

JAK ROZUMĚT LITERÁRNÍMU VYPRÁVĚNÍ?

Jiří Hrabal



Jak rozumět literárnímu vyprávění?

Příručka ke vzdělávacímu cyklu Učíme se příběhem

Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

Vzdělávací program Učíme se příběhem vznikl jako součást projektu Učíme se příběhem, CZ.02.3.68/0.0/0.0/16_032/0008094. Projekt je financován v Operačním programu Výzkum, vývoj a vzdělávání a státním rozpočtem ČR.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



NOVÁ ŠKOLA, o. p. s.

Čtenářské kluby



Citované úryvky z knih pro mládež jsou přímou součástí vzdělávacího programu a ilustrují vyučované naratologické jevy. Publikujeme je pro účely vzdělávání v souladu s platným autorským zákonem.

Autorkou ilustrací je Darja Čančíková.

Sazbu a zlom provedl Karel Kupka.

Nová škola, o. p. s.

www.novaskolaops.cz

© Nová škola, o. p. s., 2021



Publikace „Jak rozumět literárnímu vyprávění?“ podléhá licenci CC BY-SA. Pro zobrazení licenčních podmínek navštivte <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

ISBN 978-80-907624-8-0

Obsah

Předmluva	4
1. Co jsou literární vyprávění a proč je dobré je číst?	6
2. Co jsou to příběhy?	9
3. Jak lze příběhy vyprávět?	15
4. Jak čteme literární vyprávění?	17
5. Jak běží čas ve vyprávění příběhů?	22
6. Jak může vyprávění zobrazovat prostor?	35
7. Co jsou to literární postavy?	43
8. Kdo vypráví příběh v literárním vyprávění?	54
9. Komu se vypráví?	68
10. Proč je důležité zabývat se způsoby vyprávění?	70
Literatura	71

Předmluva

Tato příručka vznikla nejen pro zvědavé žáky a jejich poznáváním zaujaté učitele – ačkoli právě náctiletým žákům a jejich učitelům je určena především –, může ji však využít také každý laik, který přemýšlí nebo chce začít přemýšlet o tom, co to vlastně je literární vyprávění, jak mu rozumět a k čemu jsou nám literární vyprávění dobrá, a není přitom příliš zběhlý v literární teorii.

Naším cílem nebylo vytvořit příručku napěchovanou hromadou literárněteoretických pojmů, s jejichž pomocí má pozorný čtenář pojmenovat jednotlivé složky literárního vyprávění, podobně jako když si milovník přírody vezme na louku rostlinopis a živočichopis s latinskými názvy a do deníčku si vypíše, kterou rostlinu a kterého ováda na louce dnes viděl. Na takové činnosti jistě není nic špatného, ale o životě té louky se prostřednictvím tohoto počínání laik mnoho nedozví.

A rovněž nebylo naším záměrem předložit zájemci o literární vyprávění soubor zaručených postupů a nástrojů, jimiž má být kterékoli literární vyprávění beze zbytku rozebráno, vyšetřeno a prosvíceno tak, že se nám nakonec otevře jako lastura, z níž si pak snadno vyloupneme jeho smysl jako perlu.

Naší nemalou ambicí však je provést čtenáře soustavným uvažováním nad tím, jak zvláštní a speciální druh objektu literární vyprávění je a jak zvláštní a speciální druh naší pozornosti si vyžaduje, jak je ustrojeno, jaké jsou nepsané předpoklady pro jeho čtení v naší literární kultuře a proč má a mělo by mít důležité místo v životě člověka. V rámci odpovědí na otázky, které si budeme klást, zcela jistě padnou i některé termíny, které se běžně v literární teorii užívají a jejichž znalost nám může dopomoci k tomu, abychom si lépe a snáze rozuměli, když o literárním vyprávění budeme mezi sebou mluvit. Avšak tak jako nám

nepomůže znalost termínu *Tabanus bromius* sama o sobě k tomu, abychom porozuměli hmyzímu a rostlinnému životu konkrétní louky, tak nám nepomůže literárněteoretická terminologie sama o sobě k tomu, abychom porozuměli konkrétnímu literárnímu vyprávění, když ji budeme na literární vyprávění jen mechanicky a samoúčelně aplikovat.

