomáhá čtenáři interpretovat „Zambinella se červená“ (Balzac *Sarrasine*, 1830) jako „Zambinella je žena“.⁷⁾

Na rozdíl od modelů založených na realitě neobsahují modely založené na literatuře žádné prostřednictví, které by odkazovalo k nějakému konceptu světa. Tyto modely činí jednotlivé prvky srozumitelnými tím, že je odkazují ke specificky literárním požadavkům a zvyklostem. Určitý prvek může tedy být vysvětlen, pokud jde o jeho funkci v ději (Hamlet nezabije Claudia v 1. scéně 1. dějství, protože by to byl konec celé hry), nebo jeho funkci, kterou má při ilustraci určitého tématu (hrdinčin dům ve Faulknerově „Růži pro Emilii“ je vylíčen v rozpadu tak, aby evokoval úpadek amerického Jihu), a tak podobně. Institucionalizovanějším literárním modelem je literární žánr. Jeho konvence ustavují jakýsi pakt mezi textem a čtenářem, takže některé věci lze očekávat, zatímco jiné jsou vyloučeny, přičemž prvky, které by se v jiném kontextu zdály divné, jsou v rámci onoho žánru učiněny srozumitelnými (Culler 1975, s. 147). Tak například létající lidské bytosti jsou pochopitelné a přijatelné, pokud dotyčný text patří do žánru fantastické literatury (k fantastické literatuře viz Todorov 1970).

Přežití aneb Jak text „láká“ čtenáře, aby pokračoval v četbě

Ačkoli všechno v textu může být nakonec „naturalizováno“, učiněno srozumitelným, ať už díky modelům založeným na realitě, ať už na literatuře, samotná existence textu závisí na tom, aby se fáze „ještě ne zcela známý a srozumitelný“ udržela po co možná nejdéle. Narativní texty neustále implicitně slibují čtenáři, že ho odmění porozuměním — avšak později. Naznačují, s různou mírou taktu, že „to nejlepší teprve přijde, nepřestávejte číst“, a tak podněcují zájem, zvědavost či napětí. V tomto oddíle se podíváme na dva způsoby, jimiž je zpomalováno porozumění a vytvářeno napětí: zdržení (*delay*) a mezery (*gaps*).

7) V daném kontextu jde o zavádějící interpretaci, neboť Zambinella je kastrát. Text zavádí čtenáře schválně tím, že apeluje na jeho modely reality.

ZDRŽENÍ

Zdržení znamená, že informace není v textu tam, kde „by měla být“, ale její zařazení je ponecháno až na později. Podle časové dimenze, do které takto zdržené informace patří, může zdržení vytvářet napětí dvojího typu: napětí orientované do budoucnosti a napětí orientované do minulosti (tj. orientované do budoucnosti či minulosti příběhu). Do budoucnosti orientovaný typ je ten, který udržuje stále živou otázku „Co přijde potom?“ (a je tak příbuzný Barthesovu proairetickému kódu). Tento typ nemusí obsahovat žádné časové posuny; události mohou být vyprávěny v tom pořadí, v jakém se dá předpokládat, že se udály. Ale musí to být události takového druhu, který vyvolá silné očekávání, že tato sekvence bude pokračovat, a zároveň značnou nejistotu, pokud jde o to, jak by toto pokračování mělo vypadat (tj. hrdinův život je v ohrožení, boj, který může skončit vítězstvím kterékoli strany, uskutečňuje se komplikovaný plán, apod.). Aby zvýšil čtenářův zájem a sám sebe prodloužil, text odkládá vyprávění následující události příběhu či události, na kterou je právě v tomto okamžiku čtenář nejvíce zvědav, či události, která dočasně nebo trvale uzavře danou sekvenci. Tak třeba ve Fieldingově románu *Josef Andrews* přerušuje vypravěč příběh únosu Fanyanky, a místo aby sdělil konečný výsledek — skončí tato příhoda její záchranou, či znásilněním? —, uvádí digresi: „Rozhovor mezi básníkem a hercem, který nemá v tomto vyprávění jiný účel, než aby čtenáře rozptýlil“ (1956, s. 264, pův. vyd. v angličtině 1742). Čtenář ve skutečnosti nechce být rozptýlen. Daleko raději by se dozvěděl o Fanyncině osudu, a je tedy držen v napětí.

Zdržení orientované do minulosti udržuje naživu otázky jako „Co se stalo?“, „Kdo to udělal?“, „Proč?“, „Co tohle všechno znamená?“ Zde čas příběhu postupuje normálně, ale čtenáři v porozumění vyprávěným událostem brání to, že některé informace o minulosti či přítomnosti jsou vynechány (tj. vytváří se mezera). Například v románu Johna Le Carré *Špión, který se vrátil z chladu* (1963) není čtenář skoro až do konce knihy informován, že snaha britského agenta Leamase zlikvidovat důstojníka východoněmecké rozvědky Mundta je součástí plánu vytvořeného Mundtem a Leamasovými vlastními nadřízenými, to je plánu, o kterém Leamas nic neví a který má zdiskreditovat jiného východoněmeckého důstojníka.

Díky zdržení je tedy z procesu čtení (či jednoho z jeho aspektů) vytvořena jakási hádanková hra, pokus vyřešit hádanku či hlavolam. Jak ukázal Barthes ve své analýze toho, co nazývá „hermeneutickým kódem“, je tato hra strukturována různými jednotkami, které se nemusejí vždy objevit všechny v každém textu. Počátečními stadii je označení záhadného objektu („tematizace“ záhady), naznačení existence záhady týkající se tohoto objektu („postavení“ záhady), její formulace a alespoň implicitní příslib odpovědi. Poté, co uvedl záhadu, provádí text paradoxní proces, blízký tomu, který byl naznačen výše: na jednu stranu se zdá, že spěchá přinést řešení této záhady, zatímco na druhou stranu se snaží tuto záhadu udržet co možná nejdéle, aby tak zajistil svou vlastní existenci. Text tedy zavádí různé zdržovací prostředky jako past (zavádějící stopa), dvojsmyslnost, zablokování, odložená odpověď, částečná odpověď (Barthes 1970, s. 81–82, 215).

