

4. TEXT: ČAS

Poté, co jsem (v úvodu) zdůrazňovala vzájemnou závislost tří aspektů narativní fikce a analyzovala pak příběh izolovaně (v předcházejících dvou kapitolách), přikročím nyní ke zkoumání textu ve vztahu k příběhu na jedné straně a k vyprávění na straně druhé. Tři následující kapitoly budou věnovány třem textovým faktorům: času, charakterizaci, fokalizaci. První dva budou podrobeny zkoumání ve vztahu k příběhu: čas jako textové uspořádání událostních složek příběhu a charakterizace jako reprezentace postavové složky příběhu v textu. Třetí faktor, fokalizace, je úhel pohledu, skrze nějž je příběh v textu filtrován, a je slovně formulován vyprávěčem. Tento faktor bude tedy zkoumán zejména ve vztahu k vyprávění.

OBECNÉ ÚVAHY

Čas je jednou z nejzákladnějších kategorií lidské zkušenosti. Oprávněnost uvažování o čase, jakožto o složce fyzického světa, byla sice několikrát zpochybněna, avšak jednotlivci i společnosti nepřestávají vnímat čas a uspořádat v závislosti na něm svůj život. Některé naše pojmy času vycházejí z přírodních procesů: den a noc, solární rok a jeho čtyři roční období (jinak je tomu ovšem v arktické oblasti) atd. Člověk izolovaný od všech vjemů vnějšího světa by pravděpodobně stále vnímal *posloupanost* svých vlastních myšlenek a pocitů. Mezi těmito dvěma extrémny — přírodním a osobním — se nachází hlavní proud časové zkušenosti: čas jako intersubjektivní, veřejná, společenská konvence, kterou jsme ustanovili, abychom si zjednodušili společný život.

Naše civilizace má tendenci považovat čas za jednosměrný a nezvratný proud, za jakousi jednosměrnou ulici. Takovéto koncepci se dostalo metaforického zpodobnění u Hérakleita v dávné západní historii: „Nelze vstoupit dvakrát do téže řeky, neboť přitekla mezitím nová voda.“ Dnes bychom mohli dodat, že nejen objekt zkušenosti, ale i zkušenost zakoušející subjekt je v neustálém proudu. Aby se tento proud mohl stát společenským pojímáním, musí být změřitelný. Změřitelným se může stát jen tehdy, dá-li se uvnitř něho rozlišit nějaký opakující se model (např. solární rok) či je-li mu tento model vnucen přístroji, k tomuto účelu sestrojenými (čas kaledáře, hodin, metronomu). Čas „je“, paradoxně, opakováním uvnitř nezvratné proměny. Aspekt opakování času bývá někdy rozvinut a vnímán jako odmítnutí Hérakleitovy jednosměrnosti, např. u Nietzscheho a Borgese, v jejich pojetí „kruhového času“.

Stejně jako každý jiný aspekt světa může být zkušenost času představena v narativním textu, jako (například) v románu Virgílie Woolfové *K majáku* (1927). Ale čas není jen velmi častým tématem narativní fikce, je také konstituujícím faktorem jak příběhu, tak textu. Zvláštností slovesného narativu je, že čas je v něm konstitutivní jak pro prostředky reprezentace (jazyk), tak pro reprezentovaný objekt (události příběhu).¹⁾ Čas v narativní fikci tedy může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem. Takovéto konstatování přináší však nejen definici času, ale znamená také několik nevyhnutelných komplikací. Viděli jsme již (viz s. 24–25), že čas příběhu, viděný jako lineární posloupnost událostí, není než konvenční, pragmaticky výhodný konstrukt. Čas textu je rovněž problematický; přesně řečeno, jde o prostorový, nikoli časový rozměr. Narativní text jakožto text neobsahuje jiný čas než ten, který je metonymicky odvozený z procesu čtení. To, o čem se v souvislosti s časem textu vlastně mluví, je lineární (prostorové) rozložení jazykových segmentů v kontinuu textu. Je tedy možné, že čas příběhu i čas textu jsou pouze pseudotemporální. Nicméně, pokud jsme si vědomi jejich „pseudó“ povahy, zůstávají užitečnými konstrukty pro studium důležitých stránek vztahu mezi příběhem a textem.

