

popsaného děje, kterou si klade lyrické Já. Pasivita perspektivy pozorovatele, ještě zdůrazněná „tabulárním“ prezentem popisu, se proměňuje v perspektivu zasaženého subjektu, v níž préteritum — důrazněji, než by se to dalo vyjádřit ich-formou — jako by vytvářelo osobní vztah mezi líčeným dějem a pozorovatelem. Tato krátká odbočka ke změně času v lyrické poezii ukázala, že některé z poznatků, k nimž jsme došli na narativní literatuře, platí i za žánrovými hranicemi epiky.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Některé postřehy K. Hamburgerové k užívání časů v lyrice z prvního vydání *Logiky* (194) nebyly převzaty do druhého vydání.

### 3. REVIDOVANÁ VERZE TYPICKÝCH VYPRÁVĚCÍCH SITUACÍ

„Bitzere,“ řekl Tomáš Gradgrind, „podej definici koně.“

„Čtvernožec. Býložravec. Čtyřicet zubů, a to čtyřicetstoliček, čtyři špičáky a dvanáct řezáků. Na jaře shazuje srst; v bažinatých krajích shazuje také kopyta. Kopyta tvrdá, musí však být okována železem. Věk se pozná podle znamének v hubě.“ To (a ještě mnohem více) řekl Bitzer.

„Teď víš, dívko číslo dvacet,“ pravil pan Gradgrind, „co je to kůň.“

(Charles Dickens, *Zlé časy*)

Od roku 1955, kdy vyšly *Typické vyprávěcí situace v románu*, zaznamenala teorie výpravné literatury tak velké pokroky, že tehdejší teoretické zdůvodnění typů VS již dnes nedostačuje. Dnešní stav diskuse na tomto poli na jedné straně vyžaduje podrobné objasnění východisek a předpokladů, na druhé straně formalizaci postupu, jehož je při konstituování typů použito. Třetí kapitola by měla oba požadavky splnit v míře přiměřené rámci a záměrům této studie. Přitom bude možno využít i některých popudů a kritických argumentů, které byly vzneseny v odborné diskusi vyvolané *Typickými vyprávěcími situacemi i Typickými formami románu*.<sup>1</sup>

Jedna z nejčastěji vznášených námitek proti typům VS spočívá na předpokladu, že tyto typy schematizují vyprávěné dění způsobem, který neodpovídá individuální zvláštnosti a komplexnosti jednotlivého narativního díla. Nebylo samozřejmě naším úmyslem, abychom typologií VS omezili rozmanitost narativní literatury na několik kategorií — to by mělo být v následujícím výkladu rovněž vyjádřeno zřetelněji než v dřívějších verzích.<sup>2</sup> Protože jsou vyprá-

<sup>1</sup> Na poslední dva větší kritické rozbory *Typických vyprávěcích situací* (téměř čtrvrtstoletí po jejich vydání!) jsem již nemohl podrobně reagovat, avšak řadě námitek jsem v *Teorii* již předešel. Jde o práce: Jürgen H. Petersen, „Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte“, *Poetika* 9 (1977), 167–195; A. Staffhorst, *Die Subjekt—Objekt—Struktur. Einleitung zur Erzähltheorie*, Stuttgart 1979, zvl. 17–22.

<sup>2</sup> Některé úvahy, které zde předkládám, byly naskicovány již před řadou let,

věcí situace konkrétního románu neustále, tj. od kapitoly ke kapitole nebo od odstavce k odstavci modifikovány, není možno se soustředit — jako v dřívějších aplikacích této typologie — pouze na určení dominance jedné ze tří VS v daném románu (např. „autorský román“), nýbrž je třeba také věnovat zvýšenou pozornost sledu modifikací, přechodů či překrývání VS mezi začátkem a koncem narativního díla. Toto přízpusobení typologického určení zvláštností konkrétního narativního textu nazýváme — pro stručnost — „dynamizací“ typických VS.<sup>3</sup> Tento pojem bude podrobně vyložen v druhé části této kapitoly.

V další části kapitoly bude konečně třeba popsat ony tvárné síly, které působí proti dynamizaci procesu vyprávění. Jde o tendence, které nivelizují ztvárnění zprostředkovanosti, jak je lze pozorovat především v oblasti triviálního románu. Tyto jevy jsou shrnuty pod pojmem „schematizace“ vyprávěcích situací.

### 3.1. Konstitutivní složky typických vyprávěcích situací: osoba, perspektiva, modus

Zprostředkovanost jako druhové specifikum vyprávění je, jak jsme si již ukázali, mnohvrstevný a komplexní jev. Aby bylo možno vzít toto druhové specifikum za základ pro typologii forem narativního média, tj. způsobů vyprávění, je nutno celý komplex rozložit na jeho nejdůležitější konstitutivní složky.\* Ty začaly, byť v hrubých obrysech, krystalizovat již v předchozích analýzách různých stupňů ztvárnění zprostředkovanosti. Nyní je musíme definovat přesněji.

První konstitutivní složka je obsažena v otázce „Kdo vypráví?“

ale uveřejněny teprve nedávno v mém příspěvku „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen“, in: *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, 558–576.

<sup>3</sup> Metoda dynamizace typických VS, tj. přízpusobení pojmu teorie vyprávění procesuálnímu charakteru narativního textu, je v jistém smyslu protikladná metodě strukturalistické a lingvistické naratologie, v níž se pomocí „přepisu“ (*rewriting* — J. Ihwe) nebo „normalizace“ (W. O. Hendricks) usiluje o formalizaci narativního textu a tím o jeho přízpusobení pojmovému instrumentariu analýzy. Srov. Jens Ihwe, „On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure“, a William O. Hendricks, „The Structural Study of Narration: Sample Analyses“, *Poetics* 3 (1972), 7 a 101.

Odpověď zní: vypravěč, který se může před čtenářem objevit jako samostatná osoba, nebo se může natolik skrýt za vyprávěním, že se stane pro čtenáře prakticky neviditelným. Tím jsou již nepřímo formulovány i dvě základní otázky narativní literatury, jejichž rozlišení se v teorii celkem obecně uznává a pro něž se většinou používá pojmových dvojic: *eigentliche* — *szenische Erzählung* (O. Ludwig; vlastní — scénické vyprávění), *panoramic* — *scenic presentation* (Lubbock; panoramatické, obecné — scénické podání), *telling* — *showing* (N. Friedman; sdělení — předvádění), *berichtende Erzählung* — *szenische Darstellung* (Stanzel; referující vyprávění — scénické zobrazování).<sup>4</sup> Zatímco pojmy navrhované pro způsob vyprávění s osobním vypravěčem jsou relativně jednoznačné a jasné, skrývají se za pojmy pro scénické a vypravěče postrádající zobrazení dvě věci, které by bylo třeba teoreticky rozlišovat, i když se ve vyprávění většinou objevují v těsném sepětí: *dramatizovaná scéna* (čistý dialog a dialog se stručnými režijními pokyny nebo silně zkráceným shrnutím děje prostřednictvím neosobního vypravěče, jako např. v Hemingwayových *Zabijácích*) a nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy, kterou na rozdíl od vypravěče nazýváme *reflektorem* (Stěpán v Joyceově *Portrétu umělce v jinošských letech*). Dramatizovaná scéna, která pozůstává jen, nebo skoro jen z dialogů pronášených postavami, není přísně vzato narativní, ale dramatický stavební prvek, a proto — i když se ve výpravných textech vyskytuje relativně hojně — nemůže být použita ke konstituování základních typů vyprávění; to neznamena, že nemá žádný význam pro utváření profilu, který vyvstává z následnosti různých stavebních elementů narativního textu. Vlastní narativní ráz je reprezentován vypravěčem (v osobní, nebo neosobní roli) a reflektorem. Oba společně tvoří první stavební složku typické VS, totiž *modus* vyprávění. Modem rozumíme souhrn možných variant způsobu vyprávění mezi pólem vypravěče a pólem reflektora: mezi *vyprávěním* ve vlastním smyslu zprostředkovanosti, tj. při němž má čtenář představu, že je konfrontován s osobním vypravěčem, a *zobrazěním*, tj. zrcadlením fiktivní skutečnosti ve vě-

<sup>4</sup> Srov. Otto Ludwig, „Formen der Erzählung“, in: *Epische Studien. Gesammelte Schriften*, ed. A. Stern, VI, Leipzig 1891, 202 n.; Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York 1947, 67; N. Friedman, „Point of View in Fiction“, 1161 n.; F. K. Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 22.

domí jedné románové postavy, přičemž ve čtenáři vzniká iluze, že vnímá fiktivní svět bezprostředně.

Jestliže první konstitutivní složka, modus, je produktem rozmanitých vztahů a závislostí mezi vypravěčem, popř. reflektorem a čtenářem, pak druhá složka spočívá na relacích a vzájemném ovlivňování mezi vypravěčem a románovými postavami. Množina možností se i zde dá zvýraznit dvěma polárními pozicemi: existenciální oblasti, v nichž žijí vypravěč a postavy, mohou být identické, nebo separované, tedy různého druhu, neidentické. Jestliže vypravěč žije v témž světě jako postavy, pak je podle tradiční terminologie *Ich-Erzähler*, vypravěč v 1. osobě. Je-li vypravěč existenciálně vně světa postav, pak jde v tradiční terminologii o *Er-Erzählung*, vyprávění ve 3. osobě. Tradiční pojmy *Ich-* a *Er-Erzählung* již způsobily hodně zmatků, protože se jejich rozlišovací kritérium, osobní zájmeno, při vyprávění v 1. osobě vztahuje na vypravěče, kdežto při vyprávění v 3. osobě na postavu z vyprávěného textu, která není vypravěčem. I ve vyprávění v 3. osobě, např. v *Tomu Jonesovi* nebo *Kouzelném vrchu*, existuje vypravěčské Já. Rozhodující tedy není výskyt zájmena 1. osoby v narativním textu (samozřejmě mimo dialog), nýbrž pozice osoby, na niž se vztahuje, uvnitř nebo vně fiktivního světa postav románu nebo povídky. Jako označení této druhé konstitutivní složky však přesto ponecháme pojem *osoba* pro jeho pregnantnost. Podstatným kritériem druhé konstitutivní složky — to budiž zdůrazněno se vši naléhavostí — však není relativně častý výskyt jednoho z obou zájmen — Já, nebo On/Oni —, nýbrž otázka po identitě, resp. neidentitě existenciálních oblastí, v nichž žijí vypravěč a postavy. Vypravěč *Davida Copperfielda* je vypravěč v 1. osobě, protože žije v témž světě jako ostatní postavy románu, Steerforth, Peggotty, Murdstonovi a Micawberovi; vypravěč *Toma Jonese* je vypravěč v 3. osobě, čili autorský vypravěč, protože existuje mimo fiktivní svět, v němž žijí Tom Jones, Sophia Westernová, Partridge a lady Bellastonová. Identičnost a neidentičnost existenciálních oblastí, k nimž náleží vypravěč a postavy, představují zásadně rozdílné předpoklady pro akt vyprávění a jeho motivaci.

Zatímco při rozlišování obou možností modu pohled čtenáře sleduje především jeho vztah k procesu vyprávění nebo zobrazení, je u třetí konstitutivní složky, *perspektivy*, zaměřována pozornost na

to, jakým způsobem čtenář vnímá zobrazenou skutečnost. Způsob vnímání tu závisí rozhodující měrou na tom, zda hledisko, z něhož je vyprávěná látka prezentována, se nachází uvnitř příběhu, tj. v hlavní postavě nebo v centru dění, anebo je vně dění, v nějakém vypravěči, který sám není nositelem děje, nýbrž referuje příběh jako pozorovatel nebo neúčastný kronikář. Podle toho lze rozlišit vnitřní a vnější perspektivu. Konstitutivním prvkem opozice „perspektiva“ je tedy stupeň ~~účastnosti~~ *účastnosti* postavy zprostředkovatele na dění. Naproti tomu konstitutivním prvkem opozice „osoba“ je míra identity existenciálních oblastí, v nichž jsou lokalizováni nositelé děje (postavy) a postava zprostředkovatele (vypravěče nebo reflektora).

Opozice vnitřní — vnější perspektiva tedy zachycuje samostatný aspekt zprostředkovanosti vyprávění, jež je třeba zřetelně rozlišit od obou ostatních konstitutivních složek, osoby a modu. Tato opozice je především určující pro časoprostorovou orientaci představy, kterou si čtenář o čteném vytváří. Jestliže se příběh prezentuje zevnitř, pak z toho pro čtenáře vyplývá jiná percepční situace, než když je příběh viděn nebo vyprávěn zvenjšku. V důsledku toho existují také rozdíly ve způsobu, jak jsou zachyceny vzájemné vztahy postav a věcí v zobrazené realitě (*perspektivismus* — *aperspektivismus*), i ve způsobu vymezení vědomostního a zkušenostního obzoru vypravěče nebo reflektora („vševědoucnost“ — „limitované hledisko“).