Ať je zdržení orientováno do budoucnosti či do minulosti, různé zdržovací prostředky mohou být naturalizovány odkazem k modelům literárním nebo k modelům reality čili — v jazyce formalistů, který se zde zdá být na místě — mohou být umělecky či realisticky motivovány. Fieldingovo zdržení prostřednictvím vypravěčovy digrese, v níž se uvažuje nad účelem a efektem vyprávění (viz výše), patří do první kategorie. Ve druhé kategorii jsou zdržení učiněna důvěryhodnými v rámci událostí v příběhu, např. smrt postavy, která má určitou informaci, odjezd postavy, zmeškání vlaku či ztráta dopisu obsahujícího zásadní informaci, odmítnutí postavy prozradit informaci ze strachu, diskretnosti apod. Hojnost takovýchto motivací nalezneme v povídce Henryho Jamese „Figura v koberci“ (1896) (viz Rimmonová 1973).

Obě zdržení — směrem do budoucnosti a směrem do minulosti — mohou být jak lokální, tj. týkají se pouze určité části či aspektu textu (jako ve výše citovaném příkladu z *Josefa Andrewse*), tak globální, tj. působí na většinu textu či na jeho celek (jako v detektivkách či v povídce „Figura v koberci“).

MEZERY

Jak se dělá bagel? Nejdřív vezmeme díru, pak... A jak se dělá narativní text? Úplně stejně. Díry či mezery mají v narativní fikci stěžejní místo, neboť materiál, který text pro rekonstrukci světa (nebo příběhu) dodává, je nedostačující pro úplné nasycení, saturaci.

Jakkoli detailní je vyjádření, které text podává, vždy lze klást další otázky; mezery zůstávají vždy otevřené. „Žádné vyprávění“, říká Iser,

nemůže být vyřčeno ve své úplnosti. Vlasně jen skrze nevyhnutelné vynechávky nabývá vyprávění své dynamičnosti. Kdykoliv je proud vyprávění přerušen a my jsme vedeni neočekávaným směrem, máme příležitost uplatnit svou schopnost vytvářet spojitosti — abychom vyplnili mezery, které nám text sám zanechal. (1971, s. 285)

Jak už jsme viděli, integrace informací roztroušených v textu, a tedy i vyplňování mezer, se děje odkazem na modely koherence neboli rámce. Perry říká: „Výběr jednoho určitého rámce vede *ipso facto* k dodání informace (vyplnění mezery), která nemá v textu přímý verbální základ“ (1979, s. 45). Avšak výběr rámce může také vytvářet mezery, a to jednak proto, že rámce samy nemohou být saturovány, jednak proto, že střety mezi různými rámci mohou vyvolávat další otázky.

Nejtypičtější mezerou v narativní fikci je mezera hermeneutická (také nazývaná „informační mezera“). Ranější studie (např. Perry a Sternberg 1968b, s. 263–293 a Rimmonová 1977, s. 45–58) se soustředily na tento druh jako na samostatný jev. Pozdější práce (např. Perry 1979; Eco 1979) jej zařazují do širšího procesu výběru rámce, jeho modifikace a nahrazování. Hermeneutický aspekt čtení spočívá v odhalení záhady (mezery), hledání stop, formování hypotéz, snahy rozhodnout se mezi několika hypotézami a (ve většině případů) v konstrukci jedné konečné hypotézy.

Hermeneutické mezery jdou od mezer velice triviálních, které jsou buď vyplněny automaticky (Daisy Millerová se objeví v hotelu, musela se tudíž předtím narodit; Beardsley 1958, s. 242), nebo nevyžadují vyplnění (mnohé mezery v Bibli), přes různé stupně důležitosti až po mezery, které jsou v narativu tak zásadní a centrální, že se stávají stěžejním bodem celého procesu čtení („Kdo je vrah?“ v detektivkách, „Jsou nebo nejsou v Bly skuteční duchové?“ v Jamesově *Utažení šroubu*).

Bez ohledu na to, nakolik centrální je její postavení, může být mezera buď dočasná, tj. vyplněna na některém místě v textu, nebo trvalá, tj. taková, jež zůstává otevřena i po zakončení textu (jako v *Utažení šroubu*). Dočasné a trvalé mezery lze rozlišit pouze retrospektivně. Během procesu čtení nemůže čtenář vědět, je-li mezera dočasná či trvalá; tato nejistota tvoří základ dynamiky čtení.

Dočasné mezery pocházejí z rozporu mezi časem příběhu a časem textu. Už jsme viděli, že do minulosti orientované zdržení nutně obsahuje mezeru. Prolepse může také vytvořit mezeru, a to tím, že vynechá několik stadií mezi prvotním narativem a předpovězenou budoucností. Analepse na druhou stranu často vyplňuje starší mezeru, ale může také vytvořit mezeru novou tím, že dá nový směr již dříve vyprávěným událostem, a ztíží tak možnost sladit starší dojmy s novými. Tyto mezery existují pouze v textu, protože jsou vytvořeny časovými posuny. V abstrahovaném příběhu se zamlčená informace objeví na svém místě v chronologii příběhu. Trvalé mezery však existují jak v příběhu, tak v textu: informace není nikdy dodána. Takže mezera v příběhu podmiňuje mezeru v textu, ale mezera v textu nemusí mít odpovídající mezeru v příběhu.