Rozložení prvků v textu, konvenčně nazývané čas textu, je

1) Následující obecné úvahy jsou založeny na poznámkách z přednášek Mosheho Rona.

nutně jednosměrné a nezvratné, neboť jazyk předepisuje lineární postavení znaků, a tedy lineární prezentaci informací. Čteme písmeno po písmenu, slovo za slovem, větu za větou, kapitolu po kapitole atd. Existuje několik moderních pokusů o osvobození narativní fikce od těchto omezení, avšak takovéto osvobození není nikdy dokonalé, neboť takové, bylo-li by možné, by zničilo srozumitelnost. Tak například v Beckettově *Wattovi* nalezneme pasáže, v nichž Watt, alespoň částečně šilený, převrací pořadí slov ve větách, písmen ve slovech, vět v odstavcích atd. Avšak vypravěč vysvětluje tyto převraty čtenáři dříve, než je reprodukuje, a umožňuje mu tak pochopit původní pořadí (1972, s. 162–166, pův. vyd. ve francouzštině 1953). Podobně v románu *Nebe, peklo, ráj* (pův. vyd. ve španělštině 1963, česky 1972) argentinský spisovatel Julio Cortázar bojuje proti linearitě tak, že činí pořadí kapitol variabilním. V „Návodu k četbě“, jenž románu předchází, autor píše:

Svým způsobem obsahuje tato kniha množství knih, ale zejména knihy dvě. První kniha se čte obvyklým způsobem a končí kapitolou 56 [...]. Druhou knihu je nutno číst tak, že se začne kapitolou 73 a pak se postupuje podle sekvence, která se nachází na konci každé kapitoly [...].

Pro ilustraci tohoto postupu zde uvádíme začátek oné „sekvence“: 73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-6-7-8-93-68-9-104-10-65. Ale i zde se kapitoly 1-56 čtou popořadě, zatímco kapitoly 57-155 jsou mezi nimi roztroušeny.

Čas textu je tedy nevyhnutelně lineární, a nemůže proto odpovídat multilinearitě „skutečného“ času příběhu.²⁾ Ale i když srovnáme čas textu s *konvenčním* časem příběhu, tj. s ideální „přirozenou“ chronologií, zjistíme, že ona hypotetická „norma“ úplné shody mezi těmito dvěma časy se vyskytuje pouze málokdy a skoro výlučně ve velice jednoduchých narativech. V praxi, i když se text vždy rozvíjí v lineární posloupnosti, nemusí tato posloupnost odpovídat chronologické posloupnosti událostí a většinou se od ní odklání, čímž vytváří rozličné druhy neshod. Pokud je mi známo, nejdůkladněji se o rozporech mezi časem příběhu a časem textu zmiňuje Genette (1972, s. 77–182) a následující

2) Je však třeba vzít v úvahu dva faktory, které zmiňují nezvratnost času textu: (a) fakt psaní, a tedy možnost nekolikerého čtení; (b) existenci kvaziprosorových struktur, které ustavují supra-lineární vztahy, např. analogie.

výklad bude z největší míry vycházet z něho, s několika mými vlastními výhradami, modifikacemi a příklady.³⁾

Čas může být obecně viděn ve třech aspektech: pořádek, trvání a frekvence. Výpovědi o *pořádku* by byly odpověďmi na otázku „kdy?“ slovy jako např.: první, druhý, poslední; dříve, potom atd. Výpovědi o *trvání* by odpovídaly na otázku „jak dlouho?“ slovy jako např.: hodinu, rok; dlouho, krátce; od x do y atd. Výpovědi o *frekvenci* pak na otázku „jak často?“ slovy jako např.: x-krát za minutu, za měsíc, za stránku. Takto uvádí Genette své zkoumání vztahů mezi časem příběhu a časem textu.⁴⁾ Pod titulem *pořádek* mluví Genette o vztazích mezi pořadím událostí v příběhu a jejich lineárním rozložením v textu. Pod titulem *trvání* zkoumá vztahy mezi dobou, kterou lze předpokládat pro trvání jednotlivých událostí, a délkou textu věnovaného jejich vyprávění. Pod titulem *frekvence* pak vztahy mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je vyprávěna v textu.

POŘÁDEK

Hlavní typy rozporu mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu (v Genettově terminologii „anachronie“) jsou tradičně známé jako „ohlédnutí nazpět“ [v angl. *flashback* — pozn. překl.] či „retrospekce“ na jedné straně a „náhled do budoucna“ či „anticipace“ na straně druhé. Avšak abychom se vyhnuli jak psychologickým, tak kinematiko-vizuálním konotacím spjatým s těmito termíny, budeme zde následovat Genetta a nazývat první „analepse“ a druhé „prolepse“. *Analepse* je vyprávění určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy již jsou známy události následující. Dalo by se říci, že se vyprávění vrací do minulosti příběhu. Naopak *prolepse* je vyprávění určité události příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející. Vyprávění dělá takto jakýsi krok do budoucnosti příběhu. Figurují-li události a, b, c v textu v pořadí b, c, a, pak je událost „a“ analeptická. Jestliže se objeví

3) Protože zde sleduji poměrně přesně Genettovu teorii, neuvádím odkazy na stránky u každého bodu; namísto toho bych zde ráda prohlásila, že Genettovi dlužím více, než lze vyjádřit v poznámkách. Viz též Rimmonová 1976a, s. 33–62, odkud též doslovně cituji bez odkazů na jednotlivé stránky, považující sebeplagiát za legitimní.