Skutečností, které zde vyznačujeme opozicí vnitřní a vnější perspektivy, nebyla doposud věnována v teorii vyprávění vždy stejná pozornost. Psycholog Eduard Spranger již před více než půlstoletím předjímá podstatu naší opozice, když rozlišoval „hledisko zprávy“ a „hledisko vnitřního pohledu“; později pak Erwin Leibfried označil perspektivu za nejdůležitější kritérium členění a rozlišování narativních textů.<sup>5</sup> Naproti tomu u J. Pouillona,

<sup>5</sup> Srov. Eduard Spranger, „Der psychologische Perspektivismus im Roman“, nový otisk in: *Zur Poetik des Romans*, ed. Volker Klotz, Darmstadt 1965, 217–238, a Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*, Stuttgart 1972, 244. V revidované verzi VS na bázi osoby, perspektivy a modu je snad dostatečně zdůrazněno, že pojmem „vyprávěcí situace“ není míněna jen perspektiva, jak Leibfried v uvedené práci tvrdí.

Tz. Todorova a G. Genetta je to, co zde máme na mysli pod pojmem perspektivy, přiřazováno k jiným konstitutivním složkám, a to takovým, jež se do značné míry kryjí s našimi pojmy modus a osoba.<sup>6</sup> Na tomto místě je asi třeba podtrhnout, že z hlediska teorie vyprávění je myslitelná typologie nebo taxonomie vyprávěcích forem jak na bázi *jednoho* distinktivního znaku, tak také na bázi dvou, tří nebo více takových znaků. Avšak z počtu základních složek vyplývá rozdíl v použitelnosti takto získaných kategorií. Čím více konstitutivních složek do typologie zapojíme, tím úže vymezíme prostor, v němž individuální dílo, tendující k některému typu, musí najít své místo. V tom je výhoda i nevýhoda. Výhodou jsou přesnější definice, získané pomocí typologie nebo taxonomie vyprávěcích forem spočívající na více konstitutivních složkách; nevýhodou je nebezpečí většího tlaku systémovosti, který se může při pokusu o zařazení jednotlivého individuálního díla k některému typu projevit vzhledem k úzce vymezeným typologickým pojmům, jež takto získáme.

Triadická základna, kterou navrhuje pro konstituování tří typických vyprávěcích situací, se osvědčila v praxi — jak snad dostatečně dokládá její využití v četných studiích v oblasti teorie vyprávění z posledních dvaceti let;<sup>7</sup> proto u ní setrvává i navzdory tomu, že většina moderních typologií v oblasti teorie vyprávění je založena buď monadicky (Käte Hamburgerová), nebo ještě častěji dyadicky.<sup>8</sup> Dorrit Cohnová navrhla, aby se z mé typologie vyloučila složka perspektivy, poněvadž prý se obsahově v podstatě kryje se složkou modu.<sup>9</sup> Na tento návrh nemohu přistoupit,

<sup>6</sup> Srov. J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946, 74–114; Tz. Todorov, „Les Catégories du récit littéraire“, 125–159; G. Genette, *Narrative Discourse*, 185–198, kde jsou *perspective* a *focalization* podřízeny aspektu *mood*.

<sup>7</sup> Seznam takových prací (byť neúplný) viz: F. K. Stanzel, „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen“, 568 n.

<sup>8</sup> Srov. K. Hamburger, *Logik*, 11 n., a 245 n.; J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 43 n.; E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*, 244 n.; C. Brooks—R. P. Warren, *Understanding Fiction*, New York 1943, 659 n.; G. Genette, *Narrative Discourse*, 30–32; Lubomír Doležel, „The Typology of the Narrator: Point of view in Fiction“ in: *To Honor Roman Jakobson*, Den Haag 1967, I, 541–552. Doležel svou typologii v poslední době velmi poučným způsobem rozvinul. Srov. především úvod k jeho knize *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973.

<sup>9</sup> Srov. D. Cohn, „The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“, *Poetics Today* 2 (1980), 174 n. a 179 n.

protože bych se tím zřekl jedné, podle mého názoru velmi důležité přednosti, kterou má můj systém dělení oproti systémům dyadickým nebo monadickým. Tato přednost, jak soudím, spočívá v tom, že triadický systém zvláště zřetelně ukazuje kontinuální uzavřenost systému forem, zatímco monadické a dyadické systémy se svými konfrontacemi formových skupin vždy tendují k přísné diferenciaci.<sup>10</sup> Ostatně přesahy jednotlivých znaků ze zóny jedné konstitutivní složky do obou ostatních se dají zjistit u všech tří složek (srov. s. 73 n.). Vyplývá to z toho, že systém je založen na ideálních typech a jeho účelem je spíše ukazovat exemplární možnosti nežli jednoznačné hranice mezi narativními kategoriemi. Že ani vzhledem k této skutečnosti nelze složku perspektivy plně ztotožnit se složkou modu, vyplyne, jak doufám, z nové definice pojmu perspektivy v tomto (druhém, pozn. překl.) vydání, k níž zavedla podnět především kritika Dorrit Cohnové.

Typické vyprávěcí situace se tedy konstituují na triádě modus, osoba a perspektiva. Každá z těchto konstitutivních složek umožňuje množství realizací, které se dají zobrazit jako kontinua forem, protože postupně a kontinuálně zaplňují úsek nebo škálu mezi oběma extrémními možnostmi. K popisu takových formových kontinuí používá moderní strukturalisticky orientovaná literární věda, podněcená de Saussurem a Romanem Jakobsonem, pojmu binární opozice.<sup>11</sup> Základem pojmu binární opozice je lidský sklon vnímat množinu nepatrně odlišných jevů jako varianty jedné základní formy, která má distinktivní charakter a stojí v opozici proti jiné základní formě systému. Lze to pozorovat v jazyce, ale platí to i pro jiné oblasti duchovní aktivity, v nichž je třeba uvést v řád množství většinou jen málo diferencovaných vjemů. Binární opozice se proto přímo nabízí jako kongeniální systém pro teorii vy-

<sup>10</sup> Srov. k tomu např., že v návrhu (dyadického) systému Cohnové se formy objevují ve vzájemně zřetelně oddělených sektorech nebo kvadrantech, kdežto v mém triadicky založeném typologickém kruhu lze jednotlivé formy umístit kontinuálně mezi vyhraněnými typy. Srov. D. Cohn, „The Encirclement“, graf II, a 179, fig. 2.

<sup>11</sup> K významu binární opozice především v lingvistice a následně i ve strukturalisticky orientované literární vědě srov.: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, N. Y., 1978, 14–16. Uvedení do tohoto a jiných strukturalistických pracovních pojmů viz: Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1974.

právění, která vychází z toho,<sup>1</sup> že konkrétní vyprávěcí formy představují nesmírné množství modifikací a modulací jistých základních forem. Tak se dá každé kontinuum forem odpovídající třem konstitutivním složkám vyjádřit pomocí binární opozice ve dvou diskřétních, to jest zřetelně odlišitelných, protože opozičních pólových pojmech. Pro naše tři konstitutivní složky a jim odpovídající formová kontinua platí tyto binární opozice:

formové kontinuum modus:	opozice vypravěč — nevypravěč (reflektor)
formové kontinuum osoba:	opozice identičnost — neidentičnost (existenciálních oblastí vypravěče a postav)
formové kontinuum perspektiva:	vnitřní — vnější perspektiva (perspektivismus — aperspektivismus)

Všechny tři opozice budou podrobně popsány v následujících kapitolách.

Definování typických vyprávěcích situací na bázi tří konstitutivních složek a jim odpovídajících binárních opozic rozšiřuje a diferencuje popis vyprávěcí situace autorské, personální a ich-formy, jak byly poprvé formulovány v roce 1955 v *Typických vyprávěcích situacích* a v roce 1964 v *Typických formách románu*. Přitom byl brán zřetel i na jiné teoreticky fundované popisy typických forem vyprávění, které od té doby byly publikovány. Některými z těchto systémů forem vyprávění se musíme zabývat podrobněji, protože na jedné straně vznikly s výslovným odvoláním na *Typické vyprávěcí situace*, na druhé straně ale navrhuji řešení, která se od systému typických VS odchyľují.

Lubomír Doležel podnikl ve svém příspěvku do sborníku na počest Romana Jakobsona pokus o přísně strukturalistickou klasifikaci možných vyprávěcích forem. Odvození typů vyprávění, jež Doležel rozlišuje, zde nemůžeme opakovat do detailu, ale uvedme alespoň jeho výchozí pozice: texty s mluvčím — texty bez mluvčího. Texty s mluvčím se dále dělí podle toho, zda je mluvčím vypravěč nebo některá (nevyprávějící) románová postava. Vypravěč se pak může

chovat aktivně nebo pasívně k dění nebo k aktu vyprávění. Teprve v poslední instanci se rozlišuje také mezi vztahem zájmena v první nebo třetí osobě k vyprávěči nebo románové postavě. Podstatné je pro Doleželův systém, že ty jeho konstitutivní opozice, jež se objevují i jako konstitutivní složky typických VS, totiž osobní — neosobní vypravěč (modus) a opozice On — Já (osoba), nejsou používány vedle sebe, nýbrž — podle vzoru lingvistických stromových modelů — za sebou jako dělicí kritéria.<sup>12</sup>

Složka perspektivy u Doležela chybí, popř. je zahrnuta jen implicitně, naproti tomu u Erwina Leibfrieda představuje nejdůležitější dělicí kritérium: Leibfried rozlišuje mezi „vnitřní perspektivou“, to jest perspektivou vypravěče účastníčího se děje, a „vnější perspektivou“, to jest perspektivou vypravěče nevtaženého do děje.<sup>13</sup> Toto velmi závažné rozlišení je však poněkud znejasněno tím, že Leibfried používá jako paradigmatu právě *Klackovská léta* Jeana Paula, román, v němž je rozlišení mezi vnější a vnitřní perspektivou i mezi On a Já velmi obtížné. Protože Leibfried je toho názoru, že pojem „vyprávěcí situace“ znamená jen perspektivu (243), je i jeho kritický pokus o další rozvinutí pojmu VS poněkud jednostranný. Nechce přijmout ani opozici On/Já, ani rozlišení mezi vypravěčem a nevypravěčem (reflektorem) jako kritéria pro typologické rozlišení (247). Pak je pochopitelné, proč Leibfried uvažuje o personální VS jako o pouhé variantě perspektivy 1. osoby (244). Jak je patrné z typologického kruhu, sousedí spolu personální VS a ty formy VS v 1. osobě, v nichž vyprávějící Já zcela ustoupilo do pozadí, ne však ty formy vyprávění v 1. osobě, v nichž Já vystupuje osobně jako vypravěč. Ty mají bliž k autorským VS než k personálním.<sup>14</sup>

Ke kritickému rozvíjení diskuse přispěl i další pokus o schematické zachycení systému narativních forem, pocházející od Wilhel-

<sup>12</sup> Lubomír Doležel, „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction“, in: *To Honor Roman Jakobson*, I (1967), 541–552. V dalším rozvinutí této typologie používá Doležel vedle stromového modelu i kruhového schématu. Srov. především úvod k jeho knize *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973.

<sup>13</sup> Srov. Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*, Stuttgart 1972.

<sup>14</sup> Srov. též F. K. Stanzel, „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen“, 574 n.

ma Fügera.<sup>15</sup> Fügeryovy konstitutivní opozice jsou vnější a vnitřní perspektiva, ich- a er-forma. K tomu přistupují tři stupně „vhledu“ (*Einsichtigkeit*), popř. stavu vědomí vypravěče: vypravěč může být informován lépe, stejně nebo hůře než ostatní románové postavy nebo čtenář. Fügery používá stejně jako Doležel modelu „stromu“ jako základu své systematizace. Za přednosti tohoto modelu lze považovat přísnou logiku a možnost velmi jemného rozlišení. Fügery např. definuje dvanáct typů, z nichž ovšem třetina má téměř jen hypotetický charakter. Takové diferencované rozčlenění je jistě užitečnější pro teorii vyprávění než pro teorii interpretace. Jako nevýhodu tohoto systémového modelu je nutno uvést, že typy, které se v literární praxi, a tím také pro interpretaci, jeví jako sousední nebo příbuzné, jsou uvnitř systému často od sebe velmi vzdálené. Tak např. je Fügeryův typ 10a, tj. personální VS s autorskými prvky, velmi vzdálená od typu 4a, to jest autorské VS, v níž je možný výskyt personálních prvků. Na typologickém kruhu obě tyto formy bezprostředně sousedí. Ve Fügeryově schématu zůstávají také bez povšimnutí přechody mezi jednotlivými typy.