Čtenář si během procesu čtení může nebo nemusí být vědom existence mezery. Je-li si jí vědom, je tato mezera *prospektivní* a proces čtení se stává (alespoň částečně) pokusem o její vyplnění. Avšak někdy může text zabránit čtenáři v tom, aby položil správnou otázku dříve, než je tato otázka zodpovězena. Mezera je v tomto případě mezerou *retrospektivní*. Například v Dickensových *Nadějných vyhlídkách* není otázka „Kdo je Pipovým tajemným dobrodincem?“ vážně položena dříve, než nám samotné události přinesou řešení. Až poté si čtenář uvědomí, že mu byla zmlčena významná informace.

Každá mezera, ať už patří do kterékoliv kategorie, zvyšuje zájem a zvědavost, prodlužuje proces čtení a přispívá ke čtenářově dynamické účasti na uvolňování významu z textu.

10. ZÁVĚR

Je tato kniha úvodem, či nekrologem k poetice narativní fikce? Obě varianty jsou možné, ale ani jedna se mi nezdá být zcela správnou. V mnohých kruzích, včetně některých univerzit, se poetika narativní fikce buď ignoruje, nebo se k ní přistupuje s podezřením. Pro ty může tato kniha sloužit jako úvod. V kruzích jiných je tato disciplína považována již za mrtvou nebo alespoň překonanou dekonstrukcí. Z jejich hlediska by tato kniha byla nekrologem. A přece není poetika narativní fikce ani oním novorozencem, jak by se mohlo zdát prvním, ani mrtvolou, za niž by ji považovali druzí. Tato disciplína je stále živá, i když (nebo snad právě proto, že) se už netěší privilegovanému postavení poslední módy. Navíc se domnívám, že dekonstrukce může, možná navzdory sobě samé, poetice narativní fikce spíše přispět než ji zpochybnit. Tento optimistický názor bych ráda postavila do závěru této knihy.

Dekonstrukce mimo jiné zpochybňuje pojem *differencia specifica*, který byl ústředním pojmem mého uvažování (viz kapitola 1). Namísto rozlišování mezi narativní fikcí a jinými narativy (jak jsem se o to pokusila zde) se dekonstrukce zajímá právě o prvky, které jsou společné románům, filmům, komiksům, tanci, reportážím, dějepisným knihám, psychoanalytickým sezením a filozofickým disputacím — kulturním výtvorům tradičně klasifikovaným jako buď neverbální, nefikční či nenarativní. Jak bylo ukázáno v kapitole 2, naratologie také pracuje se společným jmenovatelem různých typů narativů. Tímto společným jmenovatelem se jeví „příběh“ — neverbální konstrukt, jež naratologie abstrahuje z verbálního textu i z jiných znakových systémů. Dekonstrukci

naopak zajímají spíše verbální než neverbální podobnosti mezi všemi typy narativů. Místo aby z různých narativů abstrahovala společný „předmediační“ aspekt, zkoumá dekonstrukce narativní prvky v samotné rétorice dějepisných, filozofických a psychoanalytických textů (viz např. Derrida 1967a, 1967b, 1972; de Man 1971, 1979; Lacan 1966; Felmanová 1977; Brooks 1977, 1979; Chaseová 1979; Norris 1982). Díky své tendenci přitahovat pozornost ke své vlastní rétoričnosti a fikčnosti se literární narativy stávají jakýmsi paradigmatickým užívaným k vyhledávání narativních prvků v textech, kde toto vědomí bývá obvykle méně explicitní. Takto viděno, přestává již být studium narativu omezeno pouze na poetiku, ale stává se snahou popsat základní operace jakéhokoli znakového systému.

Takovýto vývoj je velice zajímavý a slibný (z hlediska poetiky) v neposlední řadě proto, že „umožňuje produktivní zkoumání vztahu mezi literaturou a jinými způsoby uspořádání a reprezentace zkušenosti“ (Culler 1981, s. 215). Je však často pokládán za neslučitelný s poetikou narativní fikce. To proto, že takovýto vývoj klade důraz na narativní prvky textů tradičně označovaných za nenarativní a hledá stopy fikčnosti v takzvaně nefikčních textech, a zdá se proto, že tím ruší „narativní fikci“ jakožto samostatnou kategorii. Nicméně je možné tvrdit, že vědomí existence narativních a fikčních prvků v nenarativních a nefikčních textech nemusí nutně rušit *differencia specifica* narativní fikce. Naopak, s tímto novým vědomím lze přezkoumat samostatně všechny typy narativů a odhalit nové rozdíly a podobnosti. Je pravda, že tyto rozdíly nemusí být ty, které až doposud objevila poetika, ale to může být jen dobře. Postavena před nové otázky, jež přináší nová perspektiva, bude poetika schopna postoupit dále ve svém vlastním porozumění narativní fikci, a to tím, že si znovu položí „otázku odlišnosti literatury a zároveň znovu ukáže důležitosti literárních struktur pro organizaci zkušenosti“ (Culler 1981, s. 215). Tento druh spirálovitého pohybu, který měl v docela jiném kontextu na mysli T. S. Eliot, nás doufejme povede dále:

Nepřestaneme zkoumat
a konečný cíl našeho zkoumání
bude dojít tam, kde jsme začali
a poznat poprvé v životě místo.

(„Little Gidding“ *Čtvero kvartet*)¹⁾

1) Za překlad tohoto citátu děkuji J. Naughtonovi. [Pozn. překl.]