4) Zde přepisuji Genettovu „histoire“ a „récit“ jako „příběh“ a „text“, abych dodržovala konzistentnost terminologie v celé studii.

v pořadí c, a, b, pak je událost „c“ proleptická. Jak analepse, tak prolepse vytvářejí časově jakési druhé vyprávění ve vztahu k vyprávění, na něž jsou „naroubovány“ a jež Genette nazývá „prvotní“ narativ. „Prvotní narativ“ je tedy „časová rovina narativu, vůči níž se anachronie definuje jako taková“ (1972, s. 90).

Analepse poskytuje informace o minulosti postavy, události či linii příběhu právě zmíněné v textu („homodiegetická analepse“ podle Genetta) nebo jiné postavy, události či linii příběhu („heterodiegetická analepse“) (termín „*déigese*“ je zhruba analogický našemu „příběhu“). První typ analepse můžeme ilustrovat příkladem z Flaubertovy *Citové výchovy*. Kapitola I, jejíž děj se odehrává 15. září 1840, končí tím, že Frédéric dostane vzkaz od přítele Deslauriersa, aby za ním přišel:

Frédéric byl na vahách. Ale přátelství zvítězilo. Sáhl po klobouku.
„Aspoň tam nezůstávej dlouho!“ řekla mu matka.

(1965, s. 20, pův. vyd. francouzsky 1869)

Kapitola II začíná následovně:

Otec Charlese Deslauriersa, bývalý řadový kapitán propuštěný roku 1818, vrátil se do Nogentu, oženil se tam a z manželčina věna si koupil úřad soudního vykonavatele, z něhož mohl být sotva živ. (s. 20)

Vylíčení minulosti Deslauriersova otce je podřízeno vyprávění minulosti synovy, jež je hlavním předmětem analýzy: „Málokteré dítě bylo bito častěji než jeho syn. Chlapce však bití nedokázalo zlomit.“ Atd.

Zatímco příklad z Flauberta je homodiegetický, tj. vztahující se hlavně k Charlesi Deslauriersovi, Proustova *Swannova láska* (1919) je heterodiegetickou analepsí. Swann, jenž je pouze vedlejší postavou v prvním oddíle *Hledání ztraceného času*, v oddíle, jehož děj se odehrává během Marcelova dětství, se stává hlavním protagonistou oddílu druhého, jehož děj se odehrává dlouho před Marcelovým narozením.

Obě tyto analepse, i když jedna homodiegetická a druhá heterodiegetická, evokují minulost předcházející výchozímu bodu „Prvotního narativu“, a jsou tedy „externími analepsemi“ v Genettově terminologii. Jiné analepse mohou vyvolávat minulost, jež „proběhla“ po onom výchozím bodu, ale je buď analepticky opakována, či poprvé vyprávěna až na pozdějším místě textu („interní analepse“). Takovéto analepse často vyplňují dříve vytvořenou

mezeru; někdy tato mezera není jako mezera pocítována, dokud není retrospektivně vyplněna.⁵⁾ Dobře známý příklad interní analepse je pasáž o Eminových letech v klášterní škole ve Flaubertově *Paní Bovaryové* (1857). Tyto roky, zmíněné až po některých pozdějších událostech Emína života, jasně spadají do pozdější doby než Karlův první den v nové škole — výchozí bod románu (Genette, 1972, s. 98). Jestliže údobí, které analepse pokrývá, začíná před výchozím bodem prvotního narativu, ale později tohoto bodu dosahuje nebo ho překračuje, je tato analepse považována za analepsi „smíšenou“.

Prolepse jsou mnohem méně časté než analepse, alespoň v západní tradici. Tam, kde k nim dochází, nahrazují onen druh napětí navozený otázkou „Co se stane potom?“ jiným druhem napětí, které představuje otázka „Jak se to stane?“⁶⁾ Prolepsi jakožto zmínku o budoucnosti předtím, než k ní dojde, je nutno odlišit od „přípravy“ či náznaku budoucí události („*amarre*“ v Genettově terminologii) — jaký má například na mysli Čechov ve svém slavném výroku o nutné souvislosti mezi přítomností zbraně na scéně a budoucí vraždou či sebevraždou. V čisté prolepsi je čtenáři předložena budoucí událost předtím, než k ní dojde, zatímco pouhý náznak nadcházející události je většinou v tomto významu pochopen až v retrospektivě. Zkušební čtenáři mohou samozřejmě lehce rozpoznat takovouto informaci „nasazenou“ pro pozdější použití, zejména ve vysoce konvencionalizovaných žánrech. Tento jev vyžaduje zavedení možných falešných náznaků (Barthesovy „pasti“ 1970), například zbraň, které nebude nikdy použito. Tyto falešné náznaky se mohou pak samy stát rozpoznatelnou konvencí vyžadující zavedení falešných pastí, které jsou vlastně pravdivými náznaky, a tak dále.