Je jasné, že žádná systematizace forem vyprávění nemůže dostát stejnou měrou požadavkům teorie i interpretační praxe, pojmovému uspořádání a konsistenci na jedné straně a adekvátnosti vůči textu, popřípadě použitelnosti pro interpretaci na straně druhé. Fügery i Doležel se rozhodli pro primát systematiky. V následující revizi systému typických VS má být naproti tomu podniknut pokus o nalezení střední cesty mezi systematičností teorie a pragmatičností umění interpretace. Přejít k tomu může tvořit stručný odkaz na první vykročení směrem k takové střední cestě, jež učinil jeden stoupenec lingvisticky orientované „nové stylistiky“: jde o *feature analysis* Seymoura Chatmana.<sup>16</sup> Chatman provádí systematicky fundovaný popis forem takzvané *narrative transmission*, čímž jsou v podstatě míněny formy ztvárněné zprostředkovaností v narativním textu. I Chatman vychází z otázky po přítomnosti vypravěče a pokouší se rozlišit různé stupně prezence vypravěče ve vědomí čtenáře. Využívá přitom teorie mluvních aktů (*speech acts*) Johna

<sup>15</sup> Wilhelm Fügery, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen ‚Grammatik‘ des Erzählens“, *Poetica* 5 (1972), 268–292.

<sup>16</sup> S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission“, 213–257.

Austina.<sup>17</sup> Pod pojmem *discours feature* rozumí Chatman „jednu zvláštnost promluvy, např. použití první osoby singuláru nebo použití, resp. nepoužití časového shrnutí“ (233). Chatman výslovně zdůrazňuje, že tyto narativní prvky se dají zcela volně kombinovat, a proto je možno je nazírat i popisovat izolovaně. Toto stanovisko, jež ostatně sdílí i N. Friedman a W. C. Booth a většina anglických a amerických kritiků románu, se pak snaží Chatman dále profilovat konfrontací s typologickým postupem, který byl použit v *Typických vyprávěcích situacích*. Přitom se zřetelně ukazuje, kde jsou výhody a nevýhody obou postupů, systematické typologie a *feature analysis*. *Feature analysis* umožňuje maximální přiblížení metody popisu k textu, protože se formální analýza může zcela soustředit na specifičnost kombinací narativních forem v daném textu. Výsledkem je pro účely interpretace nejvýš výhodná tabulatura různých stupňů prezence vypravěče ve vyprávění. Tato metoda však nemůže ukázat vztahy, vzájemné závislosti mezi jednotlivými prvky vyprávění, tedy to, co je třeba chápat pod strukturou vyprávění v nejšířším smyslu. Rezignovat na objasnění takových vztahů znamená také rezignaci teorie vyprávění na úsilí proniknout k složitěji organizovaným fenoménům a komplexnějším vzájemným závislostem mezi jednotlivými narativními formami a zařadit je do větší systematické souvislosti. Je tedy záhodno, aby se uplatnily obě metody a vzájemně se podporovaly: *feature analysis*, přesný popis jednotlivých narativních prvků v jejich zvláštnosti, a systematická teorie narativních textů, která dokáže objasnit korespondence a souvislosti mezi jednotlivými narativními fenomény. Tak např. zůstává Chatmanovo závažné konstatování, že „ve vyprávění jsou promluva a myšlení podstatně odlišné činnosti“ (229), nakonec bez teoretických konsekvencí, protože ve *feature analysis* neexistuje žádný systémový rámec, na který by se tento poznatek mohl vázat. Naproti tomu jedna z našich konstitutivních složek typických VS, modus, tj. opozice vypravěč — reflektor, nabízí teoretický orientační bod, na který je možno vztáhnout popis obou způsobů vyjádření, z nichž jeden je zaměřen na „promluvu“ a druhý na „myšlení“.

Ze systematického zařazení jednotlivých „rysů“ vyplývají i dů-

<sup>17</sup> John Austin, *How to Do Things With Words* (1955), New York 1962.

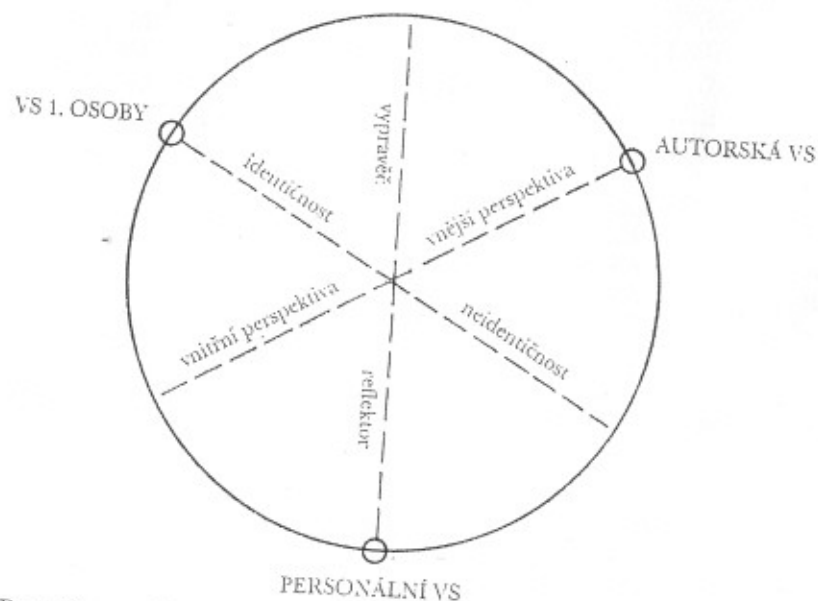
sledky pro interpretaci narativních textů. Chatman — mimochodem jeden z mála amerických kritiků, kteří jsou dobře obeznámeni s pojmem „polopřímá řeč“ (*erlebte Rede*) — rozeznal velmi správně, že věta jako „John sat down“ není jen popisem čistě vnějšího aktu, ale může implikovat i jistý stupeň Johnova uvědomění tohoto aktu, především když se taková věta objeví v kontextu s polopřímou řečí (238 n.). Zdá se však, že nestačí ověřovat si pouze záměnou slov (např. *lounged* místo *sat*), zda v takové narativní větě převládá vnější nebo vnitřní pohled. Daleko důležitější je vypravěčský postup většího kontextu, v němž se taková věta objevuje. Tento postup je určitelný přiřazením k některé typické VS. Jestliže převládá pregnantně autorská VS, pak přichází pro větu „John sat down“ v úvahu jen vnější pohled. Přebývá-li naproti tomu personální VS, pak je třeba počítat alespoň s možností implikovaného vnitřního pohledu. *Feature analysis* si tedy žádá rámec obsáhlejší a systematické teorie vyprávění.

Závěrem je třeba upozornit ještě na jedno nedorozumění, jehož se Chatman dopustil (jeho příčinou je patrně nedostatečná přesnost v textu *Typických vyprávěcích situací* z r. 1955) a které je vzhledem k revidované verzi typických VS dost zajímavé. Chatman předpokládá, že osoba, modus a přítomnost vypravěče ve fiktivním světě („vypravěč je přítomen ve fiktivním světě“, 235) představují tři konstitutivní složky typických VS. Jak jsme však již konstatovali, jsou osoba a identičnost existenciálních oblastí (přítomnost vypravěče ve fiktivním světě) jen dvě různá označení pro jednu a touž složku. Naopak chybí v Chatmanově výčtu konstitutivní složka perspektivy!\*

Naše teorie vyprávění na bázi typických vyprávěcích situací se odlišuje od všech zde uváděných teorií především tím, že se snaží založit triadický systém, v němž se bere ohled na všechny tři složky. V každé ze tří typických vyprávěcích situací totiž získává jiná složka nebo pól ji přiřazené binární opozice převahu nad ostatními konstitutivními složkami a jejich opozicemi:

autorská VS	— dominance vnější perspektivy
VS v 1. osobě	— dominance identičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav
personální VS	— dominance modu reflektora

Jestliže takto založené typické vyprávěcí situace uspořádáme s ohledem na jejich vzájemné korespondence na kruhovém schématu takovým způsobem, že k nim patřící opoziční osy protínají tento kruh ve stejných odstupech, dostaneme diagram, na němž názorně vystupuje vzájemná vazba typických vyprávěcích situací a jejich vztahy k pólům opozičních os. Připojený diagram ukazuje, jak se vedle dominantního opozičního prvku sekundárně podílí na konstituování typické VS také bezprostředně sousedící opoziční prvky. Např. personální VS je charakterizována primárně dominancí postavy reflektora, sekundárně pak na jedné straně převládající vnitřní perspektivou, na druhé straně neidentičností existenciálních oblastí, tj. vztahením na 3. osobu (na postavu reflektora). Kruhové schéma má — jak ještě ukážeme — oproti stromovému schématu (Doležel, Füger) také tu přednost, že se na něm příbuzné vyprávěcí formy objevují v bezprostředním sousedství.\*



Po těchto základních teoretických výkladech typických VS si nyní na třech textových ukázkách ověříme, zda uvedené opozice skutečně označují podstatné protiklady ve ztvárnění zprostředko-

vanosti narativního textu, jinými slovy zda patří ke struktuře vyprávění, jejíž změna má za následek změnu smyslu vyprávěného, nebo zda je v nich možno vidět stylistické varianty způsobu vyprávění. Z metodických důvodů začneme s nejnámější a nejzřejmější konstitutivní složkou, osobou, a po ní přijdou na řadu perspektiva a modus.

### 3.1.1. Opozice I (osoba): Já — On

Vyprávěcké Já v románu J. D. Salinger *Kdo chytá v žitě*, Holden Caulfield, stojí jako hlavní postava vyprávění uprostřed fiktivního světa, který je v románu zachycen. Identičnost existenciálních oblastí vyprávěče a ostatních postav je tedy jednoznačně dána, a podporuje ji i sklon vyprávěckého Já obracet se s tím, co má na srdci, přímo na čtenáře. Můžeme spolu s Davidem Goldknopem nad možností takové komunikace žasnout: „Kdosi uvnitř románu mluví ke komusi mimo román. To mi připadá jako pozoruhodná, skoro šokující záležitost.“<sup>150</sup> Ať vysvětlíme tento jistě podivuhodný jev jakkoli — později se k němu ještě budeme muset vrátit —, nemění nic na základní skutečnosti identičnosti existenciálních oblastí vyprávěckého Já a ostatních (fiktivních) postav románu. Holden Caulfield začíná své vyprávění takto:

Jestli to teda chcete vážně poslouchat, tak byste asi ze všeho nejdřív chtěli vědět, kde jsem se narodil a jaký jsem měl dětství a co dělali moji rodiče, než mě měli, a podobný kecy à la David Copperfield, ale jestli chcete co vědět, mně se do toho nechce. Předně mě to otravuje a za druhý by z toho moje rodiče trefil šlak — každýho minimálně dvakrát za sebou — kdybych vám o nich vykládal nějaký důvěrnosti. Na tyhle věci jsou hrozně hákliví — zvlášť táta. Jinak jsou docela prima — to neříkám — ale hákliví jsou pekelně. A vůbec, přece vám nebudu vykládat celou svou autobiografii nebo něco. Chtěl bych vám jenom vyprávět o těch šílenostech, co se mi přihodily loni kolem vánoc, zrovna než jsem se složil a musel jet sem a dát si pohov. (Praha 1979.)

Kdybychom se pokusili toto vyprávění v 1. osobě přenést do 3. osoby, tzn. zrušit personální unii mezi hrdinou a vyprávěčem a zavést vyprávěče, který stojí mimo zobrazený svět románových

<sup>150</sup> David Goldknopf, *The Life of the Novel*, Chicago 1972, 33.

postav (neidentičnost existenciálních oblastí vyprávěče a postav),<sup>151</sup> pak se takové transpozici hned začnou stavit do cesty velké potíže. Zvolíme-li za cíl transpozice autorské vyprávění ve 3. osobě podle modelu *Toma Jonese* nebo *Jarmarku marnosti*, musí se osoba vyprávěcího Já Holdena Caulfielda rozpoltit na dvě figury — na románovou postavu v dějišti příběhu a na vyprávěče stojícího mimo zobrazenou skutečnost. Pro takového vyprávěče by však byl škodlivý zjednodušený systém Holdenových hodnocení a soudů stejně nevhodný jako slangem teenagerů prostoupený způsob vyjadřování vyprávěcího Já. Přenesením do způsobu vyjadřování dospělého člověka by se ale mezi vyprávěčem a vyprávěným vytvořila distance, jejíž absence je právě velmi příznačným rysem originálního textu. Pokud bychom si naproti tomu stanovili jako cíl transpozice vyprávění v 3. osobě podle modelu *Portréty umělce* (personální VS), pak by se musel vyloučit Holden Caulfield jako vyprávěč. Zůstal by jen Holden jako postava reflektora, jehož myšlenky i hnutí myslí bychom velmi přesně poznali, aniž by je však vyprávěl on sám. Tím by se ovšem ztratil nutkavý charakter vyprávěcího aktu a konfesní ráz vyprávění, tedy velmi závažné znaky tohoto ich-románu. Ukazuje se tedy, že souvislost mezi zážitkem a vyprávěním, daná identičností existenciálních oblastí vyprávěče a zobrazené skutečnosti, se nedá zrušit bez dalekosáhlých zásahů do významové struktury románu. Transponování vyprávění v 1. osobě do 3. osoby by však zrušení této souvislosti předpokládalo.