MÍSTO DOSLOVU POZNÁMKA K PŘEKLADU

Autorka této knihy si v „Závěru“ klade otázku, je-li tato kniha úvodem, či nekrologem poetiky fikčních narativů. Pro české prostředí se bezpochyby jedná o úvod do disciplíny, která se u nás bohužel neměla možnost rozvíjet v souladu se západní literární vědou. Některé práce teoretiků, o nichž Shlomith Rimmonová-Kenanová mluví, byly sice do češtiny přeloženy, avšak stále zde chybí souvislosti, jednotlivé překlady jaksi „visí ve vzduchu“, chybí nám širší rámec vývoje a dosahu teorií vyprávění a fikce. Co však v českém prostředí chybí nejvíce, je praktická aplikace daných teorií při studiu literárních textů.

Proto se domnívám, že tato kniha, ačkoli původně vydaná již v roce 1983, může zásadně přispět k vyplnění této mezery a dodat rámec, v němž lze jednotlivé přístupy lépe pochopit a uvědomit si jejich postavení ve vývoji celé disciplíny a zároveň poskytnout odlišný, synchronní pohled na teorii narativní fikce, jakožto metodologii analýzy konkrétních literárních textů.

Namísto tradičního doslovu bych se zde ráda zmínila o některých problémech, které klade překladateli odborného textu fakt, že dotyčný vědní obor se rozvíjel po mnoho desítek let, aniž by jeho zásadní práce byly do češtiny systematicky překládány, a byla tak vytvořena všeobecně známá a přijímaná česká terminologie pro tento obor.

Bylo by pohodlné, kdyby bylo třeba nalézt jeden český ekvivalent pro jeden, řekněme, anglický termín. Bohužel, situace je daleko komplikovanější. Terminologie se vyvíjela společně s naratologií a každý teoretik, jak je obvyklé, přichází se svou vlastní, více či méně odlišnou terminologií, nebo alespoň pozměňuje významy termínů užívaných jeho předchůdci. Pro teorii narativní fikce, která se vyvíjela nejdříve zejména ve Francii a poté v anglicky mluvících zemích (USA, Kanada, Británie a Izrael, kde většina autorů publikuje i v angličtině), jde navíc o problém vývoje terminologie (přínejmenším) ve dvou jazycích. Menší počet

teoretiků publikuje práce v němčině, jejich vliv se v terminologii objevuje zejména v oblasti fenomenologie čtení.

Překlady jednotlivých naratologických termínů jsou problematické z mnoha důvodů (v kontextu tohoto překladu se soustředím na otázky kolem překládání z angličtiny a francouzštiny). Situace, kdy ekvivalent pro určité slovo v češtině naprosto neexistuje, jsou poměrně řídké; jakožto „netechnická“ disciplína, nepracuje naratologie s novými předměty či fakty, ale snaží se pojmenovat vlastně již „známé“ procesy a situace. Závažnějším problémem je případ, kdy přeložitelný termín má v češtině další konotace, které slovo anglické či francouzské nemá, popřípadě má konotace jiné, a odkazuje tak k poněkud jiné sémantické oblasti než termín původní. Teoretikové narativu se totiž rádi uchylují k „šikovným“ slovům, která buď označují více konceptů najednou, nebo se „hodí“ do daného systému – vytvářejí terminologické (a zároveň lexikálně-morfologické) protiklady, vztahují k sobě různé třídy daného jevu apod. (Například: *narrator* – *narratee* [Prince], *fiction* – *diction* [Genette], *actant* – *acteur* [Greimas], *histoire* – *récit* – *narration* [Genette] / *story* – *text* – *narration* [Rimmonová-Kenanová]) Výstižný překlad takového typu termínů je prakticky nemožný.

Vezmeme jako příklad termín „*narration*“ – v písemné formě identický pro angličtinu i francouzštinu, který vyjadřuje akt vyprávění a je téměř výlučně užíván literární vědou (jeho užití v obecné konverzaci je velmi neobvyklé). Termín „vyprávění“, který se zdá být jediným možným českým ekvivalentem, není s to vystihnout dokonale charakter termínu francouzského (anglického). Ačkoliv se v české literárněvědné terminologii již poměrně ustálilo užití slova „narativní“, „narativ“ (ve smyslu vyprávění, epický, viz např. L. Doležel¹⁾ i *Slovník spisovného jazyka českého*), nezdálo by se mi vhodným zavádět do češtiny dějové substantivum „narrace“, které by nemělo oporu v existujícím slovese. Ještě komplikovanější by byl pokus přeložit celou Genettovu triádu (*histoire* – *récit* – *narration*). Nejobvyklejší překlad pro ve francouzštině běžné slovo „*récit*“ je zase výraz „vyprávění“, tentokrát ve smyslu „epického textu“ (v psané či mluvené formě), v Genettově užití jde však o text ve smyslu formalistického syžetu, o lineární jazykové vyjádření narativního obsahu. „Vyprávění“ bývá též užíváno jako ekvivalentu pro termín „narativ“ – konkrétní narativní text (román, povídka, pohádka, epická báseň, životopis, fejeton, zpráva v novinách). Ani zde však nejde o dokonalý ekvivalent, neboť termín „narativ“ nejenže má konotaci odbornosti, má také širší význam než české „vyprávění“, může označovat i neverbální (či ne zcela verbální) narativ, jako například film, balet, kreslený příběh apod. V mém překladu je výraz „vyprávění“ vyhrazen pro termín „*narration*“, třetí část

1) Lubomír Doležel (1993) *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.

výše zmíněné triády (v překladu *příběh* – *text* – *vyprávění*), tedy ve významu vyprávěcího aktu.

