

Vývoj narativní struktury a pojem *PLOT*¹

Hilary P. Dannenbergová

Časová dimenze je v narativním textu, stejně tak jako i v dramatu, označována termínem *plot*. V naratologii však není termín *plot* jednoznačně vymezen, spíše významově pokrývá širokou oblast – podle vědeckého postoje, účelu pojmového výběru a výpovědního cíle autora nebo podle všeobecných jazykových zvyklostí – mezi oběma přesněji definovanými termíny *story* (příběh jako abstraktní chronologie událostí) a *discourse* (uskutečnění příběhu textem). Na jedné straně se termín *plot* používá téměř v totožném významu jako pojem *story*, na straně druhé je uváděn jako anglický překlad ruského pojmu *syžet*, ovšem jen proto, aby byl později nahrazen pojmem *discourse*. Tyto a další pojmové nesnáze podnítily Hawthorna,² aby mluvil o „minových polích matoucí terminologie“, na které lze vstoupit jen s krajní opatrností.³ Existence ještě jasněji ohraničené oblasti mezi póly *story* a *discourse* – a také další oblasti mimo tato pole –, bude ovšem zřetelnější, když si povšimneme nespočtu novějších formulací, které s pojmem *plot* znovu zacházejí a rozvíjejí s jeho pomocí nové modely a definice. Následující pojednání nepodává žádnou homogenní teorii *plot*, nýbrž popisuje některé podoby v jeho vývoji a specifikuje jejich rozdíly.⁴

S pojednáním o *plot* je úzce propojen průzkum struktury vyprávění, v jehož rámci právě došlo k vytvoření množství termínů a definicí. Jednotlivé formulace je možné rozčlenit do tří výzkumných oblastí:

- 1) Co proměňuje chronologii událostí ve vyprávění? (průzkum *narativity*)
- 2) Jaké základní modely *story* existují v narativním textu? (sestavení univerzálních pravidel)
- 3) Jaké rozdílné typy *story* je možné najít v narativním korpusu? (průzkum základních odlišností, jež vede ke specifikaci individuálních druhů)

Rozdílné formulace uvnitř těchto tří oblastí průzkumu teorie vyprávění je možné shrnout následovně:

1. Forsterův rozdíl mezi *story* a *plot* je primárně kvalitativní: *plot* (vytváření, ale také potlačování kauzálních souvislostí mezi jednotlivými událostmi) je „mnohem vyšší[í] aspekt“⁵ než *story* („vyprávění událostí uspořádané v časové následnosti“), které určuje jako „nejnižší a nejjednodušší literární organismus“.⁶ Šklovskij přesouvá kauzalitu na *fabuli* (tj. *story*) a pokládá maření chronologie prostřednictvím *syžetu*, tzn. *diskurzu*, za typické pro román.⁷ Chatman⁸ navazuje na Forsterův pojem kauzality tvrzením, že strukturální potřeba rozumové činnosti člověka proměňuje v kauzální sled i takový řetěz událostí, které spolu explicitně nesouvisí, a tím se oblast výzkumu *narativity* rozšiřuje o instanci příjemce. Pojmy, použité nejdříve Bremondem,⁹ jsou méně specifické, a lze je tedy užít v obecnější rovině. Podstata vyprávěcího díla spočívá na dvou předpokladech: na časové

posloupnosti (*zeitliche sukzesion*) a na začlenění (*integration*); tzn. „ve vnitřním propojení postupných jednotlivých událostí do uzavřeného, smysluplného celku – do děje (*die Handlung*).“¹⁰ White soustřeďuje naproti tomu pozornost na problém základního nepochopení mezi naší zkušeností světa (*Erfahrung der Welt*) a s ní souvisejícím strukturovaným znázorněním v narativním textu: „Cožpak svět skutečně prezentuje sám sebe pro naše vnímání ve formě dobře udělaného příběhu s centrálním subjektem, patřičným začátkem, prostředkem a koncem a se souvislostí, která nám umožňuje vidět ‚konec‘ v každém začátku?“¹¹ Pojem *narativita* je rovněž těsně svázán s pojmem *tellability* (vypravovatelnosti), tj. s důvodem, proč „[...]některé příběhy existují v nespočtu verzí, přežily překlad a překračují hranice kultur“.¹²

2. Při shledávání všeobecných pravidel a součástí narativní struktury bývá často rozlišováno mezi povrchovou strukturou, tj. rozpoznatelnými znaky konkrétního textu, a hloubkovou strukturou, tj. abstraktní rovinou pro formulování základních pravidel.¹³ Následně je rozlišováno mezi mikrostrukturou, tj. jednotlivými větami v textu, a makrostrukturou, tj. vzájemnou koordinací událostí v textu.¹⁴

Na úrovni praktické textové analýzy navrhl Tomaševskij pojmy, které popisují povrchovou strukturu narativního díla. Jeho termín *motiv* – „nejmenší část tematického materiálu“¹⁵ – byl převzat dalšími teoretiky a je těsně spřízněn s termínem *event* (Ereignis – událost), používaným Chatmanem a dalšími. Tomaševskij rozlišuje mezi dynamickými a statickými motivy podle toho, zda znamenají proměnu situace, nebo nikoliv; jakož i mezi vázanými a volnými motivy podle toho, zda jsou nepostradatelné pro kauzální strukturu příběhu, či nikoliv.¹⁶ Barthes nazývá tyto poslední dva pojmy francouzsky *noyaux* a *catalyses*;¹⁷ Chatman je přejmenovává na jádra (*kernel*s) a satelity (*sattellites*). Chatman rovněž navrhuje dvě další kategorie události („změnu stavu“), které se odlišují ve vztahu k původci (*agent*): akce (*actions*) implikují jednající postavy; při dění (*happenings*) jsou postavy pouze objekty událostí; tzn. v případě původce se nemusí jednat o postavu, ale například i o přírodní jev.¹⁸ Vzdáleně příbuzný klíčový pojem je *move* (Zug – pohyb), jenž se vyskytuje u Proppa¹⁹ a u Eca²⁰ a který Pavel definuje jako „výběr z jednání v rámci počtu alternativ v jistých strategických situacích a odpovídající určitým pravidlům“.²¹

Jelikož jsou narativní texty konstruovány ze složitých, úplných příběhů (*complex stories*) – v protikladu ke spíše teoretickému pojmu minimální příběh [*minimal story*] – viz Prince 1973), byly mimoto podniknuty pokusy izolovat sekvence událostí a popsat jejich kombinace v diskurzu. Příběhová linie (*story-line*) popisuje specifickou sérii událostí (*Ereignissequenz*) „omezenou na jednu sadu postav“.²² Spojení (*conjoining*) označuje spojení událostí prostřednictvím kauzality; střídání (*alternation*) – střídavé představování dvou příběhových řad (*story-line*); a vložení (*embedding*) situaci, v níž je nějaká uzavřená série událostí vložena do jiné série.²³

3. Identifikace různých typů *story* podle různých kritérií vedla k množství druhových třídění do skupin, a to jak v rámci kategorie narativního textu, tak mimo ni. Crane například navrhuje tři typy *plot*: „action“ (akční), „character“ (postavy), a „thought“ (myšlení);²⁴ Frye rozlišuje ve své teorii mýtu mezi čtyřmi „obecnými *plot*“ (*generic plot*): „komedie“, „romance“, „tragédie“, „ironie“ a „satira“.²⁵ Rovněž Bachtinův komplexní analytický pojem „chronotop“,²⁶ jenž slouží k průzkumu vyjádření času, prostoru a perspektivy, převládající v určitém období [literárního vývoje, pozn. překl.], slouží k vytváření druhových kategorií (*Gattungskategorien*), které jsou částečně založeny na modelech *story*, jako jeho (Bachtinovo) rozlišování mezi pojmy „dobrodružný čas“ (*adventure time*), „čas sociálního všednodenního života“ (*adventure time of everyday life*) a „biografický čas“ (*biographical time*).²⁷ Další strukturálně analytické metody, jako ty, které rozlišují mezi populární a vysokou literaturou, byly rozvinuty Todorovem (1977) a Ecem (1981). Rovněž feministicky orientovaná analýza narativních textů rozlišuje množství rozdílných typů *plot*.