### 3.1.2. Opozice II (perspektiva): vnitřní perspektiva — vnější perspektiva

Opozice vnitřní a vnější perspektivy se dá znázornit na pasáži z *Portréty umělce v jinošských letech*; jde o Štěpánovu zpověď. Štěpán čeká ve stavu velkého psychického a mravního napětí před zpo-  
vědnicí:

Najednou se okenice odsunula. Vyšel kajcník. Teď je on na řadě. S leknutím

<sup>151</sup> Pro větší přehlednost těchto zásadních úvah zde ponecháváme stranou možnost transpozice do VS v 1. osobě s periferním vyprávěckým Já, z jehož hlediska by se ústřední postava hrdiny objevila i ve 3. osobě (srov. S. Butler, *Cesta všelikého těla*).



vstal a slepě kráčel ke zpyčednici. Konečně na to došlo. V zamklém šeru poklekl a zvedl zrak k bílému kříži, který nad ním visel. Bůh vidí, že lituje. Pová všechny své hříchy. Bude to dlouhá, dlouhá zpověď. Kdekdo v kostele pak pozná, jaký byl hříšník. Jen ať to vědí. Je to pravda. Však Bůh slíbil, že mu odpustí, když bude litovat. A on lituje. Šepjal ruce a napřáhl je k bílému kříži, modlil se se zastřenými očima, modlil se celým rozzechvělým tělem, jako ztracený komíhal hlavou, modlil se sténajícími rty. (Praha 1983, 173–174.)

V první části tohoto úryvku funguje Štěpán jako postava reflektora. Čtenář vnímá věci okolního světa Štěpánovými očima a má současně i bezprostřední možnost nahlédnout do Štěpánova vnitřního rozpoložení, jeho myšlenek a krajně vzrušeného duševního stavu. Tato část, zachycení vnitřního světa viděného z vnitřní perspektivy (až po větu „A on lituje“ včetně), se dá bez obtíží transponovat i do ich-formy, třeba typu *Kdo chytá v žitě*, v níž je vnitřní perspektiva předem dána. Poslední věta citátu se však takovému transponování vzpírá, protože v ní již nepřevládá vnitřní, nýbrž vnější perspektiva a paralelně s tím je také zachycen převážně vnější, nikoli vnitřní svět. Zde je také opět poněkud slyšitelnější hlas vypravěče — ve srovnání s první částí citátu, kde jde o zprostředkování postavou reflektora. Z faktu, že se části citátu s vnitřní a vnější perspektivou chovají tak rozdílně při pokusu o transponování, lze vyvodit strukturálně zakotvený rozdíl mezi oběma možnostmi perspektivy.<sup>16</sup>

### 3.1.3. Opozice III (modus): vypravěč — reflektor

I Štěpán Dedalus funguje v prvních třech kapitolách *Odyssea* jako postava reflektora. V následujícím úryvku mu pan Deasy, ředitel školy, na niž Štěpán učí, právě předal dopis týkající se slintavky a kulhavky, s prosbou, aby předal toto memorandum vydavateli jedné dublinských novin. Na vyzvání pana Deasyho přelétne Štěpán obsah dopisu:

<sup>16</sup> Dorrit Cohnová podrobila touž pasáž textu ještě dalekosáhlejším transpozičním pokusům a došla k závěrům, které jsou velmi významné především pro zobrazení vnitřního světa pomocí polopřímé řeči. Srov. Dorrit Cohn, „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style“, *Comparative Literature* 18 (1966), 98 n. Po dokončení rukopisu vyšla od D. Cohnové rozsáhlá studie o zobrazení vnitřního světa: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N. J., 1978.

Celou věc jsem stručně shrnul, řekl pan Deasy. Jde o slintavku a kulhavku. Koukněte se na to. Podle mě se na to nelze dívat jinak.

Smím vám ubrat kousek vzácného místa. Nauka o *laissez faire*, která už tolikrát v našich dějinách. Naše dobytkařství. Stejný osud jako všechna naše někdejší výrobní odvětví. Liverpoolská klika, která nás podfukem připravila o plánovaný Galwayský přístav. Evropský válečný požár. Dovoz obilí po uzounkých vodách Lamanšského průlivu. Věkožizná nehybnost ministerstva zemědělství. Dovolte starověkou narážku. Cassandra. Od ženské nevalných mravů. Ale k věci.

— Neberu si servítek, co? zeptal se pan Deasy, zatímco Štěpán četl dál. Slintavka a kulhavka. Známa jakožto Kochův preparát. Sérum a virus. Procento imunizovaných koní. Dobytčí mor. Cisařští koně v Mürzstegu, Dolní Rakousy. Zvěrolékaři. Pan Henry Blackwood Price. Zdvouřilou nabídku náležitě vyzkoušet. Příkaz zdravého rozumu. Nad jiné závažná otázka. V obojím plném slova smyslu popadnout býka za rohy. Děkuji vám za pohostinství poskytnuté ve vašich sloupcích.

— Rád bych, aby se to vytisklo a četlo, řekl pan Deasy. (Praha 1976, 39–40.)

Úseky mezi poznámkami pana Deasyho, citovanými v přímé řeči, obsahují myšlenkový reflex četby dopisu ve Štěpánově vědomí. Přitom je text dopisu zvláštním způsobem podroben selekci a fragmentarizaci. Zvýšená pozornost je věnována četným stylistickým klišé, extravagantním formulacím pana Deasyho a několika náhodně vybraným, ze souvislosti vytrženým informacím. Kdybychom se pokusili vložit obsah této pasáže do úst postavě vypravěče, pak by se její smysl podstatně změnil. Hlavní váha takovým způsobem vyprávěné pasáže by již nespočívala v subjektivních impresích, které dopis vyvolává ve vědomí reflektorské postavy Štěpána, nýbrž na skutečném obsahu dopisu. Tento pokus o transponování tudíž ukazuje, že nahrazení postavy reflektora postavou vypravěče může mít za následek rozhodující změnu epické výpovědi. Tím je také prokázáno, že opozicí vypravěč — reflektor jsou určeny strukturálně protikladné formy ztvárnění zprostředkovanosti narativního textu.

### 3.1.4. Typologický kruh

Poté co byla prokázána strukturální podstata tří opozic — osoby, perspektivy a modu —, jež jsou základnou typických vyprávěcích situací, můžeme přistoupit k uspořádání typických vyprávěcích situací na schématu typologického kruhu. Jak již bylo uvedeno, lze body odpovídající ideálním typům tří vyprávěcích situací lo-

kalizovat vždy na jednom pólu tří os kruhu, reprezentujících tři opozice (viz diagram: Malý typologický kruh, s. 75).

Z triádového založení takového systému, do něhož je binární opozicí integrován i dyadický nebo dualistický moment, vyplývá oproti jednoduchému dyadickému nebo jednoduchému monadickému systému řada předností:

Každý typ tohoto systému je definován podle tří konstitutivních složek (osoba, perspektiva, modus), jeho pojmový obsah je proto z žánrovětechnického hlediska určen zevrubněji než typy systému vybudovaného na jediné opozici (monadického).

Triádový základ typologie dovoluje uspořádání typů v kruhové formě, z níž názorně vyplývá jednak uzavřenost systému, jednak jeho podstatně dialektický charakter: každý ze tří hlavních typů je ve vztahu dialektického napětí k oběma ostatním typům, přičemž se zdá, jako by typologický protiklad mezi oběma ostatními typy (viz sekundární konstitutivní složky) v něm byl v jistém smyslu zrušen. Např. ve VS 1. osoby jsou zrušeny protiklady mezi autorskou a personální VS co do modu a perspektivy.

Uspořádání typických VS na kruhovém schématu umožňuje zachytit systémové místo všech myslitelných typických forem a modifikací hlavních typů. V tomto smyslu je třeba chápat typologický kruh jako uzavřené kontinuum, schopné přijímat nemezený počet variant typických forem a ukazující jejich transponovatelnost do obou sousedních typů.

Typologický kruh tedy spojuje ideální typy, nebo ahistorické konstanty,\* to jest tři typické VS, s historickými formami narativní literatury, jež se dají popsat jako modifikace ideálních typů.

Je na místě znovu zdůraznit, že ideální typy nejsou žádné literární programy, za jejichž realizaci by byli autoři kritikou odměňováni, nýbrž dají se ve své funkci pro kritiku srovnat s trigonometrickými body pro měření, podle nichž se může orientovat popis celé oblasti narativní literatury s její nepřehlednou rozmanitostí topografických jevů a forem. Starší kritika typických vyprávěcích situací vycházela často z mylného předpokladu, že u hlavních typů VS jde o normativní předpisy nebo přinejmenším o definitivní schematizaci možností narativní literatury do tří kategorií. Takové námitky se v posledních letech vyskytují již řidčeji. Přesto budiž ještě jednou jasně řečeno, že tato typologie nechce omezit rozma-

nitost možností výpravné literatury, nýbrž naopak tuto rozmanitost demonstrovat.

Mezi ideálními typy VS jako ahistorickými konstantami a historickými formami výpravné literatury, jak je zaznamenávají dějiny románu, novely nebo povídky, existuje ještě další, velmi instruktivní souvislost, která byla do značné míry v tomto novém systému již vzata v úvahu. Při konstituování hlavních typů byly čistě pragmaticky brány dějiny románu v úvahu potud, že ze šesti typických VS, které se na celkem šesti pólech tří opozic daly konstituovat, jsme konstituovali pouze tři, a to ony tři, pro něž se dalo předpokládat nejširší historické uplatnění. Z toho vyplývá výhoda, že převážná většina děl zaznamenávaných dějinami románu se dá bez potíží přiřadit k jednomu ze tří konstituovaných typů VS, takže zůstává jen relativně málo románů, které mají blízko k potenciálním, ale nerealizovaným typovým pozicím. Toto pragmaticko-historické rozhodnutí pro většinu historicky se vyvinuvších typických forem se dá kdykoli odvolat a je možno typologický kruh podrobit revizi, pokud by to vývoj románu v budoucnosti ukázal jako potřebné. Taková revize by mohla být například žádoucí, kdyby některé tendence zobrazování skutečnosti, které se ukazovaly v románu po Joyceovi nejprve ojedinele, nyní ale v poslední době stále častěji, i nadále nabývaly na četnosti a závažnosti. Patří sem např. krajně rigorózní realizace vnitřní perspektivy formou vnitřního monologu, která se dá sledovat v Beckettově románové trilogii *Molloy*, *Malone umírá* a *Nepojmenovatelný*. Teoreticky je možné, že v románu příštích desetiletí dosáhne vnitřní monolog úrovně typické vyprávěcí situace, jejíž typologická pozice by byla na pólu vnitřní perspektivy perspektivní osy. I obě ostatní dosud nerealizované typologické pozice mají — vzhledem k tendenci využívat nových vyprávěcích forem, již lze v současnosti pozorovat — dobré vyhlídky, že budou „obsazeny“ i historicky.\* O tom bude možno říci ještě víc při podrobném popisu typologického kruhu.

Schéma typologického kruhu tedy také ukazuje, že lze předpokládat úzké souvislosti mezi systémem vyprávěcích situací a dějinami románu, popř. povídky. Jestliže například zaznamenáme všechny romány, jež znají dějiny románu, na příslušné pozice typologického kruhu, ukáže se, že ještě po roce 1900 jsou „osídleny“ zpočátku jen části kruhu, totiž ty sektory, v nichž se nacházejí

pozice VS ich-formy a autorská VS. Sektor s personální VS se naproti tomu začíná zaplňovat teprve po přelomu století, zpočátku pomalu, ale posléze — po Joyceovi — tím rychleji. I poslední fáze vývoje, charakterizovaná díly Beckettovými, „nového románu“ a Američanů Bartha, Pynchona, Vonneguta aj., pokračuje, jak už bylo uvedeno, v této tendenci dál: sektory dosud nerealizovaných typologických pozic jsou využívány stále častěji. Z tohoto pohledu vypadá schéma typologického kruhu jako strukturní program románu, který dějiny románu, jak se zdá, krok za krokem realizují. Bez myšlenkové podpůrné konstrukce typologie a systému vzájemného přiřazování jednotlivých vyprávěcích forem, který se zpřístupnil a znázornil díky typologickému kruhu, by se tato korespondence mezi obecným systémem a zvláštní historickou formou sotva objevila v takové zřetelnosti.