V některých případech je však přece jen nutné (je tomu tak na více místech mého překladu *Poetiky vyprávění*) přeložit jedno slovo několika různými ekvivalenty v různých terminologických kontextech a naopak, někdy je nutné použít totéž české slovo pro několik anglických (či jiných) termínů. Tato situace samozřejmě není ideální a překladatel se jí snaží vyhnout, pokud je to možné, avšak někdy se zdá být jediným možným řešením. Stranou ponechávám fakt, že mnohé termíny užívané v originále této knihy jsou již anglické překlady francouzských termínů (pokud je to možné, překládám do češtiny původní francouzský termín). Angličtina a francouzština mají pro vzájemné překlady výhodu v tom, že mnohá slova (zejména latinského původu) existují v obou jazycích, takže doslovný překlad velice podobně znějícím výrazem je často možný (jak jsme viděli u termínu „*narration*“).

I tak však autorka knihy často ponechává původní francouzské (řidčeji německé) termíny, které buď pokládá za „nepřeložitelné“, či za natolik vžité pro daný jev, že by užití přeloženého ekvivalentu bylo zavádějící. Tyto případy ponechávám v českém překladu v původní formě.

Jedním z problematických termínů by se mohl zdát i výraz „fikce“, který v angličtině označuje jak protiklad skutečnosti, kdy je abstraktním substantivem, shodným s významem českým (viz *Slovník spisovného jazyka českého*), tak přeneseně i celý soubor fikčních literárních děl odpovídající přibližně pojmu „beletrie“. Avšak zde většinou nedochází k nedorozumění, neboť odborné naratologické užití termínu „fikce“, „fikční“ v anglicky psaných studiích se většinou omezuje na význam první, stejně tak jako práce vycházející z názorů francouzské školy, kde druhý význam nepřichází v úvahu. Bylo by však na místě zde zdůraznit důležitost pojmu „fikce“, který někdy české překlady považují za snad i nadbytečný. Přitom fikčnost či nefikčnost textu má zásadní vliv na ontologický a jazykově pragmatický satus výpovědi, ze kterých je tvořen. (viz např. M. Macdonaldová,²⁾ G. Genette,³⁾ práce L. Doležela, T. Pavla a dalších k teorii fikčních světů). Studium fikčních narativů představuje pouze část pole zájmu naratologie, která studuje fungování veškerých narativů (verbálních, neverbálních, fikčních, nefikčních) ve všech oblastech života, a zabývá se právě specifickostí fikčního slovesného narativu vzhledem k narativu nefikčnímu.

Co je důležité mít na paměti při překládání naratologických teorií fikce do češtiny, je to, že studium fikčních narativů jde napříč tradičním rozlišením literárních děl na prózu a poezii. Zde se někdy české překlady odchylují od terminologické a konceptuální přesnosti, když považují

2) Margaret Macdonaldová (1954) „The Language of Fiction“, *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. XXVII, str. 165–184.

3) Gérard Genette (1991) *Fiction et Diction*. Paris: Seuil.

pojem „próza“, „prozaický“ za ekvivalentní termínu „fikce“, „fikční“. Fikční narativ však může být stejně tak próza (např. *Krakatit*, *Paní Bovaryová*) jako poezie (např. *Máj*, *Odysseia*, *Evžen Oněgin*).

Je tedy pravděpodobné, že se některé české překlady odborných termínů v této knize nebudou vždy shodovat s ekvivalenty užitými pro daný jev některými českými literárními vědci, například při odkazech na (třeba ve svém celku nepřeložené) zahraniční naratologické studie. Takovýmto nesrovnalostem nebylo možné se vyhnout už proto, že ani odkazy a příležitostné překlady neužívají české terminologie jednotně a soustavně. Celkové prozkoumání užívání překladových termínů v různých českých publikacích u různých autorů by pravděpodobně vydalo na samostatnou studii, dalece přesahující rozsah této poznámky.

V kapitole o zobrazení řeči narážíme na obtíž, která jde ještě hlouběji než problém terminologický. Rozbor v oddílu o způsobech zobrazení řeči se zakládá na anglické jazykové situaci, která není identická s jazykovou situací českou (shoduje se však zase např. s francouzštinou). Anglické pojmy „free indirect discourse“ a „free direct discourse“ a české „ne-vlastní/neznačená přímá řeč“, „polopřímá řeč“ a „smíšená řeč“ se sice částečně překrývají, avšak neodpovídají si zcela (nehledě k jejich nerovnému poměru 2:3) už proto, že gramatická situace (zejména systém slovesných časů a jeho syntaktické implikace) a způsoby vyjádření se v těchto dvou jazycích výrazně liší. Považovala bych tedy za nesprávné snažit se převést na češtinu oddíl výkladu o FID a překládám jej tedy tak, jak je, platný pro angličtinu, s anglickými příklady. V poznámce pod čarou jsou pak uvedeny možné prameny studia podobných jevů v češtině.

Pokud jde o praktickou stránku překladů citované literatury, byla jsem nucena tam, kde neexistují české překlady, přeložit některé citáty z odborných textů a ukázky z fikčních narativů sama podle anglického textu. Tento fakt není uveden u jednotlivých citátů; je u nich uveden odkaz buď na české vydání, nebo na vydání anglické, kde pak jde automaticky o můj vlastní překlad. Tam, kde jsem měla přístup k francouzským originálům citovaných textů (odborných), překládala jsem uvedené pasáže přímo z nich. V tom případě je odkaz pouze na francouzské vydání.

Ráda bych poděkovala za pomoc a praktické rady při překládání prof. Aleně Macurové, Jane Keatové, Robertu Pickettovi a dr. Jamesu Naughtonovi, kterému též děkuji za překlad básně T. S. Eliota.