Genette tvrdí, že celkově se tzv. narativy v první osobě⁷⁾ hodí k užití prolepse lépe než jiné typy narativu, protože v rámci přirozeně retrospektivní povahy takových narativů se zdá poměrně samozřejmé, že se vypravěč zmíní o budoucnosti, která je již minulostí. Například větší část Borgesovy „Zahrady, v které se cestičky

5) K mezerám dále v kapitole 9.

6) Genette vlastně říká, že prolepse je nekompatibilní s napětím (1972, s. 105). Výše uvedená formulace je mou vlastní modifikací.

7) Tradiční typologie vypravěčů bude modifikována v kapitole 7 za pomoci jiných Genettových kategorií.

rozvětvení“ má být diktována vyprávěčem-špionem krátce před jeho popravou. Z tohoto bodu vyprávěč vypráví svou minulost špiona a často anticipuje to, co pro jeho minulé „já“ (a jeho „současného“ čtenáře) je budoucností, ale už jí není pro jeho současné vyprávěcí „já“. Jeden příklad tohoto jevu bude dostačující:

Uprostřed nenávisi a strachu (teď, když jsem přelstil Richarda Madena a mé hrdlo dychtí po oprátce, mi už pramálo záleží na tom, že se zmiňuji o strachu) mi blesklo hlavou: ten bouřlivý a nepochybně úspěšný bojovník netuší, že znám Tajemství.

(1999, s. 147, pův. vyd. ve španělštině 1956)

Je však nutné zdůraznit, že prolepsy může být také účinně užita v tzv. vševědoucím vyprávění, jak dokazuje následující příklad z románu Muriel Sparkové *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové*:

„Mluvíti — stříbro, ale mlčeti — zlato. Mary, posloucháš mě? Co jsem říkala?“

Mary Macgregorová, přítuloustlá, s očima, nosem a ústy jako sněhulák, která se později proslavila svou hloupostí a tím, že většinou všechno zavinila, a která ve věku třiačtyřiceti let přišla o život při požáru hotelu, váhavě pravila: „zlato“.

(1971, s. 14–15, pův. vyd. z roku 1961)

Prolepsy, stejně jako analepsy, se mohou vztahovat buď k postavě, události či linii příběhu figurující na onom daném místě v textu (homodiegetické), nebo k jiné postavě, události či linii příběhu (heterodiegetické): Mohou, jako analepsy, pokrývat období přesahující konec „prvotního“ narativu (externí) či období před koncem „prvotního“ narativu, které však je budoucností z hlediska bodu vyprávění v textu (interní), či kombinovat obojí (smíšené). Ve Faulknerově povídce „Hořící chlévy“ popisuje vyprávěč otcovu násilnou povahu a pak ji srovnává s povahou budoucích generací:

Otec vystoupil k sedátku, kde už seděl starší bratr, a dvakrát divoce, ale bez vzteku švihl oloupaným vrbovým prutem dva vyzáblé mezky. To švihnutí nebylo ani sadistické; projevíla se v něm přesně táž vlastnost, která v pozdějších letech způsobí, že jeho potomci, než rozjedou automobil, budou přivádět motor do příliš vysokých obrátěk; v témž okamžiku udeřil i přitahoval uzdu.

(1958, s. 72, pův. vyd. v angličtině 1939)

Poznámka o budoucích generacích tvoří přechod od otce k jiným postavám či jiné linii příběhu, a je tedy heterodiegetickou prolepsií ve vztahu ke světu „Hořících chlévů“ (i když ne nutně ve vztahu ke světu Faulknerovy ságy jako celku). Protože však tato potenciální linie příběhu spadá až za konec „prvotního“ narativu (a v celé povídce „Hořící chlévy“ o ní nepadne již ani zmínka), jedná se o externí prolepsi.

Jiná externí prolepse v témže díle vypráví dopředu, co se stane o dvacet let později, ale váže se k chlapci, předmětu vyprávění před prolepsií (jde tedy o prolepsi externí, ale homodiegetickou):

Později, o dvacet let později, si chlapec řekne: „Kdybych mu byl řekl, že chtěli znát pravdu, že chtěli spravedlnost, byl by mě praštil znova.“
(s. 74)

Ve všech příkladech, které jsme až dosud uvedli, časový posun — ať již analeptický či proleptický — prováděl vypravěč, který stojí mimo příběh, jež vypráví. Srovnejme výše uvedené příklady s následující pasáží z Joyceovy „Evelíny“:

Seděla u okna a dívala se, jak večer vpadá do ulice. Hlavu opírala o záclonky a do chřípí jí čpěl zaprášený kreton. Byla unavena. Chodilo málo lidí. Domů se vracel člověk z posledního domu. Slyšela, jak na cementové dlažbě cvaká a potom dál chřestí na škvárové pěšině před novými červenými domy. Kdysi tam bylo pole, kde si večer hrávali s ostatními dětmi. Pak pole koupil nějaký člověk z Belfastu a vystavěl na něm domy — ne takové hnědé domky jako jejich, ale světlé cihlové s lesklou střechou. Děti z ulice si na tom poli hrávaly — [...] Jako druzí i ona odejde, opustí domov. [...] Zato v novém domově, v daleké neznámé zemi, to bude jiné. Ona, Evelína, bude vdána. Budou se k ní chovat s úctou. Nebudou se k ní chovat, jako se chovali k matce.