Schéma typologického kruhu konečně umožňuje i první krok k modifikaci teorie normy a odchylky. Vzhledem k přiřazování forem prezentace příběhu, jak se představuje na typologickém kruhu, je odchylka od jednoho typu vždy současně i přiblížením k typu jiné VS. Operace, které např. Dubois a jeho spolupracovníci provádějí s normou vyprávění, již objevili (detrakce, adjekce, imutace, transmutace),<sup>17</sup> mohou být chápány — pokud se vztahují na prvky narativní prezentace příběhu — jako posun pozice daného výpravného díla na typologickém kruhu směrem od jedné VS k druhé. Na místo modelu norma — deviace<sup>18</sup> tím nastupuje jako nový model, představa uzavřeného kontinua transformačně generovaných forem, v němž, přísně vzato, nemůže existovat žádná norma a žádná odchylka od této normy, nýbrž pouze stálé přesunování od formy k formě v jednom z obou směrů, které jsou vyznačeny na typologickém kruhu. Co podle modelu normy vypadá jako deviace,

<sup>17</sup> Jacques Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik* (1970), přel. Armin Schütz, München 1974, zvl. 306 n.

<sup>18</sup> Na deviačním modelu spočívá i rozlišení Jürgena Linka mezi „normálním typem epického diskursu“ a „dialogicky ozvláštěným epickým diskursem“: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 293–304. Při přesnějším pohledu zjistíme, že toto rozlišení obsahuje několik opozic: vyprávění v I. / vyprávění ve 3. osobě, postava reflektora / postava vyprávěče, vyprávěcí text / referující text (Anderegg). Na jednom místě (367) ztotožňuje Link „normální typ“ výslovně s personální VS. To je problematické jako každá „normalizace“ jediného typu možné VS.

ukazuje se na základě tohoto modelu jako historicky důsledný krok k dalšímu naplňování strukturního programu narativní literatury.

### 3.2. Dynamizace vyprávěcí situace

Že teorie narativní literatury v posledních desetiletích definitivně překonala svou linnéovskou éru, v níž byla jejím prvním cílem klasifikace druhů a forem, je patrné již ze způsobu, jakým se v poslední době využívá typologie VS při interpretaci narativních děl. Pozornost se již nesoustřeďuje převážně na zjištění, která VS v daném díle převládá, nýbrž na zvláštní profil, nebo — abychom prostorovou metaforu nahradili časovou — rytmický vzorek, který vyvstává ze střídání různých vyprávěcích situací nebo u různých modulací určité VS. Dynamizací je třeba rozumět tendenci k nazírání vyprávěcí situace v jejích proměnách během procesu vyprávění v konkrétním románu nebo povídce. Po výkladech předchozího oddílu nás nepřekvapí, když předběhneme vlastní analýzu a konstatujeme, že i ve střídání a proměnách VS v individuálním díle se dá rozeznat jistá pravidelnost návratu jistých fenoménů, svým způsobem rytmus. Dá se předpokládat, že tento rytmus je podmíněn strukturálně. V následující pasáži budou popsány některé z těchto strukturálních podmínek, které velmi pravděpodobně souvisí s VS.

Zmíněné nové zaměření zájmu v teorii vyprávění má velmi významnou paralelu ve změně paradigmat,<sup>19</sup> která se dá pozorovat především v anglofonní teorii románu posledních desetiletí: po období, v němž se teorie románu, zabývající se o formální a strukturální otázky, zabývala především takovými díly, která jsou co do formy ztvárněna s velkou důsledností, jako např. romány pozdního Jamese, Faulknera, Hemingwaye, Virginie Woolfové a samozřejmě Joyce, se od jisté doby obrací zájem teoreticky orientovaného zkoumání románu více i na „large loose baggy monsters“<sup>20</sup> — velká, rozkydlá, odulá monstra, jak Henry James kdysi nazval velké, na první pohled amorfně vypadající viktoriánské romány.

<sup>19</sup> Tohoto pojmu zde používáme v jeho původním významu, ne v přeneseném smyslu jako Hans Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, München 1969, a J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977.

<sup>20</sup> Henry James, *The Art of the Novel*, předmluva k *Tragické Múze*, 84.

Následky této změny paradigmat jsou dvojí: textový materiál viktoriánského románu, který zavalil všechny formální kategorie, si vynucuje modifikaci teoretického instrumentáře; na druhé straně se však také pomalu ukazuje, že pod zjevnou záplavou tolika viktoriánských románů se skrývají formální a strukturální zákonitosti, které ještě zdaleka nejsou prozkoumány. Není patrně náhodou, že jedna z prvních rozsáhlých studií zaměřených tímto směrem byla provedena na povídkách a románech Tolstého, Dostojevského, Gogola a jiných ruských autorů, kteří mají s viktoriány společnou vyprávěčskou vitalitu, překypující přes všechny formální konvence. Jde o práci Borise Uspenského *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*.<sup>21</sup> Uspenskij, který má blízko k sémiotickému zaměření Jurije Lotmana, činí ze změny perspektivy vyprávění (ruský pojem je tu *точка зрения*, anglický překlad používá *point of view* a německý překlad *Standpunkt*) ústřední východisko své studie: „V přecházení od jednoho hlediska vyprávění k druhému, od jednoho způsobu popisu k druhému musí být nějaká harmonie, řád, charakteristický pro konkrétní literární dílo a umožňující nám nakonec stanovit i jeho vnitřní rytmus.“ (Předmluva překladatele anglické verze, XVI.) Především toto zásadní konstatování je významné pro naše souvislosti. Budiž zde také hned řečeno, že poměry v ruském románu se zdají zvláště vhodné, aby vyvolaly takový způsob nazírání, protože tam — jak ukázali J. Holthusen a Wolf Schmid — nejsou ve stejné míře dány předpoklady, které v románu západních literatur umožnily, či lépe řečeno vynutily zmíněnou změnu paradigmat. Podle Holthusena a Schmidta se v ruském románu vyskytuje důsledné uplatnění určité VS mnohem řídkěji než ve francouzském, angloamerickém a německém románu.<sup>22</sup> V západních literaturách se

<sup>21</sup> Boris Andrejevič Uspenskij, *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970; angl. *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, přel. Valentina Zavarin a Susan Wittig, Berkeley—Los Angeles 1973; něm. překl. Georga Mayera in: Karl Eimermacher (ed.), *Poetik der Komposition*, Frankfurt a. M. 1975.

<sup>22</sup> V této souvislosti je mimořádně zajímavé zjištění J. Holthusena, že v ruském románu se nikdy neobjevuje personální VS zcela odloučená od autorské VS. Srov. J. Holthusen, „Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman“, *Welt der Slaven* 8 (1963), 252—267; a Wolf Schmid,

nicméně v poslední době rovněž objevují náznaky tendence k zrušení dřívější — ve stopách Flaubertových, Jamesových a Spielhagenových často velmi svědomitě vyznačené — hranice mezi osobním a neosobním způsobem vyprávění, mezi stanoviskem vyprávěče a románové postavy. Ricardouův pojem *narrateur flottant* je již pokusem uchopit tento fenomén pojmově, stejně jako jím je Barthův *viewless viewpoint*.<sup>23</sup> W. H. Schober se snaží změnu a střídání VS, jaké lze pozorovat velmi často právě v moderním románu, uchopit pojmem „vyprávěcí pozice“: „Pozice je stavební kámen románu; má složku perspektivistickou a rozsahovou.“<sup>24</sup> Jako jednotka rozsahu jedné „vyprávěcí pozice“, tj. délky narativního textu, v němž daná pozice převládá, se obecně bere kapitola nebo odpovídající jednotka členění. Tím je bezpochyby postiženo, že v (moderním) narativním textu se vyprávěcí situace často mění.

Ani rastr šesti víceméně kategoriálně rozlišených pozic však přirozeně nestačí adekvátně postihnout mnohotvárnost procesu vyprávění. Zde se zdá, že se pouhé tři — ale jako ideální typy chápáné — vyprávěcí situace se všemi myslitelnými modifikacemi blíží zvláště jednotlivého narativního textu víc než šest „pozic“ Schoberových.<sup>25</sup>

Střídání VS v průběhu vyprávění jednoho románu souvisí s řadou faktorů, z nichž dva vynikají mimořádným významem: členění obsahu, fabule, a výstavba románu z jistých základních forem vyprávění. Systematická analýza výstavby narativního textu ze základních motivů a archetypických mýtů dostala významné impulsy od strukturalistů jako Vladimir Propp a Claude Lévi-Strauss. Dosavadní výsledky tohoto badatelského směru neumožňují dosud — ač jsou velmi zajímavé — korelaci s naším kladením otázky; lze

„Zur Erzähltechnik und Bewusstseinsdarstellung in Dostoevskijs ‚Večnyj muž‘“, *Welt der Slaven* 13 (1968), 305 n.

<sup>23</sup> Srov. Jean Ricardou, „Nouveau Roman, Tel Quel“, *Poétique* 1 (1970), 433 až 454; a John Barth, *Lost in the Funhouse*, Garden City, N. Y., 1968, 38.

<sup>24</sup> Wolfgang Heinz Schober, *Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzähltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen*, Wiesbaden 1975, 45.

<sup>25</sup> V Schoberově pojmu „vyprávěcí pozice“ se z našich tří opozic bere v úvahu především perspektiva. Modus a osoba naproti tomu figurují jen v podřadném postavení. Právý význam této práce spočívá v podrobné všeobecné charakteristice VS ve 37 románech, jejichž řada sahá chronologicky od Thomase Manna až po Petra Handkeho a Andrease Okopenka.

však doufat, že taková korelace jednou bude možná. Soustředíme se proto na vztahy mezi výstavbou románu ze základních forem vyprávění a střídáním VS. Práce Eberharda Lämmerta *Bauformen des Erzählens* popisuje formy výstavby, které lze rozeznat na časové konstrukci narativního textu. Ty však jsou relativně komplexní, a tudíž nevhodné pro naši metodu, která se zaměřuje nejprve na rudimentární korespondence mezi formami výstavby a vyprávěcí situací. Musíme se tedy vrátit do doby před Lämmertovými *Stabebnismi formami*, zhruba až k Robertu Petschovi, který ve své průkopnické práci z roku 1934 *Wesen und Formen der Erzählkunst* zjistil tyto základní formy: zprávu (*Bericht*), popis, obraz, scénu a rozhovor. Tyto pojmy tvoří ještě dnes solidní výchozí bázi pro zkoumání otázky, z kterých forem je román vybudován a jak jsou tyto formy v celkové stavbě románu rozloženy a vzájemně seřazeny. Pozdější badatelé přidali nebo ubrali z Petschova seznamu ten nebo zase jiný pojem. Tak např. u Helmuta Bonheima najdeme na seznamu čtyř forem tři Petschovy: popis (*description*), zprávu (*report*) a hovor (*speech*). Bonheimova čtvrtá kategorie, komentář (*comment*), je u Petsche zahrnuta ve zprávě.<sup>26</sup> Pro teorii románu, která vychází ze zprostředkovanosti jako druhového specifika narativní literatury, je třeba tyto základní formy rozdělit do dvou kategorií, na skupinu narativních forem (zpráva, popis, komentář) a skupinu nenarativních či dramatických forem (rozhovor, dramatizovaná scéna). Dramatizovaná scéna, sestávající v podstatě z dialogu, do nějž jsou vpleteny prvky vyprávění s funkcí režijních pokynů a stručné zprávy o událostech, se může počítat jak k narativním, tak k nenarativním formám, podle toho, zda převládá jeden nebo druhý prvek. Toto rozčlenění horizontálního profilu výpravního textu odpovídá rozlišení běžnému již od Platona, totiž na *diegesis* a *mimesis*, a definici eposu jako formy smíšené z obou.<sup>27</sup> *Mimesis*, v užším smyslu přímého nebo dramatu podobného zobrazení, je v románu vlastně možná jen jako dialog. Scéna dialogu je, přísně vzato, v epickém prostoru „cizím tělesem“, neboť rozsáhlý

<sup>26</sup> Srov. Helmut Bonheim, „Theory of Narrative Modes“, *Semiotica* 14 (1975), 329 n.