Vanda Pickettová

LITERATURA

Jednotlivá díla jsou zde uvedena ve dvou oddílech: (1) díla beletristická, příklady narativní fikce a (2) teoretické studie. První oddíl se skládá z vyprávění, která jsou buď citována, nebo podrobněji zkoumána, ale nezahrnuje díla, která jsou zmíněna pouze mimochodem. Druhý oddíl zahrnuje všechny odborné studie, které jsou v této knize zmíněny, citovány či rozebírány, aby bylo reprezentováno co největší množství textů, které ovlivňovaly mé uvažování o této problematice. Z tohoto důvodu je druhý oddíl dost rozsáhlý (ačkoli ne zcela vyčerpávající) a obsahuje mnohá díla, která by jiné knihy této edice řadily do oddílu „další literatura“. Díla nejdůležitější pro tuto studii jsou anotována a označena hvězdičkou.

Díla beletristická

- BECKETT, Samuel
(1972) *Watt*. London: Calder & Boyars. Původní vydání francouzsky 1953.
- BELLOW, Saul
(1993) *Herzog*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1964.
- BIERCE, Ambrose
(1952) „Oil of Dog“, in *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York: Citadel Press. Originál in Bierce *The Parenticide Club*, 1909–1912.
- BORGES, Jorge Luis
(1999) „Zahrada, v které se cestičky rozvětvují“ a „Autor Quijota Pierre Menard“, in *Nesmrtelnost*. Praha: Nakladatelství Hynek. Původní vydání španělsky 1956.
- BROOKEOVÁ-ROSEOVÁ, Christine
(1975) *Thru*. London: Hamish Hamilton.
- BUTOR, Michel
(1959) *Proměna*, in *Světová literatura* (1959), č. 3 a 4.
- CERVANTES, Miguel de
(1931) *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Praha: Melantrich. Původní vydání španělsky 1605–1616.
- CONRAD, Joseph
(1981) *Srdce temnoty* in *Neklidné příběhy*. Praha: Panorama. Původní vydání anglicky 1902.
(1968) *Nostramo*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1904.
- CORTÁZAR, Julio
(1972) *Nebe, peklo, ráj*. Praha: Odeon. Původní vydání španělsky 1963.

- ČECHOV, Anton Pavlovič
 (1973) „Dáma s psíčkem“, in *Tiché diagnózy*. Praha: Odeon. Původní vydání rusky 1899.
 (1977) „Spát, jen spát...“, in *Cestou*. Praha: Mladá fronta. Původní vydání rusky 1888.
- DICKENS, Charles
 (1980) *Ponurý dům*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1853.
 (1965) *Nadějně vyhlídky*. Praha: Mladá fronta. Původní vydání anglicky 1860/1861.
- DOS PASSOS, John
 (1962) *U.S.A.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Původní vydání anglicky 1938.
- FAULKNER, William
 (1958) „Růže pro Emilii“, in *Růže pro Emilii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Původní vydání anglicky 1930.
 (1997) *Hluk a věrava*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1931.
 (1958) „Hořící chlěvy“, in *Růže pro Emilii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Původní vydání anglicky 1939.
 (1966) *Absolone, Absolone!*. Praha: Mladá fronta. Původní vydání anglicky 1936.
- FIELDING, Henry
 (1956) *Josef Andrews*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Původní vydání anglicky 1742.
 (1987) *Tom Jones*. Praha: Nakladatelství Svoboda. Původní vydání anglicky 1749.
- FLAUBERT, Gustave
 (1966) *Paní Bovaryová*. Praha: Odeon. Původní vydání francouzsky 1857.
 (1965) *Citová výchova*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Původní vydání francouzsky 1869.
- FORSTER, Edward Morgan
 (1974) *Cesta do Indie*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1924.
- GIDE, André
 (1968) *Penězokazi*. Praha: Odeon. Původní vydání francouzsky 1925.
- HARDY, Thomas
 (1975) *Tess z D'Urbervillů*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1891.
- HEMINGWAY, Ernest
 (1978) „Zabijáci“ a „Kopce jako bílí sloni“, in *Povídky*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1928.
- CHAUCER, Geoffrey
 (1953) *Canterburské povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Původní vydání anglicky 1390-1400.

- JAMES, Henry
 (1959) *The Sacred Fount*. London: Rupert Hart-Davis. Původní vydání 1901.
 (1964) „The Figure in the Carpet“, in *The Complete Tales of Henry James*. London: Rupert Hart-Davis. Původní vydání 1896.
 (1973) *The Portrait of a Lady*. Harmondsworth: Penguin. Původní vydání 1881.
 (1994) *Utažení šroubu*, Praha: Argo. Původní vydání anglicky 1898.
- JOYCE, James
 (1988) „Evelina“, in *Dubliňané*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1914.
 (1997) *Portrét umělce v jinošských letech*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1916.
- KLEIST, Heinrich von
 (1977) *Markýza z O...* Praha: Odeon. Původní vydání německy 1806.
- LAWRENCE, D. H.
 (1987) *Milenc Lady Chatterleyové*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1928.
 (1962) *Synové a milenci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Původní vydání anglicky 1913.
 (1999) *Duha*. Praha: Argo. Původní vydání anglicky 1915.
- Le CARRÉ, John
 (1965) *The Spy Who Came In from the Cold*. New York: Dell. Původní vydání 1963.
- MCCULLERSOVÁ, Carson
 (1971) „The Sojourner“, in Warren, Robert Penn — Erskine, Albert (eds.), *Short Story Masterpieces*. New York: Dell. Původní vydání anglicky 1951.
- MELVILLE, Herman
 (1964) *Pierre, or the Ambiguities*. New York: Signet. Původní vydání 1852.
- NABOKOV, Vladimír
 (1993) *Smích ve tmě*. Praha: Winston Smith. Původní vydání rusky 1933.
 (1971) *The Real Life of Sebastian Knight*. Harmondsworth: Penguin. Původní vydání 1941.
- PORTEROVÁ, Katherine Anne
 (1971) „Flowering Judas“, in Warren, Robert Penn — Erskine, Albert (eds.), *Short Story Masterpieces*. New York: Dell. Původní vydání anglicky 1930.