(1988, s. 49-50, pův. vyd. v angličtině 1914)

V kontrastu s předchozími příklady nejsou zde analepse a prolepse přímo výroků vypravěče, ale procházejí skrz (v terminologii formalistů: jsou motivovány) vzpomínkami, obavami a nadějemi postavy. Status postavou motivovaných anachronií je odlišný od anachronií vypravěčských, neboť neodbočují zcela od chronologie. *Akt* vzpomínání, obávání se a doufání je součástí lineárního rozvíjení „prvotního“ narativu v „Evelíně“. To, co zde tvoří minulou či budoucí událost, je *obsáh* vzpomínek, obav a nadějí. Takže

kdybychom abstrahovali příběh od textu, události jako hraní si s jinými dětmi (analepse) či to, že si mě budou v cizí zemi vážit (prolepse), by se pravděpodobně objevily dvakrát: jednou jako dění v minulosti či předvídané dění v budoucnosti a jednou jako součást aktu vzpomínání, obávání se a doufání v přítomnosti. A právě díky tomuto kognitivnímu a emočnímu aktu si tyto události udržují, alespoň částečně, své „normální“ místo v „prvotním“ narativu.

TRVÁNÍ

Jak zdůrazňuje Genette, má problém, jenž je vlastní pojmu čas textu, možná ještě zřejmější podobu v souvislosti s trváním než v souvislosti s pořádkem a frekvencí. Tyto dvě kategorie mohou být poměrně jednoduše transponovány z času příběhu, bez ohledu na konvenční povahu tohoto času, do linearity (*prostoru*) textu. Není nic divného na výroku, že epizoda A přichází po epizodě B v lineárním rozložení textu, nebo že epizoda C je v textu vyprávěna dvakrát; taková tvrzení jsou podobná tomu, co můžeme říci o příběhu: událost A předchází události B v chronologii příběhu; událost C se stane jen jednou atd. Ale je mnohem těžší popsat v paralelních termínech *trvání* textu a *trvání* příběhu, a to z toho jednoduchého důvodu, že neexistuje způsob, jak trvání textu změřit. Jediná skutečná časová míra, jež je k dispozici, je doba času čtení; ta se však liší u jednotlivých čtenářů, a neskýtá tedy žádný objektivní standard.

Z tohoto důvodu je také obtížnější nalézt „normu“, vůči níž by bylo možné popsat změny v trvání, než nalézt obdobný vztažný bod pro kategorii pořádku. Vzpomeňme si, že pro kategorii pořádku je touto „normou“ možnost přesné shody mezi časem příběhu a časem textu, a i když čas textu vlastně znamená lineární rozložení v textu, je pořád možné o něm mluvit jako o „pořádku“. Na druhou stranu, jelikož žádná událost a žádná textová vyjádření události nemožno diktovat neměnný čas čtení, nelze mluvit o ekvivalenci mezi dvěma trváními jako o hypotetické „normě“. Ani segment sestávající z čistého dialogu, který bývá někdy považován za případ přesné shody mezi trváním příběhu a trváním textu, nemůže představovat shodu naprostou. Dialog může vyvolávat dojem, že přesně reprodukuje to, co bylo řečeno

ve skutečnosti či ve fikci, a nic k tomu nepřidává, ale ani tehdy není schopen ukázat rychlost, jakou byly věty vyřčeny, či délku pomlky. Mluvíme-li tedy o časové ekvivalenci příběhu a textu v dialogu, jedná se o konvenci. Tato konvence vychází pravděpodobně z faktu, že dialog je vyjádření jazyka jazykem, každé slovo v textu stojí za slovo vyslovené v příběhu, zatímco se nezdá, že jazykové vyjádření neverbálního dění by vyžadovalo nějakou specifickou a ustálenou rychlost vyprávění.