2. Strukturalistická analýza *story* (příběhu)

2.1. Přehled základních definic a metod.

Základní definici vytváří normativní analýza příběhů většího množství narativních textů. Má za cíl vytvořit gramatiku, která stanoví pravidla vyprávění, popíše jak gramatiku, tak i pravidla jazyka. Východisko zde poskytly folkloristické klasifikace schémat *story*, jak je podal Propp²⁸ (1968) či Dundes.²⁹ Další vývoj v gramatice vyprávění vede k převzetí jazykovědného modelu generativní transformační gramatiky, který umožňuje získat komplexní zobrazení hloubkové struktury vyprávění.³⁰

Základní metodou tohoto způsobu analýzy je parafráze domněle podstatných míst *story* a jejich klasifikace či transkripce prostřednictvím frází, symbolů a diagramů: „Ke studiu struktury narativního *plot* musíme nejprve prezentovat tento *plot* ve formě obsahu.“³¹ Propp tak zestručňuje 31 klíčových jednání postav ruských pohádek v krátkých větách a přiděluje postavám sedm základních možných úloh/rolí.³² Následné výzkumy se pokusily o určité zjednodušení a systematizaci tohoto modelu. Greimas přeskupuje Proppovy kategorie do opozic.³³ Todorovovo shrnutí *stories* (příběhů) *Dekameronu* vytváří řetěz propozic, které jsou redukovány na algebraický model a porovnávány s gramatikou větné struktury.³⁴ Postavy – podstatná jména, vlastnosti – přídavná jména, jednání – slovesa.³⁵ Naproti tomu Bremond redukuje formu *stories* na variace kruhového modelu, jenž se pohybuje prostřednictvím fází zhoršení a zlepšení.³⁶ Tato podoba strukturalistické analýzy *story* se tím v podstatě pokouší redukovat více narativních textů na zjednodušený a jednotný *story*.

Vedle toho navrhl Todorov³⁷ čtyři kategorie narativních propozic: obligatorní, optativní, kondicionální a predikativní.³⁸ Na rozlišování mezi skutečným a možným je podobně založena Bremondova představa „sítě možností“ („*network of possibilities*“),³⁹ která vychází z triadické základní struktury „základní řady“ („*elementary sequence*“): 1. Možnost („*virtuality*“) – cíl, o nějž se usiluje, 2. Aktualizace/absence aktualizace („*actualisation*“/„*absence of actualisation*“), 3. Dosažení/nedosažení cíle („*Goal attained*“/„*not attained*“). S tím je spojeno tvrzení, že dynamika *plot* spočívá na trvalém napětí mezi „měnícími se ději“ („*modifier processes*“) (v podstatě zlepšení a zhoršení) a „procesy, které se pokoušejí něco zachovat“ („*preservative counter processes*“).⁴⁰ Tyto Todorovy a Bremondovy formulace určují teoretické východisko nového vývoje analýzy *plot* v teorii možných světů.

Primární kritika naznačených metod spočívá už v parafrázování toho, že výběr „podstatných“ událostí je vždy subjektivní. Dalším místem kritiky je, že zjištění formálních pravidel vypovídá jen málo o podstatě jednotlivých *stories*, jež jsou vyňata ze svého sociálního a ideologického kontextu. Tato druhá kritická výtky se ovšem netýká Lévi-Strausse, který prozkoumal strukturu mýtů. Příkladem může být jeho analýza mýtu o Oidipovi, jehož individuální struktura byla zkoumána v antropologické souvislosti. Zde se strukturní analýza nekoncentrovala na normativní syntagmatické, tj. lineární parafráze událostí, nýbrž vyhodnocovala vztahy mezi (domnělými) hlavními částmi *story* prostřednictvím izolace opozic, které pak byly reorganizovány v paradigmatický, tj. v asociativní model, který umožňuje výklad mýtu.⁴¹

2.2. Užitá teorie: Ecova analýza narativní struktury u Fleminga

Široce objasňující použití výše naznačené metody poskytuje Ekův „popisný přehled narativní struktury v díle Iana Fleminga“.⁴² Eco vychází ve své textové analýze z čisté formalistické gramatiky *story*: jeho semioticky zaměřená úvaha „pravděpodobného výskytu čtenářské citlivosti“ identifikuje různé strukturní elementy „přísných kombinačních pravidel“ (*rigorous combinational rules*), které jsou odpovědné za úspěch „ságy 007“ u širokého publika.

Ecova analýza struktury románů o Jamesi Bondovi vytváří dva základní modely. Obr. 1 je realizací gramatiky základních pravidel, které leží v základech všech bondovek; devět podstatných *jednání* (moves) struktury bondovek je označeno pomocí velkých písmen abecedy.

Obr. 1

- A. M jedná a dává Bondovi úkol.
- B. Padouch jedná a objeví se před Bondem (třeba i v zprostředkované formě).
- C. Bond jedná a připravuje pro padoucha první zkoušku – nebo padouch připravuje první zkoušku Bondovi.
- D. Žena jedná a objevuje se před Bondem.
- E. Bond získává ženu (ovládne ji, nebo ji začíná svádět)
- F. Padouch zajme Bonda (s ženou nebo bez ženy, popřípadě v mimořádném okamžiku)
- G. Padouch mučí Bonda (s ženou nebo bez ženy)
- H. Bond poráží padoucha (zabije ho, nebo zabije jeho zástupce, nebo pomůže při jeho zabití)
- I. Bond, zatímco se uzdravuje, užívá si se ženou, kterou posléze ztratí.

Bondovka, podle Eca, „je fixována jako sled jednání [...], která jsou v souladu s před-jednaným schématem“. Ačkoliv tyto části nenásledují vždy ve stejném pořadí, je dané schéma neměnné „v tom smyslu, že všechny jeho části, jsou vždy v každém románě uvedeny“. Každý román má svoji vlastní kombinaci. Například *Dr. No* je základním modelem ABCDEFGHI, zatímco u *Goldfingera* je patrné opakování a přemístění některých částí (BC-DEACDFGDHEHI). Ve schématu *Srdečných pozdravů z Ruska* je zřetelně větší množství padouchů a v důsledku toho dochází k opakování výskytu jednání B (BBBBB(BBC)EFGH(I)). Eco následně detailně analyzuje text *Diamanty jsou věčné*. Kromě oněch devíti hlavních rysů identifikuje „množství vedlejších zápletek (issues), které obohacují vyprávění bez toho, že by jakkoliv měnily základní schéma“. Eco pak shrnuje *plot* (tento pojem používá ve smyslu syžetu) románu *Diamanty jsou věčné* tak, že staví proti sobě do dvou sloupců „základní jednání“ (*fundamental moves*) a „vedlejší zápletky“ (*side issues*).⁴³

Tato analýza mu umožnila vytvoření teorie specifických vlastností populární literatury. Eco označuje díla jako jsou bondovky či detektivky obecně za „uzavřené“ – v protikladu k „otevřeným“ dílům vysoké literatury. Jejich úspěch je podle Eca založen právě na opakování stále stejného *story*, což znamená v případě Fleminga oněch devíti hlavních rysů; „opakování obvyklého schématu“ připravuje čtenáři potěšení, jelikož zde nalezne přesně to, co už zná a čeho si cení. Takováto struktura vyprávění vede čtenáře k „imaginativní lenosti“: „umožňuje vznik vyprávění nikoliv jako něčeho neznámého, ale jako něčeho již známého“.⁴⁴

Následující seznam čtrnácti opozic postav a hodnot tedy ukazuje možné použití jedné textové analýzy založené na metodě Lévi-Strausse. Tím byl vytvořen model vztahů mezi částmi *story*, který zachycuje rovněž jejich ideologické vztahy.