<sup>27</sup> Srov. též Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München 1973, zvl. 156 n.; a Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca—London 1972, zvl. 55 n., 155 n. a 187 n.

citát přímé řeči musí být v románu považován za obcházení zprostředkovanosti, tj. modu zprostředkování skrze vypravěče.\* Výskyt dialogických pasáží v románu je proto i do značné míry nezávislý na konkrétní vyprávěcí situaci. „Přísně vzato je v literatuře čistá mimesis možná pouze tam, kde jsou reakce pouze mluvní [...] absolutně nezprostředkovaný příběh nebo pouhý přepis nebo záznam nepozůstává z ničeho jiného mimo řeč nebo verbalizované myšlenky.“ Toto Chatmanovo<sup>28</sup> konstatování je možno dát do souvislosti s názorem Käte Hamburgerové, že dialog má „autochtonní místo“ pouze v „mimetickém“ vyprávění, nikoli ve zprostředkovaném vyprávění v 1. osobě (143). Tomuto názoru ale, jak se zdá, odporuje fakt, že ve vrstvě „povrchové struktury“ nelze mezi texty v 1. a 3. osobě zjistit žádné nápadnější rozdíly co do kvantitativního poměru narativních částí k dialogickým pasážím.<sup>29</sup> Tyto kvantitativní poměry silně kolísají, jak ještě ukážeme. Kolísání tu ale není primárně podmíněno vyprávěcí situací, popř. rozdílem mezi „epickou fikcí“ a ich-formou ve smyslu Hamburgerové. Román není jednolitý žánr, nýbrž smíšená forma z diegeticky-narativních a mimeticky-dramatických částí. Na narativních částech lze však rozeznat rozdíly odstupňované od výrazně diegeticky-narativního k mimeticky-dramatickému charakteru: polopřímá řeč, nepřímá citovaná řeč, reprodukce promluv a do značné míry dramatizovaná scéna stojí mimeticky-dramatickému žánru blíže než silně zhušťující dějová zpráva podaná vypravěčem a autorský komentář. Zvláštní postavení v této řadě je nutno přiznat různým formám zobrazení vědomí, neboť ty překračují onu předpokládanou hranici. Autorský záznam myšlenek, podání myšlenek analogické nepřímé řeči a polopřímá řeč patří k narativním formám, zatímco vnitřní monolog se může za jistých předpokladů považovat i za mimeticky-dramatickou formu.

*Diegesis*, vyprávění ve vlastním slova smyslu, a *mimesis*, převlá-

<sup>28</sup> S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission“, 237.\*\*

<sup>29</sup> Narativní části jsou úseky výpravního textu, v nichž je vyjádřena zprostředkovanost vyprávění. Pojem tohoto smyslu je tudíž třeba odlišovat od významu pojmu „narativní texty“ u J. Linka, který tím míní „všechny texty, jejichž základem je děj“. Narativní texty zahrnují u Linka kromě románu a dramatu i filmy, rozhlasové hry, comics atd.; viz *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 272 n.

dající v rozsáhlých dialogických scénách, sice vyvolávají u čtenáře různé časoprostorové orientační reakce, jak bylo vyloženo již v *Typických vyprávěcích situacích* (kap. 2), ale mezi oběma možnostmi je třeba předpokládat širokou přechodnou zónu, v níž závisí zcela na sklonech čtenářovy představivosti, zda se orientuje na epicky zprostředkované, nebo dramaticky bezprostřední podání. Všechna konstatování o vyprávěcím profilu nebo vyprávěcím rytmu konkrétního románu musí zakalkulovat i faktor neurčitosti představovaný čtenářem, obzvláště jeho sklon k „setrvačnosti“: jednou zaujatý čtenářský postoj spolu s příslušnou časoprostorovou orientační situací se udržuje tak dlouho, dokud si nějaký nápadně umístěný signál v narativním textu nevynutí změnu. To také vysvětluje, že části narativního textu, jejichž VS je definovatelná jen vágně, jako např. velké úseky románu D. H. Lawrence *Ženy milující*, čtenář neregistruje nutně jako perspektivisticky ambivalentní. Na takových místech si čtenář podržuje jednou přijatý vyprávěcí postoj tak dlouho, dokud není jednoznačnými poukazy na novou orientační situaci vyprovokován ke změně.

### 3.2.1. Profil vyprávění

Při popisu dynamiky vyprávěcího procesu za pomoci profilu vyprávění v konkrétním románu je tedy třeba vyjít ze vztahu narativních částí románu k nenarativním, dialogu a dramatizované scéně, a to z čistě kvantitativních poměrů jednoho typu k druhému a z jejich distribuce. Zde se dají zjistit značné rozdíly mezi jednotlivými díly. V některých úsecích románu Waltera Patera *Dojmy a myšlenky Maria Epikurejce* představuje podíl dialogů méně než 10 % textu, v *Nic* od Henryho Greena 80–85 % a v díle Ivy Comptonové-Burnettové *Matka a syn* 90–95 % textu. Romány Henryho Greena a Ivy Comptonové-Burnettové se proto označují jako dialogické romány. Jejich lokalizace na typologickém kruhu přibližně uprostřed mezi autorskou a personální VS však není primárně určena kvantitou dialogů, ale vyprávěčskými předpoklady pro převahu dialogů: ústupem autorského vyprávěče a současně absencí personálního podání. Dialog jako nenarativní stavební prvek výpravného textu nemůže sám o sobě podstatně určit lokalizaci díla na typologickém kruhu.

Uvedená díla představují extrémní případy. Reprezentativní pro průměr románů a povídek jsou kvantitativní poměry narativních a dialogických částí například v románech D. H. Lawrence. Podíl dialogů v *Synech a milencích* představuje v prostředních kapitolách téměř 50 %, na začátku a ke konci o něco méně. V *Duze* je podíl dialogů jen 15 %, stoupá ale v *Ženách milujících* opět na 40 %. Pro distribuci dialogických pasáží u Lawrence je vedle zmíněného — expozicí a uzavíráním děje vysvětlitelného — poklesu procentuálního podílu dialogů na začátku a na konci románů příznačný velký rozptyl a rozdělení dialogických pasáží na relativně krátké vyprávěcí jednotky. Ve srovnání s tím lze např. u Trollopa, v jehož románech dosahuje podíl dialogů rovněž 50 % a více, zjistit tendenci k členění na větší, monolitní bloky vyprávění a dialogu.

Pro analýzu profilu vyprávěcího procesu však nestačí registrovat střídání diegeticky-narativních a mimeticky-dramatických částí textu. Důležité je i překrývání obou stavebních prvků v nepřímé a polopřímé řeči na jedné straně a na druhé straně ve vyprávěcí funkci mnohých dialogů a monologů. U některých autorů, např. u Dickense, Hardyho, ale i u D. H. Lawrence aj., se dá zjistit tendence k integrování částí dialogu do vyprávění ve formě zprávy: části promluv postav jsou resumovány ve zhuštěné podobě, popř. sdělovány v polopřímé řeči, zvláště často v Hardyho *Lesáckých* a *Návratu rodáka*. Může se také stát, že v dialogické situaci jsou promluvy jednoho účastníka rozhovoru v přímé řeči, kdežto promluvy druhého v nepřímé řeči nebo shrnující reprodukci promluv. I kvantitativní poměr nepřímého a přímého podání řeči, z nichž první patří k vlastní narativní literatuře, druhé k mimeticky-dramatickému typu, má význam pro naše téma. Podíl nepřímé řeči představuje často jen zlomek rozsahu přímé řeči a je nápadné, že v některých románech, např. v *Synech a milencích*, se skoro vůbec neobjevuje. To by protiřečilo předpokladu, že nepřímá řeč je ta forma reprodukce promluv, která se nejlépe přizpůsobuje referující formě narativního textu.<sup>30</sup> Zvláštní případ představuje polopřímá řeč. Prezentace řeči formou polopřímé řeči je relativně častá jak

<sup>30</sup> Srov. W. Günther, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg 1928, 81 n.

v autorské, tak v personální VS. Často slouží vyjádření plynulého přechodu od referujícího vyprávění k scénickému zobrazení, tenduje tedy k tlumení dynamiky střídání způsobů vyprávění v jednom románu.

Na jak dlouho musí dialogická scéna přerušit narativní úsek románu, aby u čtenáře způsobila přeorientování představitosti, aby jej pohnula k tomu, že své orientační centrum přesune zcela z vyprávění do scény, která před ním probíhá *in actu*, nelze určit obecně, nýbrž závisí to do značné míry na sklonech představitosti individuálního čtenáře. Udat zde nějakou měřitelnou hodnotu je velmi obtížné i proto, že dialogické scény s přímou řečí jsou často prostoupeny pasážemi v nepřímé nebo polopřímé řeči, jež stále znovu připomínají nebo mohou připomínat vyprávěcí akt. Vcelku tedy musíme konstatovat, že o tom, co se děje v čtenářově představitosti, když je při četbě z rozsáhlé narativní pasáže odvedena do delší dialogické scény a z ní opět zpátky k narativní pasáži, víme ještě příliš málo.<sup>31</sup> Otázky týkající se temporálního významu epického préterita, časové deixis a časové orientace ve fiktivním světě nejsou dosud zcela vyřešeny v neposlední míře proto, že o těchto věcech nemáme dosud k dispozici žádné skutečně spolehlivé, ověřitelné znalosti. Možná, že zde může pomoci srovnání s médii filmu a televize. Právě při zfilmování románů se nezřídka objevují mezní situace, které mohou případně poskytnout vysvětlení i k vztahům v románu samém. Tak například ve zfilmování Dostojevského *Běsů* pořízeném pro televizi se několikrát promítají na plátně scény z děje, jsou tedy divákovi prezentovány *in actu*, ale současně tyto děje vypráví v préteritu zprávy vypravěč jako *voice over*. Který způsob podání, mimeticky-dramatický, nebo diegeticky-narativní, zde aktivizuje představitost čtenáře?

### 3.2.2. Rytmus vyprávění

Jestliže profil narativního textu vyplývá ze způsobu postupného přiřazování narativních a dialogických bloků, pak se jeho rytmus dá vyčíst z následnosti různých základních forem vyprávění, jež určují narativní část díla (zpráva, komentář, popis, scénické zo-

<sup>31</sup> Srov. K. Hamburger, *Logik*, 144 n.

brazení prostoupené reprodukcí děje), a z jejich vztahu k profilu vyprávění. Zatímco střídání narativních a dialogických úseků probíhá většinou nezávisle na VS, je posloupnost základních forem vyprávění v tom kterém románu determinována primárně vyprávěcí situací, přičemž právě přechody z jedné VS do druhé zde hrají velmi důležitou roli. Narativní texty s intenzivním střídáním základních forem a častými přechody mezi jednotlivými VS vykazují silně vyvinutý rytmus. Texty, které jsou postaveny pouze na jedné nebo dvou základních formách a na jedné, jednotně realizované VS, naopak vykazují slabě vyvinutý rytmus vyprávěcího procesu. To neznamená, že by literární úroveň děl se slaběji vyvinutým rytmem vyprávění byla v jakémkoli ohledu nižší než úroveň děl s výrazným rytmem. Ve Schnitzlerově povídce *Poručík Gustík*, kterou tvoří jeden vnitřní monolog, nebo v Hemingwayově povídce *Zabijáci*, odvíjející se téměř výlučně ve scénickém zobrazení, je rytmus vyprávění velmi málo vyvinutý. Obě tyto povídky jistě nejsou jednorozměrné nebo bez napětí, naopak, monotónnost aktu vyprávění dokonce přispívá k stupňování napětí. V Kafkově *Procesu* s převládající personální VS je rytmus vyprávění rovněž vcelku přítulmený. Jsou tu jen nenápadná posunutí ve VS, která jsou ovšem — jak ukázal Winfried Kudsus a Walter H. Sokel — pro interpretaci velmi významná. V prvních kapitolách je personální perspektiva Josefa K. ještě několikrát překryta perspektivou autorského vypravěče, který má odstup od hrdiny. Ubývání těchto autorských vstupů probíhá, jak dokládá Kudsus, paralelně s přibýváním „perspektivistického solipsismu“ hrdiny. Šestá kapitola s autorským rozšířením zorného úhlu přináší ještě přechodný obrat této tendence, ale ve druhé polovině románu nabývají autorské vsuvky nové funkce, již Kudsus nazývá „antipersonální“ a která připravuje nejprve rozrušení vědomí reality a později i postavy Josefa K. Lze tedy zjistit paralelitu mezi postupným přesunem VS a rovněž postupně se uskutečňujícím vnitřním procesem psychického vyčerpání a nakonec rozpadu osobnosti hrdiny.<sup>32</sup> Význam

<sup>32</sup> Srov. W. Kudsus, „Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas ‚Prozess‘“, *DVjs* 44 (1970), 306–317; a Walter H. Sokel, „Das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählgeschehen und Sinngehalt in ‚Vor dem Gesetz‘, ‚Schakale und Araber‘ und ‚Der Prozess‘“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), zvl. 267–276.

změny VS se proto vždycky nedá vyvodit ze stupně dynamiky způsobu vyprávění, vyplývající z této změny, nýbrž spíše každý román má svoji vlastní míru, jež rozhoduje, která odchylka od převládající VS je ještě bezpříznaková a která již musí platit za příznakovou, a tudíž pro interpretaci relevantní. Nenápadné přechody od personální k autorské VS, které jsou tak důležité pro výklad *Procesu*, by se musely ve velmi intenzivní dynamice vyprávění, třeba na počátku *Anny Kareninové*, klasifikovat jako bezpříznakové a pro interpretaci tohoto románu irelevantní.<sup>33</sup>

Podobně jsou strukturovány i začátky *Jarmarku marnosti* a *Buddenbrooků*. Když s nimi srovnáme třeba román A. Trollopa *Phineas Finn*, ukáže se podstatný rozdíl nejen v profilu vyprávění, ale i v dynamice střídání základních forem vyprávění a vyprávěcí situace. Trollopův román se mnohem silněji drží na počátku zavedené autorské VS, která je pak přerušována vlastně jen vsuvkami stále delších dialogických scén. Takto se profil vyprávění románu do jisté míry nivelizuje a dynamika vyprávění působí ztlumeně. Jiné kontury zase mají Dickensovy romány ve 3. osobě. Pasáže zprávy zde mají ve srovnání s dialogickými a dramatickými dějovými scénami menší rozsah, vyprávění je vcelku výrazněji členěno a častěji než u Trollopa střídá jednu základní formu za druhou. Větší část autorského podání děje představuje také „zprávu o viděném“ (*Sichtbericht*),<sup>34</sup> to znamená, že se vypravěč většinou omezuje na sdělení toho, co by neviditelný pozorovatel mohl sám vidět na dějišti příběhu. V Dickensových románech proto spočívá těžiště vyprávěcího aktu zřetelně ve scénickém zobrazení, jež rediguje autorský vypravěč a do něhož jsou integrovány pasáže s dialogy.