Vzhledem k tomu, že je nemožné popsat rozdíl v trvání na základě nedosažitelné „normy“ identity mezi příběhem a textem, bude lepší pokusit se definovat vztah mezi oběma „trváními“ jinak a nastolit jiný typ „normy“ podle této nové definice. Zmíněný vztah existuje vlastně nikoli mezi dvěma trváními, ale mezi trváním v příběhu (měřeném na minuty, hodiny, dny, měsíce, roky) a délkou textu, jenž je mu věnován (řádky a stránky), tj. jde o časově-prostorový vztah.⁸⁾ Obecně lze tedy tento vztah měřit jako tempo (či rychlost). Genette tedy navrhuje užívat jako „normu“, vůči níž budou zkoumány stupně trvání, stálost tempa spíše než úměrnost příběhu a textu. Stálost tempa v narativu je neměnný poměr mezi trváním příběhu a délkou textu, například kdy každý rok života postavy zabírá jednu stránku v průběhu celého textu.⁹⁾

Bereme-li stálost tempa jako „normu“, můžeme rozlišit dva druhy modifikace: zrychlení a zpomalení. K efektu zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé údobí v příběhu, v poměru k „normě“ ustanovené pro tento text. K efektu zpomalení dochází opačným postupem, krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu. Maximální možnou rychlostí je *slíp-sa* (vynechání), při níž nulový prostor v textu odpovídá určitému trvání příběhu. Ve Fieldingově *Tomu Jonesovi* například vypravěč poznamenává, že dává čtenářům „příležitost rozehrát podivuhodnou moudrost, již dozajista vládnou, a vyplnit ty prázdné časové úseky vlastními představami“ a ponechává jim „prostor nějakých dvanácti let, aby ji [schopnost domýšlet] měli kde uplatnit“ (1987, s. 76–77, pův. vyd. 1749). Na druhou stranu, minimální rychlost se projevuje jako *deskriptivní pauza*, tj. situace, kdy určitý úsek

8) Jak říká Genette, tento názor vyslovil již Günter Müller v roce 1948.

9) Připomeňme na tomto místě, že další možné problémy často vyvstanou, pokud trvání příběhu není ani zmíněné, ani vyvoditelné.

textu odpovídá nulovému trvání příběhu.¹⁰⁾ Popis Sulaca a jeho zálibu v Conradově *Norstromu* (1904) stejně jako popis Čandrapuru ve Forsterově *Cestě do Indie* (1924) uvádějí oba romány deskriptivní pauzu. Podobnou pauzou uvnitř narativu je poměrně dlouhý popis městečka Yonville-l'Abbaye, který přerušuje děj v *Paní Bovaryové* mezi odjezdem a příjezdem Bovaryových do městečka (1966, s. 64–67, pův. vyd. ve francouzštině 1857).

Teoreticky může mezi těmito dvěma extrémny existovat nekonečné množství temp, ale v praxi jsou tato tempa konvenčně redukována na shrnutí a scénu. Ve *shrnutí* je tempo zrychlené touto „kondenzací“ či „kompresí“ daného údobí příběhu do poměrně krátké zprávy o jeho hlavních rysech. Stupeň kondenzace samozřejmě může být různý v každém shrnutí, a může tak vytvářet četné stupně zrychlení. Zde je příklad ze začátku Nabokovova románu *Smích ve tmě*:

Žil jedou v Berlíně jeden muž jménem Albinus. Byl bohatý, vážený, šťastný; jednoho dne opustil kvůli mladičké milence ženu; miloval; milován nebyl; a jeho život skončil tragicky.

To je celý příběh a mohli bychom ho zde tak ukončit, kdyby vyprávění nebylo zároveň zdrojem poučení a zábavy; a přestože je na náhrobním kameni dost místa i pro stručnou verzi života zarostlou v mechu, podrobnosti nikdy neškodí.

(1993, s. 7, pův. vyd. v ruštině 1933)

Celý život je takto shrnut v několika větách a slíbené podrobnosti, které opravdu nikdy neškodí, budou rozšířením či zpomalením, které vlastně tvoří hlavní část románu.

Ve *scéně*, jak už bylo řečeno, jsou trvání příběhu a trvání textu pokládány za identické. Nejčistší scénickou formou je dialog, jako například tento nervózní rozhovor mezi nečekanými zákazníky a majitelem restaurace v Hemingwayově povídce „Zabijáci“:

„Já si dám smažený vepřový kotlet s jablkovou omáčkou a štouchané brambory.“

„Ještě to není hotové.“

„Tak proč jste to krucifix napsali na jídelní lístek?“

„To bude k večeři,“ vysvětloval George. „Po šesté to můžete dostat.“
George se ohlédl po hodinách na stěně za pultem.

10) Ne každá pauza je deskriptivní a ne každý popis (deskripce) představuje pauzu (Genette 1972, s. 128–129).

„Je pět hodin.“

„Hodiny ukazují čtvrt na šest a pět minut,“ řekl ten druhý.

„Jdou o dvacet minut napřed.“

(1978, s. 251, pův. vyd. v angličtině 1928)

Tato pasáž, sestávající výhradně z dialogu a několika „scénických poznámek“, vypadá spíše jako scéna z divadelní hry než jako úsek narativu. Celé romány byly v různých obdobích v historii napsány výhradně či skoro výhradně v dialogu, např. Diderotovy romány *Jakub fatalista* (1796) a *Rameauův synovec* (1821) či několik děl španělského autora Pia Barogy.