Obr. 2 Protikladné postavy a hodnoty bondovek⁴⁵

1. Bond – M
2. Bond – padouch
3. Padouch – žena
4. Žena – Bond
5. Svobodný svět – SSSR
6. Velká Británie – neanglosaské země
7. Úkol/služba – oběť/obětování
8. Chamtivost – ideály
9. Lásky – smrt
10. Náhoda – plánování
11. Přepych – nepohodlí
12. Nadbytek – střídmost
13. Zvrácenost – nevinnost
14. Věrnost – zrada

Eco konstatuje následující: „Flemingovy romány se zdají být vytvořeny na skupině opozic, které umožňují omezený počet obměn a interakcí“. Tento seznam protikladných párů umožňuje detailní analýzu schématu vztahů postav a jejich vlastností, které jsou určeny

protikladnými hodnotami. Protiklad č. 10 je vyjádřen například Bondovým častým štěstím ve hrách (jako je ruleta), s nímž je konfrontováno bezohledné plánování padouchovo.⁴⁶

U prvních čtyř opozic postav používá Eco další způsob analýzy *story*: řazení archetypů. Odvozuje úspěch románu z „archetypálních elementů, které se prokázaly jako úspěšné v pohádkách“.⁴⁷ Jeho výsledky mohou být shrnuty následovně:

M – král
 Bond – rytíř
 padouch – drak
 žena/padouch – kráska/zvíře
 Bond/žena – princ/spící kráska

Eco z toho usuzuje, že svět bondovek představuje manichejský systém dobrých a zlých sil, které se nacházejí v trvalém konfliktu. Narativní struktura Flemingových textů tak ukazuje „statický, inherentní a dogmatický konzervativismus pohádek a mýtů, které předávají elementární moudrost, sdělovanou nevyvratitelnými archetypy, které nepřipouštějí kritický odstup“. Fleming používá „chytrou montáž děja vu“, které zakládají ve vědomí čtenáře „síť základních asociací“.⁴⁸

3. Teorie, které se zakládají na rozdílu mezi *story* a *discourse*

3.1. Ruští formalisté

V současnosti široce rozšířené rozlišování mezi *story* a *discourse* navazuje na pojmy fabule a syžet ruských formalistů. Tomaševskij definuje fabuli jako „aktuální časový a kauzální pořádek událostí“, syžet naproti tomu jako „ty samé události zapojené a propojené v díle“.⁴⁹ Toto rozlišení je těsně spojeno s termínem *ostranenie*, který říká, že poetický diskurz *ozvláštňuje* objekty a struktury, které zevšedněly každodenním kontaktem v životě. Odtud Šklovskij vyvozuje, že zkresení a maření chronologické posloupnosti fabule prostřednictvím syžetu vytváří podstatu románu; tzn. text odcizuje „obvyklou“ zkušenost s časem jako s lineárním proudem od příčiny k následku. Příkladem je Šklovskému Sternův *Tristam Shandy*.⁵⁰ Todorov zdůrazňuje, že *story* (francouzsky *histoire*) je čistě abstraktní a krajně subjektivní pojem, jelikož ve skutečném literárním *diskurzu* (récit) je každé *story* někým vnímáno a vyprávěno.⁵¹ Následně představuje také jako zjednodušující formalistickou pra-definici fabule jako lineární a kauzálně-chronologické posloupnosti, jelikož *stories* románů se obvykle odehrávají na více než jednom místě, a tudíž mohou zobrazovat paralelní události. Narativní text ale nemůže reprodukovat tuto synchronii nebo multilinearitu událostí, nýbrž je musí představit jednotlivě, v řadě za sebou.⁵²

3.2. Genettova teorie následnosti zobrazených událostí ve vyprávěcím textu (*pořádek*)

Genettova detailní terminologie pro analýzu řady zobrazených událostí v narativním textu nabízí teoretické nástroje pro popis odchylky *discourse* a *story*, kterou Genette označuje jako anachronii.⁵³ Tento pojem používá nikoliv jen ve vztahu k makrostruktuře diskurzu nýbrž také k jeho mikrostruktuře. Anachronická struktura může být znázorněna prostřednictvím dvojnásobného systému záznamu, kde písmena abecedy představují pořadí diskurzu a čísla *story*. Použití této metody na jednoduché větě: „[D]r. Weisová, čtyřicátnice, ví, že její život je ničen literaturou“ (začátek románu Anity Brooknerové *A Start in Life*) vytváří vzorec A2-B1. Abecední pořádek je stále lineární, jelikož diskurz se pohybuje na stránce knihy jen jediným směrem dopředu (odhlédnuto od experimentálních forem); naproti tomu čísla v tomto případě ukazují, že zkáza dr. Weisové se udála před výchozím časovým bodem (čtyřicátnice dr. Weisová). Tyto zápisy mohou být upotřebeny, aby byly vypracovány také velmi komplexní vzorce pro delší textové pasáže nebo pro zachycení pořádku událostí kapitoly.⁵⁴

Genette rází rovněž pojmy pro popis pohybu od současnosti vyprávění (výchozí vyprávění; *first narrative*)⁵⁵ nebo *primary narrative*)⁵⁶ k dřívějšímu nebo pozdějšímu časovému bodu ve *story*. Základními pojmy pro popis tohoto anachronického pohybu jsou *prolepse* („každý narativní manév, který spočívá v [před]vyprávění a evokování události, kte-

rá se odehraje později“) a *analepse* („každé vyvolávání skutečné události, která se odehrála dříve, než se nalézá místo v příběhu, na němž jsme v daném okamžiku“).⁵⁷ U prolepse rozlišuje Genette mezi předběžným oznámením – explicitní narážka na budoucí události, která zmírňuje napětí – a předběžnou zmínkou, jejíž význam bude zřejmý teprve následně.⁵⁸ *Elipsa* (ellipsis) je vytvořena teprve poté, když diskurz překoná časový úsek v příběhu (*story*); *paralipsa* (paralipsis) je naproti tomu vedlejší elipsa: je vynechán nikoliv čas, nýbrž informace, která bude prozrazena teprve později – analepticky.⁵⁹ *Achronie* (nezaměňovat s anachronií) je Genettův výraz pro dvojznačnou časovou strukturu, při níž je chronologické zařazení jedné epizody do příběhu nejasné nebo téměř nemožné.⁶⁰

Genettův pojem *achronie* je možné použít pro označení historického vývoje románu. Culler připisuje tuto ambiguitu časových struktur „současným fikčním narativům“.⁶¹ Zmíněná tendence je ale patrná už u Dickensova románu *Nadějné vyhlídky*, kde není možné zcela souvisle rekonstruovat přesné časové určení všech analepticky odkrytých vztahů a událostí z diskurzu. V modernismu je zřejmá neshoda *storya diskurzu* ve Fordově románu *Nejsmutnější příběh*. Fragmentární způsob vyprávění a vypravěčova rozporná datace událostí ponechávají celkovou chronologii románu otevřenu jako hádanku, k níž diskurz neposkytuje žádný klíč.

3.3. Todorovova „Typologie detektivní fikce“ (Todorov 1977: 42–52)

Todorov srovnává základní znaky *storya discourse* se dvěma částmi klasické struktury *whodunit*.⁶² „První část, příběh zločinu, vypráví „to, co se opravdu stalo“; a právě tak jako i v případě *story* tu nenajdeme „žádnou časovou inverzi, události následují ve svém přirozeném pořádku“ (Todorov: 45). Druhá část (detektivovo řešení případu) oproti tomu vysvětluje, „jak se o tom čtenář (nebo vypravěč) dozvěděl“.⁶³ Podobným způsobem se pojem diskurz odvolává na znázornění událostí vypravěčem: „v syžetu [český překlad Poetiky prózy pracuje s termínem syžet; pozn. překladatele] může autor uvádět důsledky před příčinami, konec před začátkem“.⁶⁴ Todorov rozvíjí typologii detektivních forem, která je založena na rozdílné strukturální roli těchto dvou elementů: thriller se odlišuje od *whodunit*⁶⁵ tím, že potlačuje první element („zločin předchází momentu vyprávění“).⁶⁶

Na příkladu tohoto druhového rozlišení identifikuje Todorov také dva základní způsoby čtenářského zájmu, které závisí na struktuře textu. Zvědavost se pohybuje zpět od důsledku (např. mrtvola na počátku *whodunit*) k příčině; v *thrilleru* naproti tomu dochází ke zmírnění napětí, pohyb je zde směřován od příčiny k důsledku, v takovém případě by se čtenář rád dozvěděl, co se stane s gangsterem. Todorovo rozlišení obsahuje dvě základní strategie pro utváření a udržení čtenářského zájmu, které jsou v narativních textech všeobecně účinné: čtenář čte dál, neboť chce vědět, co se stalo, nebo jelikož chce vědět, co se stane.⁶⁷

4. Další vývoj v teorii struktury vyprávění a v používání pojmu *plot*

4.1. Mimo *storya discourse*

Jak bylo doposud objasněno, je termín *plot* používán různými teoretiky a překladateli pro oba pojmy – *story* i *discourse*. Přesto je tu zřejmá potřeba popsání teoretických polí jak mezi těmito dvěma pojmy, tak i mimo ně. Problém spočívá v tom, že obecný termín *discourse* je pojat příliš široce, než aby mohl být chápán jako uspokojivý protiklad k pojmu *story*.⁶⁸ Genettovo pojmosloví pro popis pořádku poskytuje možné řešení problému definice aspektů diskurzu orientovaných na události. Z druhé strany nabízí Chatman vhodnou definici tím, že popisuje *plot* jako synergii (společné působení) *storya diskurzu*, jako „*story-as-discoursed*“, a určuje tak pro všechny tři pojmy zřetelnou roli: „události *story* se mění v *plot* prostřednictvím *diskurzu*, způsobu jejich prezentace“).⁶⁹ V této definici se opět přibližuje pojem *plot* prvotní definici orientované na události syžetu, ovšem aniž by musel být obětován obecný pojem *diskurz*.