Zvláště nápadné jsou u Dickense i přechody z autorského vnějšího pohledu k personálnímu pohledu vnitřnímu, které se skoro vždy dají vysvětlit tematicky. Nejčastěji zde najdeme přechod k déle udržovanému pohledu vnitřnímu s personální VS ve scénách velkého vnitřního patosu, především ve scénách umírání, popř. v přípravě takových scén. Téměř všechny velké scény umírání i s bezprostředně předcházejícími úseky vykazují tendenci k personální VS. Klasickým příkladem je dlouhá choroba a konečně smrt ma-

<sup>33</sup> Srov. Paul Hernadi, *Beyond Genre*, 161 n.

<sup>34</sup> Srov. Wolfgang Wickardt, *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens' Romanen, ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung*, Berlin 1933, 37 n.

lého Paula Dombeyho v románu *Dombey a syn*, kde tato tendence k personalizaci — jak již bylo řečeno — dokonce pokračuje v nadpisu kapitoly se scénou umírání.<sup>35</sup> Ještě zřetelnější a důslednější soustředění perspektivy vyprávěcí situace přináší 55. kapitola téhož románu. Vyprávění se omezuje téměř výlučně na zachycení myšlenek a pocitů Garkera, který je pronásledován předtuchami smrti a nakonec skutečně svému osudu neunikne. Naopak nejslavnější scéna umírání u Thackerayho, smrt Thomase Newcoma na konci románu *Newcomové*, je vyprávěna celá z vnějšího pohledu, což ovšem vyplývá z VS v 1. osobě, dodržené v ostatním textu. Jak ukázal Fred W. Boege,<sup>36</sup> Dickensův zájem o otázky perspektivy zobrazení zřejmě narůstal v průběhu jeho vývoje jako romanopisce; vzpomeňme si jen na — u Dickense zcela nezvyklý — přísně personální začátek jeho posledního románu *Záhada Edwina Drooda*, ale střídání VS, zvláště přechod z autorského referujícího k důslednému personálnímu způsobu zobrazení, je u něho téměř vždy podmíněno obsahově, takže zřejmě nepředstavuje žádný vědomě použitý vypravěčský moment. Výjimkou je *Ponurý dům*, kde se úseky o několika kapitolách s pregnantně autorskou VS v celém románu velmi pravidelně střídají s přibližně stejně dlouhými úseky neméně pregnantní VS v 1. osobě. Obě VS reprezentují dvě různé perspektivy, panoramatickou perspektivu dobověkriticky naladěného autorského vypravěče a na obzor vlastní domácnosti omezenou, naivní, ale účastnou perspektivu vypravěčského Já — Esther Summersonové. Dynamika tohoto střídání možná zcela neodpovídá vynaložené vypravěčské energii, protože pravidelnost střídání vylučuje předem důležitý moment, totiž překvapení, a protože také tento náročný vypravěčský aparát je jen zčásti nasazen k pravé perspektivizaci děje ze dvou různých pozorovacích bodů.

V ich-románech 18. a 19. století je stejně jako v autorských románech příznačné stále střídání pasáží, v nichž převládá zpráva, se scénickými pasážemi a dialogy. Specifické pro VS v 1. osobě je neustále se opakující zužování perspektivy vyprávěcího Já na hledisko a obzor vnímané skutečnosti prožívajícího Já. Tento přechod je téměř vždy postupný a průběžný, proto také většinou není

<sup>35</sup> Viz s. 56; srov. též *Dombey a syn*, kap. 16.

<sup>36</sup> Srov. Fred W. Boege, „Point of View in Dickens“, *PMLA* 65 (1950), 90–105.



čtenáři nápadný. Přesto je ale právě tato změna velmi důležitá pro dynamiku vyprávění v ich-románu, neboť jejím prostřednictvím se napětí mezi oběma fázemi Já, které jsou vzájemně konfrontovány v quasiautobiografickém ich-románu, stává součástí struktury vyprávění. Dynamika modulace schématu „Já — Já“ se snižuje, když se zobrazení stále víc omezuje na hledisko a obzor vnímané skutečnosti prožívajícího Já; proto je v *Davidu Copperfieldovi* větší než v Salingerově *Kdo chytá v žitě* a ještě menší je v románu, který se blíží formě vnitřního monologu, jako např. Faulknerův *Hluk a zivost*.

V románu s převládající personální VS je — odhlédneme-li od dialogických scén, které se pravidelně objevují i zde a určují profil vyprávění — dynamika střídání základních forem a vyprávěcích situací redukována, protože zde působí tendence k zachování hlediska jedné románové postavy a brání tak častému střídání VS. Nejčastější modulace směřuje k posílení autorské VS, ale přechod je tu téměř vždy plynulý a nenápadný, jako např. v Kafkově *Procesu* a *Zámku*. V románech s důsledně dodržanou personální VS je — podobně jako v ich-románu se stálým zužováním obzoru vnímání na prožívající Já — díky fixaci hlediska v personálním médiu struktura vyprávěcího, popř. zobrazovacího procesu relativně stabilní, někdy i monotónní, jako např. v sérii románů vědomí *Poul* od Dorothy Richardsonové. V románech tohoto typu se dá navzdory malé dynamice vyprávěcího procesu docílit jisté rytmizace střídáním mezi zobrazením vědomí a dialogem. Střídání mezi personálním vnitřním pohledem a dialogem v Joyceově *Portrétu umělce v jinošských letech* působí jako rytmizující faktor neustálými zvraty mezi vnějškem a vnitřkem, hlukem a tichem, dialogem, resp. zprávou, a personální vnitřní perspektivou. V následujícím citátu z tohoto románu se Štěpán odváží něčeho nepředstavitelného, když si šel stěžovat k rektoru školy, že jej prefekt bezdůvodně potrestal. Když se vrátí od rektora, obklopí jej zvědavě jeho spolužáci:

„Spolužáci ho viděli běžet. Kruhem ho obstoupili a strkali se, aby ho lip slyšeli.“

„Pověz! Pověz!“

„Co říkal?“

„Šel jsí za ním?“

„Co říkal?“

„Pověz! Pověz!“

Pověděl jim, co řekl a co řekl rektor, a když jim to řekl, všichni žáci vyhodili čapky vzhůru a křikli:

„Hurá!“

Ze zaklesnutých loktů udělali kolíbku a pohazovali ho a nosili, až se jim silou vyprostil. Když jim unikl, rozutekli se na všechny strany, znovu vyhazovali čapky do výše a za kroužení čapek hvízdali a pokřikovali:

„Hurá!“

A třikrát povolali hanbu plečatci Dolanovi a třikrát slávu Conneemu, tak slušný rektor prý jakživ v Clongowes nebyl.

Pokřik v hebkém šedém vzduchu tuchne. Je sám. Je šťastný a volný: před páterem Dolanem se rozhodně nebude napařovat. Bude mírný a poslušný: zatoužil prokázat mu nějakou laskavost, aby viděli, že se nenapařuje.

Vzduch je hebký a šedý a mírný a snáší se večer. Ve vzduchu večerně čpí venkovská pole, kde si vyrýpnou tuřín, až zabrousí za majorem Bartonem, čpí to v lesíku za pavilónem, kde rostou duběnky.

Žáci cvičí baseballové podání, falšované míče a padáčky. V hebkém šedém tichu je slyšet buhot míčů: a v tichém vzduchu zvuk kriketových pálek: pik, pek, pok: jako kapky vodotrysku, hebece crčící do přetékající nádrže. (Praha 1963, 84–85.)

V této scéně se střídá dialog a scénická zpráva s personálním zobrazením Štěpánových myšlenek a vjemů takovým způsobem, že hlasy spolužáků jsou zatlačeny do pozadí, kdežto Štěpánovy myšlenky se prosazují stále víc do popředí. V tomto krátkém úseku se tedy zrcadlí jak narativní, tak tematická základní struktura románu: jemně členěná stavba z relativně krátkých úseků základních forem (dialog, scénická zpráva, personální zobrazení vědomí) a zobrazení vnějšího světa jako předpolí vnitřního světa, k němuž směřují všechny zkušenosti hrdiny. Dokonce i líčení tichého podzimního večera snášejího se nad krajinou, personální vyprávěcí situaci přiřazené nyní již zcela zřetelně Štěpánovu vědomí, se metonymií proměňuje ve vnitřní svět. Příjemně mírný vzduch, vůně slibující bohatou sklizeň, přisvit začínajícího večera, všechny tyto prvky líčení krajiny jsou výrazem vnitřního stavu hrdiny v tomto okamžiku triumfu, chvíle, kdy se poprvé sám prosadil. Mělo by málo smyslu zařadit při analýze základních forem tohoto románu tento úsek jednoduše pod rubriku „popis“. To nejdůležitější na funkci tohoto úseku pro celkovou souvislost by tím zůstalo bez povšimnutí: totiž přiřazení k vědomí osobního média a postav reflektora v románu: je to prožité líčení kousku vnějšího světa, který se stává zrcadlem vnitřního světa hrdiny. Registrace-základ-

ních forem vyprávění tedy musí probíhat vždy s ohledem na převládající VS. Výpovědi o působení určitého profilu vyprávění a určitého rytmu vyprávění nabývají smyslu teprve přiřazením k jisté zobrazovací funkci, která bude zpravidla závislá na VS, z níž se teprve dá poznat její relevantnost pro interpretaci.

### 3.3 Schematizace vyprávěcího aktu: vypravěčské šablony

Rada ukazatelů svědčí o tom, že koncipování způsobu vyprávění ani vlastní ztvárnění zprostředkovanosti příslušným vyprávěcím aparátem během vypracování neprobíhají stejnoměrně, nýbrž se značně proměnlivou intenzitou. Nejelementárnější důvody je asi třeba hledat ve fyziologických zákonitostech, jimž je alespoň částečně podřízena i tvůrčí produktivní síla autora. Sternův Tristram Shandy věděl o vzájemné závislosti a vzájemném vlivu těla a ducha: „pomačkáš-li jedno, pomačkáš i druhé.“<sup>37</sup> I v duchovní oblasti, v níž probíhá tvůrčí proces, existují stavy vyčerpání. Nepřekvapuje nás tedy, jestliže zvláště v delších románech lze ke konci zjistit jisté nivelizování profilu vyprávění nebo oslabení dynamiky vyprávěcího aktu. Udivující je spíše to, že tento jev — odhlédneme-li od několika dílčích postřehů — ještě teorie vyprávění systematicky neanalyzovala. Taková nivelizace se pochopitelně projeví zřetelněji v románu s výrazným profilem a velkou dynamikou vyprávěcího aktu, jako je např. *Jarmark marnosti* nebo *Anna Kareninová*, než v románu s relativně plochým profilem a malou dynamikou jako *Muži a ženy* Ivy Comptonové-Burnettové nebo Kafkův *Zámek*. Z nivelizace profilu vyprávění a oslabování dynamiky vyprávění v delších povídkách a románech se dá vyvodit závěr, že ztvárnění zprostředkovanosti vyžaduje od autora značné úsilí, takové soustředění tvůrčí představitivosti na akt vyprávění, že se jeho intenzita často nedá udržet trvale. Tento fenomén si zasluhuje přesnou, různé autory srovnávající analýzu, v níž bude třeba vzít do úvahy i druh vyprávěcí situace, protože lze předpokládat, že ne každá VS vyžaduje od autora stejný stupeň koncentrace. V takové analýze by se dále muselo prověřit, zda se triviální román v tomto bodě odlišuje od románu vysoké literatury.