Podle některých teoretiků (Lubbock 1921; Kayser 1948; Lämmert 1955; Ewen 1978) by mělo detailní vyprávění určité události být také považováno za scénické, i když nejčistší formou scény je dialog. Z tohoto pohledu je scéna charakterizována množstvím narativních informací a relativní nepřítomností vyprávěče. Tak vypadá například popis reakce třídy na způsob, jakým Karel Bovyary vyslovil své jméno:

Rázem se zdvihl ohlušující řev a pokračoval *crescendo*; z všeobecné vřavy (všichni vylí, ščekali, dupali a opakovali *Karbovari! Karbovari!*) vyrazily jednotlivé pronikavé výkřiky; povyk jen stěží uléhal v osamocených výkřících a pak pojednou znovu propukával, když z některé lavice ještě tu a tam vytryskl přidružený smích jako opožděná raketa.

(1966, s. 12)

Viděli jsme všechny čtyři stupně trvání odděleně od sebe. Bude zajímavé podívat se, jak text prochází různými modulacemi mezi dvěma z nich, v tomto případě mezi scénou a shrnutím. Téměř čtyři sta stran Flaubertovy *Citové výchozy* pokrývá období zhruba jedenácti let. To končí scénou povstání, kterou by bylo možné datovat někdy do roku 1851. V této scéně hlavní hrdina Frédéric vidí, jak je jeden jeho bývalý přítel zastřelen policistou, který se ukáže být také Frédéricovým bývalým přítelem. Citát začíná ke konci III. části kapitoly 5:

On však postoupiv o krok, začal volat:

„Ať žije republika!“

Padl naznak, s pažemi od sebe jako na kříži.

Zděšený řev se ozval z davu. Policista se rozhlédl kol dokola; a Frédéric s úžasem poznal Sénécala.

VI

Cestoval. Poznal melancholii parníků, chladná procitnutí pod stanem, ohlušení krajinami a zříceninami, hořkost přerušných náklonností.

Vrátil se.

Chodil do společnosti a měl ještě jiné lásky. Jenže trvalá vzpomínka na první lásku mu je znechucovala; a pak, prudkost touhy, sám květ milostného citu byl ztracen. Nároky a tužby jeho ducha se rovněž zmenšily. Léta míjela; a on snášel trpělivě nečinnost své inteligence i umrtvení srdce.

Koncem března 1867 za soumraku, když byl ve své pracovně sám, vešla nějaká žena.

„Paní Arnouxová!“

„Frédéricu!“

(1965, s. 345)

Necelých dvanáct rádek Flaubertova textu shrnuje skoro šestnáct let, a poté se vrací k tempu scén při vyprávění o znovusetkání Frédérica se ženou, kterou léta miloval.

Zrychlení a zpomalení jsou často, jako je tomu ve výše uvedeném příkladu, hodnoceny čtenářem jako indikátory důležitosti a centrality. Důležitější informace či konverzace jsou občejně podány detailně (tj. zpomalně), zatímco ty méně důležité jsou podány souhrně (tj. zrychleně). Ale není tomu tak vždycky; někdy ve snaze šokovat čtenáře či vyvolat ironický efekt je ústřední informace stručně shrnuta a triviální nedůležité události dopodrobna vylíčeny. V Čechovově povídce „Spát, jen spát...“ je například zoufalý vrcholný čin služby-čůvy Varky vylíčen velice stručně ve vedlejší větě.

Směje se, pomrkává a brozí prstem zelené skvně, krade se ke kolébce a sklání se k dítěti. Když je zadusí, rychle uléhá na zem a směje se radostí, že už může spát. V okamžiku spí tvrdě jako zabítá...

(1977, pův. vyd. v ruštině 1888)

Ještě extrémnější případ je Kleistova „Markýza z O...“ (1806), kde nejkritičtější moment příběhu je z textu vynechán. A pouze pozdější náznamy připouštějí domněnku, že markýza z O... byla znásilněna hrabětem F..., zatímco text se cudně vyhýbá potvrzení této domněnky až do úplného konce. V tomto případě se elipsa trvání shoduje s permanentní informační mezerou (viz kapitola 9).