Jak si Chatman povšiml, vytvářejí individuální diskurzy mnoho rozdílných *plot* z téhož *story* podle toho, které zážitky a souvislosti jsou zdůrazňovány. V dějinách literatury je možné nalézt řadu takových případů: mýtus o Oidipovi vyvolal mnoho interpretací;⁷⁰ folkloristé celosvětově identifikovali přinejmenším sedm set verzí příběhu o Popelce a po-

tvrdili, že také Shakespearův *Král Lear* je částečně „popelkovskou“ variantou.⁷¹ Strukturní důvody pro úspěch jednotlivých *stories* prozkoumala blíže Ryanová (1991).

Další nové formulace se zřetelně distancují od strukturalistické analytické metody.⁷² Podobně jako Chatman navrhuje Brooks syntézu rozlišení *story/discourse* v pojem *plot*.⁷³ Brooks se však přidržuje názoru, že „se formalismus nemůže zabývat dynamikou textu jako uskutečňováním v procesu čtení“,⁷⁴ jelikož nabízí jen statické modely. Hledá proto „modely, které by více odpovídaly naší zkušenosti se čtením příběhu jako s dynamickou operací, jež umožňuje *plot* směřovat ke konci“. ⁷⁵ „Masterplot“ organického života z Freudova *Mimo princip slasti* (1920) používá Brooks jako psychoanalytický model pro zkoumání energie popřípadě touhy („*narrative desire*“), jež text a zvláště *plot* ve čtenáři probouzí. Kromě toho poskytují jednotlivé románové analýzy nové způsoby čtení; analýza Dickensova románu *Nadějně vyhlídky*, románu ze „zlatého času *plot*“, ⁷⁶ nabízí další rozšíření pojmu *plot*: „oficiální“ popřípadě „cenzurovaný“ *plot* nejprve zasunuje do pozadí „potlačený *plot*“ (*repressed plot*)⁷⁷ s výsledkem: „Pip nesprávně pochopil *plot* svého života“. ⁷⁸ Právě tak jako Pipovi, jež interpretuje znamení ve svém životě nesprávně, chybí podle Brookse i recipientovi – jak v narativním textu, tak i v životě samém – „mastertext“: „Pokud nemáme k dispozici *mastertext*, jsme odkázáni na čtení chybných *plot*, kterým rozumíme pouze tehdy, jsme-li z nich zklamáni.“⁷⁹

4.2. Feministický pojem plot

Ve feministicky orientované textové analýze má pojem *plot* různé významy a bývá příležitostně používán jako synonymum pro *story* v případě, jedná-li se například o *story-line* určité jednotlivé postavy. *Plot* je ale používán i ve smyslu „kulturní *plot*“ (*cultural plot*)⁸⁰ a vztahuje se pak na vytváření modelu vývoje hrdinky, který je na základě sociální a literární konvence v určité epoše dominantní. Upozornit lze především na dva význačné způsoby feministické analýzy *plot*: jednak analýza modelu narativní struktury v zobrazení hrdinky v tradičních textech mužských autorů, jednak průzkum výrazných ženských struktur v literatuře psané spisovatelkami. Oba postupy se zaměřují především na analýzu výstavby románových zakončení.

Reprezentantem prvního zmíněného způsobu je Millerová,⁸¹ která zkoumá schéma *plot* u mužských autorů anglické a francouzské literatury 18. století. Zkoumané texty vyprávějí v podstatě tentýž příběh, „příběh pokusu o svedení“. ⁸² Millerová identifikuje „dva žensky orientované *plot*“. ⁸³ S pomocí termínu navrženého Greimasem⁸⁴ rozlišuje mezi „euforickým“ textem, v němž životní cesta hrdinky ve společnosti vede k sociálnímu vzestupu a ke konečné integraci (jako v Richardsonově *Pamele* nebo Defoeově *Moll Flandersové*), a mezi „dysforickým“ textem, jež končí smrtí hrdinky, a to ještě jako mladé ženy či dívky (například Richardsonova *Clarissa*). Toto rozlišení slouží jako východisko pro další výzkum jednotlivých textů i pro širší, epochu přesahující závěr: V 19. století byly tyto „konvenční *plot* o zranitelné ženské počestnosti“ modifikovány prostřednictvím „nových postav a nového uspořádání: cizoložná nebo koketující žena, dobrá či špatná matka“; Případ Hardyho románu *Tess z d'Urbervillů* ovšem také ukazuje, že dysforický text je aktuální ještě na konci 19. století. Millerová konstatuje, že v tradičním románu „výchova ženy směřuje k tomu, aby tato skončila v ložnici“ a děje se tak i nadále, neboť román odráží sociální skutečnost; „nový *plot* pro ženu“ mohl být tradiční literaturou nalezen teprve jako výsledek hluboké kulturní změny v budoucnosti.⁸⁵

Alternativou takového výzkumu vyprávěcích textů stvořených muži, z nichž v podstatě sestává oficiální literární kánon, je soustředění se na specifické vlastnosti textů autorek; takovou může být například zkoumání struktury ženských vývojových románů (*Bildungsromans*)⁸⁶ a historický vývoj modelu *story* v ženské literatuře. Hrdinky z románů napsaných před začátkem 20. století „mají *plot* pouze do té míry, jestliže je to vede k jejich eventuální a nevyhnutelné svatbě“. ⁸⁷ Dokonce, když má hlavní ženská postava „*quest-plot*“ (děj orientovaný na hledání, „s jednáními, překážkami a bitvami“, je tento v důsledku podřízen „milostnému nebo svatebnímu *plot*“ (*romance or marriage plot*).⁸⁸ Rozhodující změny je možné pozorovat ve schématu *story* hrdinek 20. století. Zde už není konec vybudován na kulminaci vztahu muž/žena: Ženy začínají mnohem více popisovat svět mimo tradiční *story*,⁸⁹ a dokonce může být další použití milostného *plot* dekodováno jako znázornění proměňujícího se postoje k dřívějšímu *telos* (konečné příčině) lásky a svatby.⁹⁰

Feministická analýza ženských textů, zvláště těch, které pocházejí z 20. století, znamená často také zhodnocení nejenom přítomných, ale i chybějících částí. To označuje Abelová jako „odhalení skrytého *plot* v ženských textech, který prozrazuje trvalý narativní zájem o příběh matek a dcer“, tento způsob odkrývání spodních vrstev textu odhaluje „vedlejší mateřský *plot*“ (*maternal subplot*) a „*plot* ženského spojení“ (*plot of female bonding*) v rámci tradičního schématu *story* „*plot* heterosexuální lásky“ (*plot of heterosexual love*) s jeho „protahovaným *plot* dvoření“ (*elongated courtship plot*), jako například v *Paní Dallowayové* Virginie Woolfové.⁹¹

Ve svém výzkumu vývoje „*plot* matka/dcera“ vytváří Hirschová teorii, která může vysvětlit nápadnou nepřítomnost vztahů matka/dcera v *stories* románů vzniklých před 20. stoletím.⁹² Hirschová hledá vysvětlení v předpokladu psychoanalytické teorie, že „denní snění a fantazie jsou [...] základem pro kreativitu“,⁹³ a tím poskytují i klíč k lidským touhám, představám a vývojovým modelům tak, jak se tyto projevují v literatuře i v jiných formách fantazie. Hirschová odkrývá stále se opakující schéma *story* v ženské literatuře 19. století, v němž je postava matky buď trivializována nebo mrtvá.⁹⁴ Tato skutečnost je vykládána pomocí „mateřské represe“ (maternal repression) a „otcovského spojení“ (paternal alliance)⁹⁵ – přenesení pozornosti dcery z matky na otce z toho důvodu, že otec představuje v rodině centrum moci. Podle Hirschové se autorky 19. století pokoušejí kompenzovat tuto ztrátu tak, že nahrazují „autoritativní otce jinými muži, kteří, obdařeni ochraňovatelskými kvalitami, mohou nabídnout alternativu k patriarchální síle a dominanci“. ⁹⁶ Mimoto se jedná u tohoto mužského objektu často o (metaforického) bratra, jelikož tabu incestu chrání hrdinku před tím, aby se stala matkou a musela se vytrádit „z *plot* jako objekt své dětské fantazie“. ⁹⁷ Hlavním příkladem Hirschové je Austenová: jak *Emma*, tak i *Mansfieldské panství* jsou založeny na schématu nepřítomných matek a negativně nebo směšně popsané figury staré ženy, a jednání vrcholí svatbou hrdinky s blízkým příbuzným. Podle Hirschové „tím, že zůstanou v rodině a ve svém domě, mohou [hrdinky 19. století] ochránit samy sebe před úplným podřízením se mužské nadvládě.“ ⁹⁸

4.3. *Plot*, *tellability* a teorie možných světů.