<sup>37</sup> Srov. F. K. Stanzel, „*Tristram Shandy* und die Klimatheorie“, 16.

Nivelizace se ostatně může projevit nejen v jednotlivém díle, nýbrž i v celé tvorbě autora. U velkých viktoriánských prozaiků, kteří jako třeba Thackeray a Trollope vytvořili velmi rozsáhlé románové dílo, pravděpodobně bude možno zjistit jistou nivelizaci profilu vyprávění a ochabující dynamiku vyprávění v pozdějších románech, přičemž musíme vždy počítat i s eventuální opačnou tendencí v jednotlivém díle. I stupeň nivelizace je od autora k autorovi různý: zdá se, že u Trollope a Thackerayho lze rozeznat silnější nivelizaci profilu v jejich pozdějších dílech než třeba u Dickense. U Dickense je zato patrnější nivelizace profilu uvnitř jednotlivých děl, což zřejmě souvisí i s časovou tísní, v nichž byla jejich některá pokračování psána. V *Davidu Copperfieldovi* souvisí toto ochabnutí dynamiky vyprávění pravděpodobně i se změnou záměru v druhé polovině románu (kde již nejde primárně o životní příběh Davida, ale jakousi přehlídku galérie charakterů), popřípadě s podstatou quasiautobiografické VS v 1. osobě a z ní vyplývajícím vyrovnáním nebo sblížením vyprávěcího Já s prožívajícím Já. Takové důvody však lze stěží uplatnit pro zřetelnou nivelizaci profilu v relativně krátké próze jako *Vánoční koleda*. Zde například na začátku vystupuje vypravěč, jehož četné osobní projevy a výrazná vypravěčská gesta propůjčují vyprávění silnou dynamiku. Později osobní zjev vypravěče zřetelně vybledá. Tato nivelizace se dá rozpoznat mj. na klesajícím počtu vypravěčových projevů v 1. osobě: na první straně je jich šest, a ani jediný na sedmi stranách poslední kapitoly, nepočítáme-li 1. osobu plurálu v závěrečné formuli „Bůh nám žehnej, každému z nás“.

Stereotypním opakováním určité kontury profilu vyprávění vzniká vypravěčská šablona. Profil vyprávění, který se ke konci nivelizuje, je takovou šablonou. I určitá pravidelnost ve střídání narativních úseků a dialogických pasáží se dá považovat — pokud ji už nepřerušují variace tohoto sekvenčního vzoru — za šablonu vyprávěcího aktu. Sem patří i přechod od autorské k personální perspektivě, který lze pozorovat zvláště často na přechodu od expozice k hlavní části vyprávění nebo na počátku kapitoly. Schematizace začátku vyprávění se vyskytuje velmi často. Třeba v prvních kapitolách Kafkova *Procesu* je takový přechod od autorské k personální perspektivě patrný. Určující je i pro strukturu vyprávěcího aktu v několika povídkách Joyceových *Dubliňanů*, zvláště zřetelně

v *Trapném případě* a v *Mrtvém*. U Joyce je tato vypravěčská šablona přímo výrazem specifického zaměření jeho tvůrčí fantazie: jeho představivost má tendenci odvracet se od vnějšího k vnitřnímu světu; od registrace povrchových fenoménů k epifanii, k duchovnímu proniknutí tohoto povrchu, až pod ním začne prosvítat skrytá významovost nebo symbolika: sněžení na začátku *Mrtvého líčí* nejprve autorský vypravěč jako meteorologický fenomén, kdežto na konci povídky je reflektováno personálním médiem Gabrielem jako prožívaný vjem, přičemž se sněžení stává internalizovaným obrazem jeho emocionální situace. Zde je jistě oprávněná otázka, zda se v takovém případě ještě dá mluvit o vypravěčské šabloně. Pokus o její zodpovězení by nás zavedl přímo do problematiky teorie deviací. Pro nedostatek místa však na tuto odbočku musíme rezignovat.

V poslední době narazil Helmut Bonheim v souvislosti s analýzou základních forem vyprávění, jež on sám nazývá *narrative modes* a k nimž počítá hovor (*speech*), zprávu (*report*), popis (*description*) a komentář (*comment*), na problém vypravěčských šablon, aniž však tohoto pojmu použil. Prokázal třeba u různých amerických povídkářů výrazné preferování určitého pořadí, v němž se tyto základní formy objevují a vracejí. Takové rekurenční vzorce je možno zvláště při silně stereotypním provedení pokládat i za šablony. Bonheim si je vědom jedné obtíže, která se staví do cesty „čopování způsobů“ (*mode chopping*), jak sám jednou poněkud ironicky nazval svoji metodu: silného promísení „způsobů“ ve většině literárních textů.<sup>38</sup> Pokud však nechceme zůstat stát u deskriptivní klasifikace a kvantifikace tohoto jevu — což jsou jistě nezbytné přípravné práce —, pak musíme vzít v úvahu také VS, která přesahuje a zčásti determinuje sled základních forem nebo „způsobů“. Z ní je ve většině případů možno vysoudit, jakou funkci ta která ze čtyř základních forem má v určitém literárním kontextu. Tak například by se neřeklo mnoho o sématické struktuře citovaného úryvku z *Portrétu mladého umělce v jinošských letech*, kdybychom se spokojili s registrováním „způsobů“ a jejich pořadím, a přitom neukázali, že jako součást personální VS přispívají k to-

<sup>38</sup> Srov. H. Bonheim, „Theory of Narrative Modes“, *Semiotica* 14 (1975), 329 až 244, a „Mode Markers in the American Short Story“, in: *Proceedings of the Fourth International Congress of Applied Linguistics*, Stuttgart 1976, 541–550.

mu, aby se ztvárnila Štěpánova zkušenost a vnímání. Takto viděn není poslední odstavec citátu jednoduše popisem večerní krajiny, tedy *description* ve smyslu Bonheimova rejstříku, nýbrž metonymickým ztvárněním vnitřní zkušenosti hrdiny, pro niž termín *description* již patrně není zcela adekvátní.

#### 3.4. Dynamizace a schematizace: shrnutí

Naše analýza posunů a modulací, jimž je VS v průběhu delšího vyprávění podrobena, odhalila dvě vzájemně protikladné tendence, totiž tendenci k dynamizaci a tendenci k schematizaci aktu vyprávění. V pojmu dynamizace shrnujeme všechny jevy ve ztvárnění zprostředkovanosti, které během vyprávění ožívují proces předávání tématu čtenáři, zpestřují jej, a tak potírají monotónnost, která by mohla vyplýnout z příliš důsledného provedení určité VS. Pojmem schematizace se naproti tomu rozumí ochota strpět návratnost určitých sekvenčních vzorců ve sledu základních forem vyprávění. Jako důsledek schematizace vznikají vypravěčské šablony, např. všeobecná nivelizace profilu vyprávění ke konci delších textů.

Bylo by však nesprávné vyvozovat ze zjištění těchto dvou základních tendencí závěr, že dynamizace vyprávěcího aktu je vždy jen výsledkem tvůrčí produktivity, kdežto schematizace vždy jen důsledkem tvůrčí entropie, vyčerpanosti tvůrčí produktivní síly autora. Obě tendence je naopak spíš třeba vidět jako jednotu, popř. v jejich vzájemné závislosti. Střídání dynamizovaných a schematizovaných částí narativního textu je strukturním znakem literárního výpravěcího textu v protikladu třeba k věcnému textu v učebnici (zpravidla jednodušší strukturovanému), k chorobopisu nebo policejnímu protokolu. V této zvláštnosti literárního narativního textu se odráží jeden základní zákon tektoniky estetického útvaru, totiž stavba střídavě z hutnějších a uvolněnějších prvků.

U těchto úvah se nabízejí myšlenkové spoje k otázce vztahu mezi románem vysoké literatury a triviálním románem. Dají se mezi nimi rozeznat rozdíly nejen v kvantitativní relaci dynamizovaných a schematizovaných částí, nýbrž také ve způsobu jejich vzájemného přiřazení? Další myšlenkový spoj vede k rozdílu v postojích čtenářů vůči dynamizovaným a schematizovaným částem vyprávě-

vení. V souvislosti s rozбором pojmu „komplementárního příběhu“, který jsem předložil k diskusi jinde, se již ukazuje, že i čtenář prodělává při četbě delšího výpravného díla ve svém postoji k vyprávění jisté střídání systolických a diastolických fází: „Proces komunikace mezi vypravěčem a čtenářem si je tedy třeba představit i ve velkém románu jako sled jednak problematizování, popř. ozvláštňování, jednak prosazování, popř. potvrzování čtenářského vztahového pole. Samotná délka románu a z toho vyplývající délka čtení již z čistě fyziologických důvodů nepřipouští, aby se čtenář nacházel celou dobu ve stavu údivu nad problematičností nebo banalitou svého vlastního vztahového pole. Aktivita čtenáře v jeho čtenářské roli implikuje jednak roli, která je pro něj charakteristická a kterou Weinrich nazývá „dobrou myslí“, čímž míní prostor svobody, kterého čtenář využívá tváří v tvář negativitě světa (z autorova hlediska), jednak svobodu čtenářské fantazie vnášet do textu vyprávěného příběhu — takřkajíc jako interlineární verzi — dodatečně banalitu a klišéovost skutečnosti a nedotčenost čtenáře. Četba románu jako promísení vyprávěného příběhu a komplementárního příběhu představuje neustálé střídání systoly a diastoly, ozvláštňování a identifikace, udivování a potvrzování, členění a schematizování, ochoty k inovaci a sklonu k stereotypizaci.“<sup>39</sup>

Zde se tedy před teorií vyprávění rozprostírá ještě široké pole, které je prozkoumáno jen na okrajích, jehož přesnější probádání by však bylo nejuvš žádoucí.

<sup>39</sup> F. K. Stanzel, „Die Komplementärgeschichte. Entwurf zu einer leserorientierten Romantheorie“, in: *Erzählforschung* 2, 258.

#### 4. OPOZICE „OSOBA“: IDENTIČNOST — NEIDENTIČNOST EXISTENCIÁLNÍCH OBLASTÍ VYPRÁVĚČE A POSTAV (1. OSOBA — 3. OSOBA)

Kdosi uvnitř románu mluví ke komusi mimo román. To mi připadá jako pozoruhodná, téměř šokující záležitost.  
(David Goldknopf, *Život románu*)

Vzájemné sblížení lingvistiky a literární vědy v posledních letech dalo studiu narativní literatury nové, silné impulsy. Teorie vyprávění se revanšovala tím, že poskytla především textové lingvistice některé důležité pojmy a problémy. Například v práci Egon Wehrlicha *A Text Grammar of English* najdeme celou kapitolu o hledisku vyprávění a v kapitole „Formy textu“ pododdily „Vyprávění“, „Záznam“, „Novinová zpráva“ atd.<sup>1</sup> Roger Fowler nedávno definoval operační bázi společnou oběma disciplínám takto: „Zastávám názor, že [narativní] texty jsou strukturálně podobné větám (a jsou konstruovány z vět). Znamená to, že kategorie struktury, které navrhuje pro analýzu individuálních vět (v lingvistice), mohou být aplikovány šíře, na analýzu mnohem rozsáhlejších struktur v [narativních] textech.“<sup>2</sup> Fowlerovi se skutečně daří pro část této stejně zajímavé jako odvážné hypotézy uvést konkrétní doklady. Druhou část vznesených tvrzení však bude ještě třeba podrobně prodiskutovat a prověřit, třeba tezí: „O postavách a událostech ve fiktivní literatuře můžeme uvažovat jako o predikativních a jmenných celcích [prvcích hloubkové struktury jazyka].“ (17.)

Podobně poukazuje i použití pojmu „opozice“, který se od dob Saussurových v lingvistice velmi rozšířil, na společnou bázi teorie vyprávění a lingvistiky v jednom jazykové fundovaném fenoménu: „U jazykových znaků [...] záleží na jejich vzájemném odlišení a oddělení. Není podstatné, že jeden je jiný než druhý, ale že stojí vedle všech ostatních a proti nim. A celý mechanismus jazyka [...] spočívá na opozicích tohoto druhu [...].“<sup>3</sup> V následujícím popisu

<sup>1</sup> Egon Wehrlich, *A Text Grammar of English*, Heidelberg 1976.

<sup>2</sup> Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, 5.

<sup>3</sup> Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1916),