- PROUST, Marcel
(1997) *Swannova láska*. Praha: Mladá fronta. Původní vydání francouzsky 1919.
- ROBBE-GRILLET, Alain
(1965) *Žárlivost*. Praha: Československý spisovatel. Původní vydání francouzsky 1957.
- SPARKOVÁ, Muriel
(1971) *The Prime of Miss Jean Brodie*. Harmondsworth: Penguin. Původní vydání 1961.
- STERNE, Lawrence
(1963) *Život a názory blahorodého pána Tristrama Shandyho*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. Původní vydání anglicky 1760.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič
(1976) *Anna Kareninová*. Praha: Lidové nakladatelství.
(1976) *Vojna a mír*. Praha: Naše vojsko. Původní vydání rusky 1864-1869.
- WARREN, Robert Penn — ERSKINE, Albert (eds.)
(1971) *Short Story Masterpieces*. New York: Dell.
- WHITE, Patrick
(1980) *Poušť Johanna Vosse*. Praha: Svoboda. Původní vydání anglicky 1957.
- WOOLFOVÁ, Virginia
(1975) *Paní Dallowayová*. Praha: Odeon. Původní vydání anglicky 1925.
- ZINOVJEV, Alexander
(1981) *The Yawning Heights*. Harmondsworth: Penguin. Původní vydání rusky 1976.

Teoretické studie

- ARISTOTELES
(1948) *Poetika*. Praha: Jan Leichter.
- BACHTIN, Michail
(1973) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Původní vydání v ruštině 1929.
[(1971) *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel.]
- *BALOVÁ, Mieke
(1977) *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck. Zvláště významné je zde tripartitní rozlišení (fabule, příběh, narativní text) a pojednání o fokalizaci a vyprávění, kritika a modifikace Genettovy teorie (1972).

- (1978) „Mise en abyme et icoinicité“, *Littérature*, 29, 116-123.
(1981a) „Notes on narrative embedding“, *Poetics Today*, 2, 2, 41-60.
(1981b) „The laughing mice, or: on focalization“, *Poetics Today*, 2, 2, 202-210.
- BALLY, Charles
(1912) „Le style indirect libre en français moderne“, *Germanisch-Romanisch Monatschrift*, 4, 549-606.
- BANFIELDOVÁ, Ann
(1973) „Narrative style and the grammar of direct and indirect speech“, *Foundations of Language*, 10, 1-39.
*(1978a) „The formal coherence of represented speech and thought“, *Poetics and Theory of Literature*, 3, 289-314. Lingvisticky orientovaná studie jevu „free indirect discourse“ a jevů příbuzných. Hypotéza A. Banfieldové (zde i jinde) týkající se vět „bez mluvčího“ ovlivnila některé naratology, kteří pak mluví o narativech „bez vyprávěče“ (např. Chatman).
(1978b) „Where epistemology, style and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought“, *New Literary History*, 9, 415-454.
(1981) „Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction“, *Poetics Today*, 2, 2, 61-76.
- BANN, S. — BOWLT, J. E. (eds.)
(1973) *Russian Formalism*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- BARNOUWOVÁ, Dagmar
(1980) „Critics in the act of reading“, *Poetics Today*, 1, 4, 213-222.
- BARTHES, Roland
(1964) *Essais Critiques*. Paris: Seuil.
*(1966) „Introduction à l'analyse structurale des récits“, *Communications*, 8, 1-27. Dnes již klasický příklad typu analýzy praktikované v raném období francouzského strukturalismu. Zvláště důležitý je rozbor „příběhu“, s rozlišením mezi „fonctions“ (rozdělenými na „jádra“ a „katalyzátory“) a „indices“ (rozdělené na „indicie ve vlastním slova smyslu“ a na „informace“). [(2001) „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in *Znak, struktura, vyprávění — výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host.]
(1970) „Elements of Semiology“, in *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Boston, Mass.: Beacon Press. Původní vydání francouzsky 1964.
[(1967) *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel.]

- * (1970) *S/Z*, Paris: Seuil. Dílo značící Barthesův přechod od strukturální k textové analýze. Na rozboru Balzakovy textu „Sarrasine“ ukazuje Barthes kódy, které jsou bázi jak produkce textů, tak jejich čtení. Obhazuje pluralitu a reverzibilitu.
- BARTHES, Roland — KAYSER, Wolfgang — BOOTH, Wayne C. — HAMON, Philippe
(1977) *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- BEARDSLEY, Monroe C.
(1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace&World.
- BENVENISTE, Emile
(1966) *Problèmes de la linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- BLIN, Georges
(1954) *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: Corti.
- *BOOTH, Wayne C.
(1961) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. Nejsystematičtější anglo-americký příspěvek k otázkám hlediska, typu vyprávěčů, textových norem, pojmu implikovaného autora. Obsahuje velké množství zajímavých příkladů ze široké řady literárních děl. Přestože Boothův moralistický postoj byl často kritizován a mnohé z jeho teorií prošly modifikacemi, zůstává tato práce jedním ze základních pramenů literární vědy.
- BRADLEY, A. C.
(1965) *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan. Původní vydání 1904.
- BREMOND, Claude
(1964) „Le message narratif“, *Communications*, 4, 4–32.
(1966) „La logique des possibles narratifs“, *Communications*, 8, 60–76.
(1970) „Morphology of the French folk tale“, *Semiotica*, 2, 247–276. Viz komentář k následujícímu textu.
(1973) *Logique du récit*. Paris: Seuil. Model analýzy „příběhu“. Inspirován Proppem, rozděluje Bremond každou sekvenci na tři funkce a připouští možné rozvětvení v každém bodě.
- BRINKER, Menachem
(1980) „Two phenomenologies of reading. Ingarden and Iser on textual indeterminacy“, *Poetics Today*, 1, 4, 203–212.
- BRONZWAER, W. J. M.
(1970) *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: Walters-Noordhof.
(1981) „Mieke Bal's concept of focalization: a critical note“, *Poetics Today*, 2, 2, 193–201.