Teorie možných světů rozšiřuje myšlenku, která byla doposud pojednávána v Bremondově triadické struktuře jednání a Todorových čtyřech modalitách.⁹⁹ Je důležitá zvláště u Pavela¹⁰⁰ pro analýzu *plot* renesančního dramatu a u Ryanové¹⁰¹ pro teorii vyprávění. V tomto případě je *story* vnímáno jako hra, její struktura může být poznamenána jednáními (*moves*) a okolnostmi. Hlavní rozdíl ve vztahu k dřívějším gramatikám spočívá v tom, že popisné kategorie jsou flexibilní, a nikoliv normativní; jejich použití umožňuje jak kvalitativní, s ohledem na recipienta (*tellability*), tak i druhově specifickou a diachronní analýzu narativní struktury.¹⁰²

Teorie možných světů používá dva ústřední termíny: aktualita a virtualita. Každý příběh je založen na rozvětvení, v němž je uskutečňováno jednání (tzn. skutečné [*actua*] nebo také reálné [*factua*]) a možnosti zůstávají virtuální (možné [*virtua*] nebo neskutečně [*nonactua*]), Ryanová na příkladu jedné telenovely ilustruje skutečnost, že „mnohé události [...] se nemusely nikdy skutečně stát, ačkoliv tvoří integrální součást příběhu“. ¹⁰³ Skutečná událost „Remy zachraňuje Frankie před sražením vlakem“ má neaktualizovaný protiklad „Frankie je sražena vlakem“. Systém „alternativních možných světů“ popisuje strukturu těchto neaktualizovaných možností, které hrají roli jak ve struktuře *plot*, tak i při očekávání recipienta. Podle Ryanové je existence dobře rozvětvené sítě možných zážitků paralelních ke skutečným zážitkům (tj. více alternativních možných světů), podstatným předpokladem pro *tellability* určitého *story*.

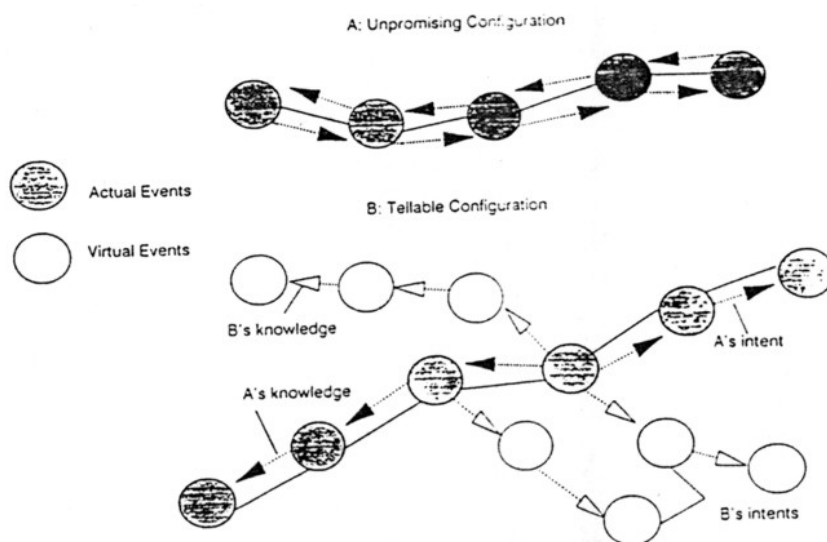
Druhý hlavní pojem v analýze *plot* z pohledu teorie možných světů je doména postavy (character's domain). Jedná se zde o subjektivní svět jednotlivé postavy, přičemž každá doména je určována rozdílnými pravidly individuální perspektivy postavy textem aktualizovaného světa (*textual actual world*) – TAW. Ryanové shrnující systém popisuje úplnou strukturu narativního univerza (*narrative universe*), od něhož následně mohou být popisovány jen hlavní znaky. Narativní univerzum sestává především z textem aktualizovaného světa (TAW): „řady různých stavů a událostí, které společně utvářejí příběh“ a je dán „souborem všeobecných pravidel, které určují rozsah možných budoucích událostí *plot* mimo současnou situaci“, ¹⁰⁴ tzn. že je mimo jiné dán i určitou literární konvencí. Vedle

toho sestává narativní univerzum z více modálních kategorií, které rozdělují oblasti postav do čtyř typů světů: K (*Knowledge*)-world, W (*wish*)-world, O (*obligation*)-world a I (*invention*)-world (svět vědění, přání, povinnosti a tvořivosti).¹⁰⁵ Každá doména postavy je definována dvojitým vztahem pomocí těchto kategorií na základě rozlišení mezi autentickými světy (*authentic worlds*) – skutečnými domnělými světy postav a předstíranými světy (*pretended worlds*), tedy tím, co postavy lživě představují jiným postavám jako svůj domnělý svět (*Glaubenswelt*).¹⁰⁶

Ryanová definuje *plot* následovně: „Vztah mezi světy narativního systému není statický, ale mění se od stavu ke stavu. *Plot* je stopa zbylá po přesunech v rámci textového universa.“¹⁰⁷ *Plot* je proto výsledkem konfliktů mezi rozdílnými možnými světy, popřípadě doménami postav. Narativní univerzum, v němž není přítomen žádný konflikt a v němž všechna přání, plány, povinnosti a znalosti všech postav jsou splněny, popřípadě jsou aktuálními podmínkami (okolnostmi) potvrzeny, neposkytuje dobrý materiál pro *plot*: „Aby se věci daly do pohybu a *plot* začal, musí v textovém universu nastat nějaký druh konfliktu.“ Narativní text je tím srovnatelný s hrou, při níž cíl z pohledu postav spočívá v tom, uvést TAW pokud možno do souladu se soukromou představou světa: „Tahy ve hře jsou jednání, jejich prostřednictvím se postavy pokoušejí ovlivnit vztahy mezi světy.“¹⁰⁸

Model možných světů domén postav umožňuje popis dynamiky různých druhů: „typologie narativních konfliktů vede k typologii *plot*“.¹⁰⁹ Konflikt může vzniknout uvnitř soukromého světa jedné jediné postavy – její přání a morální představy si mohou odporovat, což by vedlo ke konfliktu mezi W-world (světem přání) a O-world (světem povinností). Může však dojít i ke konfliktu mezi skutečnou situací v TAW a soukromým světem určité postavy: „Nedostatečnosti ve světě přání dávají podnět tématu hledání.“¹¹⁰ Konflikt mezi O-world (světem povinností) jedné postavy a TAW vede k morálnímu konfliktu. Rozpory mezi K-world (světem vědění) a TAW, které vedou k informačnímu deficitu, mohou zplodit různé *plot*: *Plot* s omylem (tragédie), s hádankou (detektivka), s klamáním (komedie, pohádka, špionážní próza). Klasická pohádka (a stejně tak, jak již bylo výše zmíněno, bondovka) je utvářena prostřednictvím další konfliktní formy: mezi soukromými světy jednotlivých proti sobě stojících hrdinů, např. mezi soukromým světem hrdiny a soukromým světem padoucha. Zcela jinou strukturu má bildungsroman, který Ryanová popisuje jako „postupnou expanzi hrdinova světa vědění“.¹¹¹ Tyto mnohonásobné kombinace v podstatě nabízejí pružnou „síť narativních možností“, jaká byla představena poprvé v podobě Bremondovy triadické struktury.