FREKVENCE

Frekvence, časová složka, již se Genette věnuje jako první z teoretiků narativu, je vztahem mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je tato událost vyprávěna (či zmíněna) v textu. Frekvence tedy předpokládá opakování a opakování je mentálním konstruktem, jehož je dosaženo eliminací specifických vlastností každého jednotlivého případu a zachováním pouze těch vlastností, jež má tento případ společné s případy podobnými. Přesněji řečeno: žádná událost není opakovatelná ve všech ohledech a ani opakovaný úsek textu není pokaždé stejný, neboť nová pozice jej staví do jiného kontextu, který nutně mění jeho smysl. Tento paradox rozvíjí Borges v povídce „Autor Quijota Pierre Menard“ (1999, pův. vyd. ve španělštině 1956). V tomto textu, údajněm nekrologu málo známého francouzského symbolistního spisovatele, je nám řečeno, že Menardovým nejambicióznějším literárním projektem bylo napsat znovu *Dona Quijota*. Před svou předčasnou smrtí se Pierru Menardovi podařilo napsat pouze kapitoly 9, 38 a fragmenty kapitoly 22, všechny slovo od slova shodné s odpovídajícími částmi Cervantesova textu (španělštiny 1605–1616). Podle fiktivního vyprávěče povídky nabývá tento text, pocházející jednou od francouzského dekadentního estéta a jednou od vysloužilého španělského vojáka, zcela odlišných významů; onen první je obohacen změnami v historii a kultuře.

Považujeme-li tedy opakovací vztahy mezi událostmi příběhu a jejich vyprávěním v textu za mentální konstrukty, můžeme tyto vztahy pozorovat v následujících formách:

Forma *singularitní*, tj. vypráví se jedenkrát, co se přihodilo jedenkrát. Toto je nejobvyklejší narativní forma, a není proto nutně uvádět příklady. Do této kategori patří i méně obvyklý jev vyprávění *n*-krát události, jež se přihodila *n*-krát, neboť tady každé zmínce textu odpovídá jeden případ v příběhu. Takováto praxe je parodována v *Donu Quijotovi*, když Sancho vypráví příběh rybaře, který musel převést tři sta koz v lodce, kde je místo jen pro jednu. Jak Sancho vypráví, stává se zřejmé, že hodlá příhodu vyprávět třístokrát, aby jeho vyprávění odpovídalo počtu cest, které musel rybář podniknout. Quijote netrpělivě poznamená: „Předpokládej, že je převezl už všechny, [...] a nejezdí a nevracej se takto, sic je nepřepравíš ani za rok.“ (1931, s. 190, pův. vyd. ve španělštině 1605–1616) — Z teoretického hlediska

Ize však ono obvyklejší jednorázové vyprávění události, která se stala jedenkrát, považovat za specifický případ širšího typu „vyprávění n -krát události, která se přihodila n -krát (zde n rovná se 1).

Forma *repetitivní*, tj. situace, kdy se vypráví n -krát, co se přihodilo jedenkrát. Tak například hlavní událost ve Faulknerově *Absolone, Absolone!* (1936), vražda Charlese Bona Henrym Sutpenem, je vyprávěna devětadvacetkrát, někdy se změnou vyprávěče, fokalizátora, trvání, narativního subjektu, stylu atd., někdy bez ní (Rimmonová-Kenanová, rozpracováno).

Forma *iterativní*, tj. situace, kdy se vypráví jedenkrát, co se stalo n -krát. Tak vypadá například začátek Lawrenceova románu *Duha*, který vypráví opakující se činnost mužů Brangwenovy rodiny:

Jejich život a vzájemné vztahy byly takové, cítili puls a tělo půdy, která otevřela své brázdý zrnů a zjemněla a zvláčněla, když ji zorali, a tiskla se jim k nohám s tíhou, která přitahovala jako touha, ležící a vstřícná, když bylo po žních. [...] Vzali do rukou kravská vemena a krávy dávaly mléko a ruce mužů cítily puls, puls krve struktů krav bíl do pulsu mužských rukou.

(1973, s. 8, pův. vyd. z roku 1915)

Tato pasáž je jasně iterativní, představuje cyklickou povahu vztahů mezi generacemi a uvnitř každé generace.¹¹⁾

Často se mluví o tom, že jednou z charakteristik moderních narativů je subverzní zacházení s různými kategoriemi času. Toto vrzení, ač v principu pravdivé (samozřejmě s mnoha výjimkami), však nikterak neznevažuje zde představené kategorie. Naopak, úbverze může být vnímána pouze na pozadí (či dokonce uvnitř) řetě možnosti, jaké se tato kapitola snažila načrtnout. Navíc, když zacházení s časem může procházet změnami, čas sám je nebytný jak pro příběh, tak pro text. Zrušit čas (bylo-li by to možné) by znamenalo zrušit narativní fikci.

[11) V poznámce (na straně 146, 1972) říká Genette, že jeho typologie frekvencí nezahrnuje možnost, pro kterou nezná žádný příklad, a sice ten, kdy by byla několikrát vyprávěna událost, která se „udála“ několikrát, ale v jiném počtu případů. Ve Faulknerově „Růži pro Emilií“ (1930) najdeme zajímavý příklad tohoto typu. Text vypráví čtyřikrát událost, která se měla dít každou neděli po dobu asi dvou let — Emiliina a Barronova vyjížděka v kočáře se žlutými koly. Na tento příklad mě upozornil postgraduální student Anat Epstein.