- BROOKEOVÁ-ROSEOVÁ, Christine
(1980a) „The readerhood of man“, in Suleimanová, Susan R. — Crosmanová, Inge (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 120–148.
(1980b) „Round and round the Jakobson diagram: a survey“, *Hebrew University Studies in Literature*, 8, 153–182.
- BROOKS, Cleanth
(1947) *The Well Wrought Urn*. New York: Harcourt, Brace&World.
- BROOKS, Cleanth — WARREN, Robert Penn
(1959) *Understanding Fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts. Původní vydání 1943.
- BROOKS, Peter
(1977) „Freud's masterplot“, *Yale French Studies*, 55/56, 280–300.
(1979) „Fictions of the Wolfman: Freud and narrative understanding“, *Diacritics*, 9, 72–81.
- BÜHLER, Wolfgang
(1936) *Die „Erlebte Rede“ im englischen Roman, ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*. Zürich: Max Niehans Verlag.
- CIXOUSOVÁ, Hélène
(1974) „The character of ‚character““, *New Literary History*, 5, 383–402.
- COHNOVÁ, Dorrit
(1966) „Narrated monologue: definition of a fictional style“, *Comparative Literature*, 28, 97–112.
(1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
(1981) „The encirclement of narrative: on Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“, *Poetics Today*, 2, 12, 157–182.
- COPI, Irving M.
(1961) *Introduction to Logic*. New York: Macmillan. Původní vydání 1953.
- COURTÈS, Joseph
(1976) *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: Hachette Université.
- *CULLER, Jonathan
(1975) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul. Jasný přehled strukturalistických teorií poezie i narativu, představení lingvistických a antropologických bází strukturalismu. Zastává se poetiky založené na teorii čtení.
(1980) „Fabula and Sjuzhet in the analysis of narrative. Some American discussions“, *Poetics Today*, 1, 3, 27–37.

- (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DÄLLENBACH, Lucien
(1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- de MAN, Paul
(1971) *Blindness and Insight. Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.
(1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- DERRIDA, Jacques
(1967a) „Freud et la scène de l'écriture“, in *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
(1967b) *De la grammatologie*. Paris: Minuit. [(1998) Gramatológia. Bratislava: Archa.]
(1972) *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
(1973) „Différance“, in *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, s.129–160. Původní vydání francouzsky 1967.1
(1977) „Signature event context“, *Glyph*, 1, 172–197. Původní vydání francouzsky 1972.
(1993) *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa.
- DOLEŽEL, Lubomír
(1971) „Toward a structural theory of content in prose fiction“, Chatman, Seymour (ed.), *Literary Style: A Symposium*. London and New York: Oxford University Press, 95–110.
(1980) „Eco and his model reader“, *Poetics Today*, 1, 4, 181–183.
- ECO, Umberto
(1979) *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- EICHENBAUM, Boris
(1971) „The theory of the formal method“, in Matejka, Ladislav — Pomorska, Krystyna (eds.), *Reading in Russian Poetics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. Původní vydání rusky 1925.
- ERLICH, Victor
(1969) *Russian Formalism. History-Doctrine*. The Hague: Mouton.
- EVEN-ZOHAR, Itamar
(1968/1969) „Correlative positive and correlative negative time in Strindberg's The Father and A Dream Play“ (hebrejsky), *Hasifrut*, 1, 538–568. Anglické resumé na s. vi–vii.

- EWEN, Joseph
(1968) „Represented speech: a concept in the theory of prose and its uses in Hebrew fiction“ (hebrejsky), *Hasifrut*, 1, 140–152. Anglické resumé na s. xii–xiii.
(1971) „The theory of character in narrative fiction“ (hebrejsky), *Hasifrut*, 3, 1–30. Anglické resumé na s. i–ii.
(1974) „Writer, narrator, and implied author“ (hebrejsky), *Hasifrut*, 18–19, 137–163. Anglické resumé na s. vii–xi.
(1978) *A Dictionary of Narrative Fiction* (hebrejsky). Jerusalem: Akademon.
*(1980) *Character in Narrative* (hebrejsky). Tel Aviv: Sifri'at Po'alim. Tato kniha se vypořádává se složitým problémem literární postavy a přináší jasný a užitečný rozbor různých metod charakterizace. Bohužel je dostupná pouze v hebrejštině. Krátké resumé v angličtině je připojeno k Ewenovu článku z roku 1976.
- FELMANOVÁ, Shoshana
(1977) „Turning the screw of interpretation“, *Yale French Studies*, 55/56, 94–207.
- FERRARA, Fernando
(1974) „Theory and model for structural analysis of fiction“, *New Literary History*, 5, 245–268.
- FISH, Stanley E.
(1970) „Literature in the reader: affective stylistics“, *New Literary History*, 2, 123–162.
*(1980) *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Soubor starších a novějších článků zabývajících se komplexními vztahy mezi textem a čtenářem, s důrazem na úlohu čtenáře.
- FORSTER, E. M.
(1963) *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin. Původní vydání 1927. [(1971) *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran.]
- FOWLER, Roger
(1977) *Linguistics and the Novel*. London and New York: Methuen.
- FRIEDMAN, Norman
(1955) „Point of view in fiction: the development of a critical concept“, *PMLA*, 70, 1160–1184.
- GARVEY, James
(1978) „Characterization in narrative“, *Poetics*, 7, 63–78.
- GENETTE, Gérard
(1969) *Figures II*. Paris: Seuil.