Obr. 3. Dva typy plánu *plot*¹¹²



Ryanová vidí v konfliktu mezi možnými světy vysvětlení pro podstatu vypravovatelnosti (*tellability*) *story*. *Tellability* pak vyvozuje z „principu diverzifikace“ (*principle of diversifi-*

cation) a znázorňuje prostřednictvím srovnání teoretických plánů *plot*. (viz obr. 3) Když se doména postavy zcela shoduje s TAW, pak je výsledkem jednotvárná a nepříliš slibná sestava (plán A). Plán B ukazuje podstatně větší míru *tellability*: ozřejmuje mnohotvárnost jak vědění, tak i záměrů obou postav A a B ve více oblastech možnosti a skutečnosti. Postava A to sice má v životě mnohem lepší, její vědění a její záměry jsou vytvářeny ze skutečných událostí, ale koření *plot* – rozrůzněnost – je tvořeno teprve prostřednictvím nespĺněných plánů a vědomostních nedostatků v doméně postavy B. Ryanová popisuje v této souvislosti *plot* velmi úspěšné pohádky *O Popelce*: „Přitažlivost tohoto *plot* spočívá nejenom v počtu virtuálních cest, ale také ve složitě dráze jíž se ubírají skutečné události, jak se posunují tam a zpět mezi cestami protichůdných úmyslů.“¹¹³

U moderních narativních textů, jako je např. Fowlesova próza *Francouzova milenka*, konstatuje Ryanová extrémní komplexitu jak v konfliktech mezi K-worlds (světy vědění) postav ve vztahu k hlavní ženské postavě Sáry, tak i se zřetelem na pluralitu konců jednání, které nabízejí více vzájemně si odporujících verzí milostného příběhu Sáry a Charlese. Zde je zachycena představa možných světů ve skutečné formě *story*, tím se dostává možné do konfliktu se skutečným: „Textové univerzum je osvobozeno od diktatury modální struktury, ve které jeden svět je jednotlivě vyjmut mimo pravidla a nadřazen ostatním. Toto odmítnutí organizovat textové universum kolem jediné konkrétní řady, rovná se odmítnutí *plot*.“¹¹⁴

V předloženém příspěvku bylo ukázáno, že pojmy a teoretické parametry v teorii vyprávění nemají žádný stabilní význam, nýbrž jsou stále znovu dále rozvíjeny a definovány; což si vynucuje maximum přesnosti při jejich použití. Kromě toho odrážejí obměny pojmu *plot* základní směry nových teoretických formulací: přesun zájmu od narativního textu k výzkumu role recipienta, bližší průzkum textu jako komunikačního systému určitých ideologických a sociálních hodnot, jakož i podrobný průzkum vnitřní dynamiky osobitých fikčních světů narativních textů.

Přeložil Tomáš Kubíček.

Studie byla přeložena ze sborníku: Ansgar Nünning (ed.), Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995.

The publishers wishes to thank Mr. Ansgar Nünning and Mrs. Hilary Dannenberg for their permission to a single publication of the Czech translation.

Poznámky:

¹ Pojem *plot* necháváme v původní anglické podobě, a to z toho důvodu, že ne vždy je ztotožnitelný s termíny *děj*, *syžet* či *zápletka*. V němčině bývá někdy uváděn i termín *Handlung* (jednání). Dannenbergová sama upozorňuje na skutečnost, že tento termín (*plot*) zahrnuje poměrně široké významové spektrum a její studie se pokouší postihnout právě toto spektrum – nahrazení termínu *plot* pojmem *děj* (který překladateli připadá jako nevhodnější významový ekvivalent), by proto výrazně zkreslilo záměr autorky. Protože pojem *plot* je rubem mince, na jejímž líci je napsán termín *story*, ponecháváme i *story* (příběh, chronologická řada událostí) v anglické podobě, přestože význam tohoto pojmu je mnohem ustálenější a v podstatě se kryje s českým označením *příběh*. Trojice pojmů je pak doplněna termínem *diskurz*, který jako jedna z rovin narativních transformací vstupuje do teorie vyprávění v průběhu šedesátých let (srov. Genette, Todorov; viz Wolf Schmid: *Narativní transformace*, přel. Petr Málek, Brno – Praha, ÚČL AV ČR, 2004). K rozhodnutí ponechat tyto pojmy v původním anglickém znění nás motivuje fakt, že jejich anglickou transkripci ponechává ve svém textu i sama Dannenbergová. Citace z anglické literatury uvádí Dannenbergová v originále. My jsme se rozhodli i tyto v textu přeložit. – *Pozn. překl.*

² Jeremy Hawthorn, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, London, Arnold 1992, s. 238.

³ Srov. rovněž Barbara Korte, „Tiefen- und Oberflächenstruktur in der Narrativik“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 18, 1985, 4, s. 331–352.

- 4 Studie metodicky vychází z rozboru narativní prózy, ačkoliv drama či určité formy lyriky se právě tak hodí pro příběhovou analýzu (*story-Analyse*). Viz též Bonheim (1990: 186) a jeho návrh modelu literárních druhů s *plot* a bez něj.
- 5 E. M. Forster, *Aspect of the Novel*, Harmondsworth, Penguin 1990 [1927], s. 86 [Slovensky: *Aspekty románu*, přel. Eva Šimečková, Bratislava, Tatran 1971, s. 81. – *Pozn. překl.*]
- 6 Tamtéž, s. 42. [Slovensky: s. 42. – *Pozn. překl.*]
- 7 Lee T. Lemon–Marion J. Reis. (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press 1975, s. 57.
- 8 Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell UP 1978, s. 45. [Česky: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek, Brno, Host 2008, s. 46. – *Pozn. překl.*]
- 9 Claude Bremond, „The Logic of Narrative Possibilities“, *New Literary History* 11, 1980, 3, s. 387–411. [Česky jako „Logika narativních možností“, in: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, Struktura, vyprávění*, přel. Petr Kyloušek aj., Brno, Host 2002, s. 118–141. – *Pozn. překl.*]
- 10 Wilhelm Füger, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen Grammatik des Erzählens“, *Poetika* 5, 1972, s. 284.
- 11 Hayden White, „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“, in: W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press 1980, s. 23.
- 12 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana UP 1991, s. 148. K narativitě (*narrativity*) a vypravovatelnosti (*tellability*) viz rovněž William Labov, „The Transformation of Experience in Narrative Syntax“, in: týž, *Language in the Inner City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1972, s. 354–396; Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana UP 1977.
- 13 Viz Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, Methuen 1983, s. 9 [česky: *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Brno, Host 2003, s. 17. – *pozn. překl.*]; Barbara Korte, „Tiefen- und Oberflächenstruktur in der Narrativik“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 18, 1985, č. 4, s. 331–352.
- 14 Viz Gérard Genette, *Narrative Discourse*, přel. Jane E. Lewin, New York, Cornell UP 1980, s. 43; Müller dokazuje zřetelné paralely mezi celkovou strukturou jednotlivého narativního textu a syntaxtem jeho makrostruktury, který tvoří „miniaturní plot“ (Wolfgang G. Müller, „The Homology of Syntax and Narrative Form in English and American Fiction“, in: Herbert Foltinek – Wolfgang Riehle – Waldemar Zacharasiewicz [eds.], *Tales and „Their Telling Difference“: Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*, Heidelberg, Winter, 1993, s. 91).
- 15 Lee T. Lemon–Marion J. Reis. (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, s. 67.
- 16 Tamtéž, s. 68.
- 17 Roland Barthes, „Introduction a l'analyse structurale des récits“, *Communication* 8, 1966, s. 9 (česky: „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in: Petr Kyloušek [ed.] *Znak, Struktura, vyprávění*, Brno, Host 2002, s. 20, přel. Petr Kyloušek aj. – *Pozn. překl.*]
- 18 Viz rovněž Lubomír Doležel, „Narrative Semantics“, *PTL, Journal of Poetics and Theory of Literature* 1, 1976.
- 19 Vladimír J. Propp, *Morphology of the Folktale*, přel. Laurence Scott, Austin, University of Texas Press 1968. [Česky: *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermanová, Hana Šmahelová Praha, H&H 1999. – *Pozn. překl.*]
- 20 Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, London, Hutchinson 1981 [1979].
- 21 Thomas Pavel, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Manchester UP 1985, s. 17.
- 22 Shlomith Rimmon-Kenanová, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 16. [Česky: *Poetika vyprávění*, Brno, Host 2001, s. 24. – *Pozn. překl.*]
- 23 Viz Gerald Prince, *A Grammar of Stories*. The Hague, Mouton 1973, s. 72; Tzvetan Todorov, „The Categories of Literary Narrative“, *Papers on Language and Literature*, 16, 1980 [1966], s. 21 [česky: „Kategorie literárního vyprávění“, in: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura vyprávění*, s. 142–179 – *pozn. překl.*]; Claude Bremond, „The Logic of Narrative Possibilities“, s. 388 [česky: „Logika narativních možností“, in: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, Struktura, vyprávění*, přel. Petr Kyloušek aj., Brno, Host 2002, s. 118–141. – *pozn. překl.*]; Reingard M. Nischik, *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten*. Tübingen, Narr 1981, s. 150–175; Shlomith Rimmon-Kenanová, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 23 [česky: *Poetika vyprávění*, Brno, Host 2002, s. 24. – *pozn. překl.*]
- 24 R. S. Crane, „The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*“, in: R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism*. Chicago, University of Chicago Press 1952, s. 620.
- 25 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, Princeton UP 1957, s. 162 (česky: *Anatomie kritiky*, přel. Sylva Ficová, Brno, Host 2003, s. 188. – *Pozn. překl.*]
- 26 Michail M. Bachtin, „The Dialogic Imagination“, (ed.: Michal Holquist), Austin, University of Texas Press 1981, s. 84–258. [česky: *Román jak dialog*, přel. Daniela Hodrová, Praha, Odeon 1980 *Pozn. překl.*]

27 Bachtin v knize *Román jako dialog* navrhuje při stanovování časové posloupnosti v románu tyto zmíněné kategorie. Přičemž v okamžiku, když přemítá o raně křesťanské hagiografii s motivem krize píše: „... román tohoto typu se neodvíjí v biografickém čase v přesném slova smyslu. Zobrazuje pouze mimořádné, kromobyčejné okamžiky lidského života, ve srovnání s délkou celého života velmi krátkodobé. Tyto okamžiky nicméně determinují jak konečný obraz člověka, tak i charakter jeho dalšího života. Sám dlouhý život, jeho biografický běh zaplněný všedními záležitostmi a prací, se povleče po přerodu a leží tedy už za hranicemi vlastního románu. [...] tento čas [dobrodružný čas, pozn. překladatele] člověka a celý jeho život do hloubky a nesmazatelně poznamenává. Zároveň je to však čas dobrodružný – čas mimořádných, kromobyčejných událostí, podléhajících náhodě a pravidlu náhodné stejnočasosti a různocasosti.“ „Adventure time of everyday life“ je Bachtinův „čas sociálního všednodenního života, slavností, obřadů spjatých se zemědělským pracovním cyklem, ročními obdobími, denními dobami. Tady se také konstituuje odraz tohoto času v jazyce, v nejstarších motivech a syžetech, které reflektují časové relace růstu a časové souměrnosti různorodých jevů (kontextu vzniklého na základě jednotného času) [...]“. Folklórní čas je čas kolektivní, „diferencuje se a měří pouze událostmi kolektivního života“. Bachtin pak dále udává, že folklórní čas je jednotný, jeho jednota je pak zřejmá na pozadí pozdějších vjemů v literatuře, kdy se čas osobních, všedních, rodinných událostí individualizoval a odpojil od času kolektivní historické existence společenství, v případech předchozích rysů folklórního času (zmíněný nebyl výrazně prostorový a konkrétní charakter) mluví Bachtin o pozitivních rysech, jako negativní rys folklórního času označuje cykličnost, která „omezuje moc a ideologickou plodnost folklórního času. Pečeť cykličnosti, a tudíž cyklické opakovanosti, poznamenává všechny události odbývajících se ve folklórním čase. Jeho orientovanost dopředu je spoutána cyklem. Proto ani růst v tomto čase není pravým vývojem.“ Biografický čas je časem životní cesty. Bachtin mluví v této souvislosti o platónském typu (autobiografická sebereflexe, založená na chronotopu „životní cesta člověka hledajícího pravé poznání“) a o typu rétorické biografie autobiografie, příkladem je mu obraná řeč Ísokratova, která se vymezuje vůči konkrétní společensko-politické události. Dále pak mluví o energetickém biografickém čase a analytickém. Energetický, jako rozvinutí a projevení charakteru (zachování časové posloupnosti) a analytický (jako rozbití časové posloupnosti, neboť do základu této biografie je položeno schéma „s určitými rubrikami, do nichž se třídí veškerý bibliografický materiál. [...] Rozličné charakterové rysy a vlastnosti se vybírají z různých, a také co do času různých událostí a příhod hrdinova života a zanášejí se do příslušných příhrádek.“ (viz Michal M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980). – *Pozn. překladatele*.

28 Vladimír J. Propp, *Morphology of the Folktale*. [Česky: *Morfologie pohádky a jiné studie*. – *Pozn. překl.*]

29 Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica 1994.

30 Viz Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, The Hague, Mouton 1973; Thomas Pavel, „Some Remarks on Narrative Grammars“, *Poetics* 8, 1973, s. 5–30; Ann Harleman Stewart, „Models of Narrative Structure“, *Semiotica* 64, 1987, č. 1–2, s. 83–97; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*.

31 In: Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, přel. Richard Howard, New York, Cornell UP 1977, s. 110. [Česky: *týž*, *Poetika prózy*, přel. Jiří Pelán, Libuše Valentová, Praha, Triáda 2000.] – *Pozn. překl.*

32 Vladimír J. Propp, *Morphology of the Folktale*, s. 25–64, 79. [Česky: *Morfologie pohádky a jiné studie*, s. 31–60 – *Pozn. překl.*]

33 A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966, s. 176–180.

34 Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, s. 110. [Srov. *Poetika prózy*. – *Pozn. překl.*]

35 Viz Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale UP 1982, s. 87 pro použití jak u Todorova, tak u Genetta v případě Joyceovy povídky „Evelina“.

36 Claude Bremond, „Morphology of the French Folktale“, *Semiotika* 2, 1970, s. 251.

37 Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, s. 114. [Česky: *Poetika prózy*, s. 149n. – *Pozn. překl.*]

38 Rozlišení vychází opět z Todorovy snahy pojmut gramatiku vyprávění prostřednictvím lingvistických nástrojů a zde především pomocí verbálních kategorií a s jejich pomocí formuluje charakteristiku narativních vět. Todorov zakládá rozlišení „narativních vět“ na vztahu subjektu (postavy) k promluvě. „Způsoby vyjadřující vůli jsou dva: obligativ a optativ. [...] Další dva způsoby, podmiňovací a předvídací, mají nejen společnou sémantickou charakteristiku (hypotéza), ale liší se od předchozích také zvláštní syntaktickou strukturou: nevztahují se totiž k jedné izolované větě, nýbrž ke sledu vět. Přesněji řečeno týkají se vztahu mezi těmito dvěma větami, jež jsou vždy vzájemně propojené, avšak k nimž může subjekt vypovídání zaujímat odlišné postoje.“ [*Poetika prózy*, s. 148–149. – *pozn. překl.*]

39 Claude Bremond, „The Logic of Narrative Possibilities“, s. 388.

40 Tamtéž, s. 411.

41 Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, přel. Claire Jacobson, Harmondsworth, Penguin 1963, s. 206–231 [srov. *Strukturální antropologie*, přel. Jindřich Vacek, Praha, Argo 2007. – *Pozn. překl.*]; pro detailnější pojednání a popsání jen načrtnutých formulací viz Robert Scholes,

Structuralism in Literature: An Introduction, New Haven, Yale UP 1974; Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge 1975; Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Bd. 2*, přel. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press 1985 [česky: *Čas a vyprávění II*, přel. Miroslav Petříček, Praha, Oikoy-menh 2002 – pozn. překl.]; Thomas Pavel, „Some Remarks on Narrative Grammars“, *Poetics* 8, 1973, s. 5–3; týž, „Literary Narratives“, in: Teun A. van Dijk (ed.), *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres*, Amsterdam, Benjamins 1985, s. 85–103.

42 Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, London, Hutchinson 1981 [1979], s. 146.

43 Tamtéž, s. 157–159.

44 Todorov vyslovuje podobnou teorii: Klasikové populární literatury jsou klasiky, právě proto, že jejich struktura opakuje určitou formu, zatímco klasikové vysoké literatury se originálním způsobem odchylují od každé předchozí formy. (Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, s. 43.)

45 Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, s. 147.

46 Tamtéž, s. 153.

47 Tamtéž, s. 161. Tamtéž, s. 161.

48 V protikladu k Ekovu výkladu opozic ve vyprávěcí struktuře u Fleminga postuluje Boheemen [Christine van Boheemen, „The Semiotics of Plot: Toward a Typology of Fiction“, *Poetics Today* 3.4, 1982, s. 89–96, zde s. 91] rétorické zprostředkování protikladů, návrh rozlišení počáteční opozice; ta je zapříčiněna prostřednictvím metonymické substitute, jež může právě tak jako v pohádkách i v románech přijmout formu ambivalentních dualit a dvojího charakteru. Boheemen osvětluje tento případ na příkladu konstelace postav ve Fieldingově románu *Tom Jones*.

49 Lee T. Lemon – Marion J. Reisová (ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press 1965, s. 66.

50 Tamtéž, s. 25–57; viz rovněž Erik S. Rabkin, „Spatial Form and Plot“, *Critical Enquiry*, 4, 1977, s. 254.

51 Tzvetan Todorov, „The Categories of Literary Narrative“, s. 6. [Česky: „Kategorie literárního vyprávění“, s. s. 142nn; in: Kyloušek, Petr: *Znak struktura vyprávění*, Brno 2002– *Pozn. překl.*]

52 Viz Shlomith Rimmon-Kenanová, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, s. 16. [*Poetika vyprávění*, s. 25. – *Pozn. překl.*]

53 Viz rovněž Mieke Balová, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, přel. Christine van Boheemen, Toronto, University of Toronto Press 1985, s. 51–68. Jiné pojednání tématu se objevuje u Meira Sternberga (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins UP 1978). Chatman (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* [česky: *Příběh a diskurz – pozn. překl.*]) a Rimmon-Kenanová (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics* [česky: *Poetika vyprávění – pozn. překl.*]) přebírají terminologii od Genetta. Dřívejší příspěvek k tématu, k němuž se Genette odvolává, poskytuje Eberhard Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler 1955).

54 Viz Gérard Genette, *Narrative Discourse*, přel. Jane E. Lewin, New York, Cornell UP 1980, s. 37–47.

55 Tamtéž, s. 48.

56 Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, přel. Jane E. Lewin, New York, Cornell UP 1988 [1983], s. 29.

57 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 40.

58 Tamtéž, s. 75.

59 Například strategie překvapení ve Fieldingově románu *Tom Jones* používá paralipsu. Události jsou popsány, ale úplná identita jednajících postav je zpočátku zamlčena.

60 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 79.

61 Jonathan Culler, *The Pursuits of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Cornell UP 1981, s. 172.

62 Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, s. 42–52. [Česky: *Poetika prózy*, s. 99–111, „Whodunit“ = *kdo to udělal*, klasická detektivka, v níž je až do konce tajeno jméno vraha – *Pozn. překl.*]

63 Tzvetan Todorov, *Poetika prózy*, s. 103. – *Pozn. překl.*

64 Tamtéž, s. 45 (česky: tamtéž, s. 103).

65 Český překlad *Poetiky prózy* pracuje v této souvislosti s pojmy „román s tajemstvím“ a „román s napětím“. V souvislosti s románem s napětím, zmiňuje ještě tzv. černý román, tedy formu, která vlastní román s napětím předchází, ale vyznačuje se na rozdíl od novějšího románu s napětím zvýšeným důrazem na určité prostředí. Todorovem navržená typologie je tak vlastně tříčlená: román s tajemstvím (*roman à énigme*), černý román (*roman noir*) a román s napětím (*roman à suspense*). A je to současně typologie pro vývoj románového žánru. (viz Todorov 2000, s. 99–111). – *Pozn. překl.*

66 Tamtéž, s. 47 (česky: tamtéž, s. 105nn).

67 Srov. rovněž Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, s. 159–182. Chatman izoluje jiný komplementární pár čtenářských reakcí: napětí a překvapení, podle

nichž je definován rozdíl *story/diskurs*. (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, s. 60 [česky: *Příběh a diskurz*, s. 60.]).

68 Viz Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, s. 19 [česky: *Příběh a diskurz*, s. 18 – pozn. překl.]: „Diskurz je výraz neboli prostředek, jímž se vyjadřuje obsah.“

69 Tamtéž, s. 43. [Srov. *Příběh a diskurz*, s. 43. – Pozn. překl.]

70 Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 213–219.

71 Alan Dundes (ed.), *Cinderella: A Casebook*, Madison, University of Wisconsin Press 1982.

72 Ricoeurovo zdůraznění „dynamismu konstruování *plot*“ (Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Bd. 2, s. 51 [srov. *Čas a vyprávění II*, s. 83 – pozn. překl.]) a jeho chápání *plot* jako pohybu (tamtéž, s. 43) určuje jeho kritiku „dechronologizace“ reduktivní a statické strukturalistické metody (tamtéž, s. 32). Gillian Beer používá jiný, duchovědně orientovaný způsob, jenž následuje impuls současných přírodovědeckých a filozofických myšlenek, které se zabývají narativní strukturou. (in: *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin*, *Georgie Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge 1983)

73 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press 1984, s. 25.

74 Tamtéž, s. 35.

75 Tamtéž, s. 47.

76 Tamtéž, s. 130.

77 Tamtéž, s. 117.

78 Tamtéž, s. 130.

79 Tamtéž, s. 142.

80 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana UP 1989, s. 58.

81 Nancy K. Miller, *The Heroine's Text: Reading in the French and English Novel 1772–1782*, New York, Columbia UP 1980.

82 Tamtéž, s. 4.

83 Tamtéž, s. xi.

84 A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse 1966, s. 228.

85 Nancy K. Miller, *The Heroine's Text: Reading in the French and English Novel, 1772–1782*, s. 154–158.

86 Viz Elizabeth Abel – Marianne Hirsch – Elizabeth Langland (eds.), *The Voyage*, in: *Fiction of Female Development*, Hannover, UP of New England 1983; Natascha Würzbach, „Variationen zum Thema ‚weibliche Entwicklung‘ in den Romanen von George Eliot: Ein Beitrag zur Diskussion des weiblichen Bildungsromans“, in: Therese Fischer-Seidelová (ed.), *Frauen und Frauendarstellung in der englischen und amerikanischen Literatur*, Tübingen, Nar. 1991, s. 85–113.

87 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, s. 59.

88 Rachel Blau Du Plessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana UP 1985.

89 Tamtéž.

90 Madonne Miner, „Trust Me': Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“, *Twentieth Century Literature* 37, 1991, s. 148–168.

91 Elizabeth Abel – Marianne Hirsch – Elizabeth Langland (ed.), „The Voyage“.

92 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*.

93 Tamtéž, s. 56.

94 Tamtéž, s. 44.

95 Tamtéž, s. 57.

96 Tamtéž, s. 57.

97 Tamtéž.

98 Tamtéž, s. 61. Teze Hirschové je objevná ve vztahu k Austenové, její interpretační model se ale už nehodí pro další hlavní představitelku kononizované literatury 19. století – Charlottu Brontëovou. V Jane Eyrové představují pro hrdinku dva nevlastní bratři – bratrance z obou stran rodiny – silnou hrozbu. Dynamika rodinné historie u Brontëové poukazuje na nemožnost ženského útočiště a rozvoje v rámci rodiny, v níž dominují muži.

99 Viz rovněž Umberto Eco, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*; Lubomír Doležel, „Narrative Modalities“, *Journal of Literary Semantics* 5, 1976, č. 1., s. 5–14.

100 Thomas Pavel, „Narrative Domains“, *Poetics Today* 1, 1980, č. 4, s. 105–114; týž, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester UP 1985.

101 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*.

102 Viz Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard UP 1986, s. 102: „Poměr mezi množstvím událostí v *plot* a délkou textu, determinuje narativní nebo dramatické tempo [...]. Během 19. století narativní tempo postupně zpomalovalo.“

103 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, s. 109.

104 Tamtéž, s. 113.

105 Lubomír Doležel, „Narrative Modalities.“

106 Tamtéž, s. 110–123.

107 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, s. 119.

108 Tamtéž.

109 Tamtéž, s. 120.

110 Tamtéž, s. 121.

111 Tamtéž, s. 122.

112 Tamtéž, s. 157. [A: málo slibná sestava, B: sdělná sestava, skutečné (uskutečněné) události (*actual events*), možné události (*virtual events*). – Pozn. překl.]

113 Tamtéž s. 160

114 Tamtéž, s. 166.