Literární vyprávění se totiž v mnohém loukám podobají: jsou velmi rozmanitá a každé je jedinečné. Tak jako neexistují dvě zcela totožné louky, tak neexistují ani dvě zcela totožná literární vyprávění. Nelze je proto v úplnosti a jednou provždy popsat. Naše čtení literárních vyprávění je proměnlivé, tak jako se louka proměňuje za deště, za plného slunce nebo za tmy. Přesto však lze vysledovat jisté zákonitosti, jež v literárních vyprávěních panují, a lze najít některé podobnosti, které mezi nimi mohou být. A především: každá louka každému z nás trochu jinak voní! Přesto se však určitě ve většině shodneme na tom, že zamoří-li louku řepka olejka, tak zapáchá.

V následujících kapitolách ani jednou nepadne název disciplíny – naratologie –, která se literárním vyprávěním zabývá a která má dnes již přes půl století dlouhé dějiny plné debat, vyjednávání o pojmech a nejrozdělnějších akademických sporů. Tato příručka záměrně neobsahuje ani odkazy na odborné práce akademiků, jež byly otázkám literárního vyprávění věnovány a jež se dnes počítají nejméně ve stovkách. Ne však proto, že bychom si chtěli přisvojit jejich zásluhy na „objevech“ v oblasti uvažování o literárním vyprávění, ale proto, že jsme žákům a jejich učitelům chtěli podat souvislý a koncentrovaný výklad, jenž by při objasňování různých přístupů a konkurenčních pojmů nebyl možný. Z toho je zřejmé, že následující výklad představuje pouze jeden z možných přístupů k literárnímu vyprávění a že neusiluje o vědeckost. Současně je třeba dodat, že i tento v mnohém jistě zjednodušující, ale také zhutnělý výklad by nemohl vzniknout bez vlastní dvacetileté odborné práce a uvažování nad mnoha konkrétními literárními vyprávěními, a nejedná se tedy pouze o popularizující přetlumočení cizí odborné literatury.

1

Co jsou literární vyprávění a proč je dobré je číst?

Jako **literární vyprávění** obvykle označujeme psané texty, které podávají smyšlené **příběhy**. Mezi literární vyprávění tak řadíme např. romány, pohádky, legendy, báje, eposy nebo třeba povídky.

- Ne všechny literární texty jsou však vyprávěními příběhů. Mezi literární texty patří například také texty básnické, které sice v některých případech mohou obsahovat vyprávění příběhů (epické básnictví), ale převážně jsou to spíše **popisy** citového rozpoložení, městských či přírodních scenérií, zachycení individuálních psychických stavů apod.
- Ne všechny vyprávěné texty jsou texty literárními. Podobu vyprávění mohou mít také texty, které se snaží vyprávět příběhy tak, jak se skutečně staly. Jsou to například texty o některých významných událostech, které proběhly ve skutečném světě (například o atentátu na Heydricha), či o celých etapách lidských dějin (třeba o období středověku), o životě slavných vynálezců, panovníků nebo umělců, a může jít rovněž o vylíčení kriminálního činu, který se skutečně odehrál. Příběhy najdeme také v policejních dokumentech nebo třeba v deníkových záznamech badatele o jeho životě za polárním kruhem apod.
- A ne všechny vyprávěné příběhy musí být podány prostřednictvím psaných textů. Vyprávět příběhy mohou například také filmy, komiksy nebo počítačové hry.

Literární vyprávění se sice od vyprávění o skutečných událostech mohou odlišovat některými vlastnostmi textů samotných (literární vyprávění například často obsahují dialogy nebo využívají například poetických výrazů, metafor a figur, nespisovných výrazů, nářečních výrazů apod.), důležitý rozdíl mezi literárním vyprávěním a vyprávěním o skutečných událostech však nespočívá ani tolik ve vlastnostech textu (i vyprávění o historii může obsahovat citovaný dialog dvou osob, pokud byl přesně zaznamenán zapisovatelem v nějakých dokumentech nebo natočen jako audiozáznam), ale spíše ve **zvláštním přístupu, který k nim zaujímáme**. Tato zvláštní pozornost, kterou literárním vyprávěním věnujeme, je výsledkem dlouhého vývoje lidské kultury a nebyla ve všech historických epochách vždy stejná. Čteme-li dnes literární vyprávění, pak od nich neočekáváme, že budou vypovídat o tom, co se v minulosti v našem světě stalo, tak jako například učebnicové výklady historie, ale očekáváme, že budou vyprávět o světě, který můžeme nazvat fikční a který my jako čtenáři literárních vyprávění spoluvytváříme.

To však neznamená, že literární vyprávění nevypráví nic o světě, ve kterém žijeme. Je tomu právě naopak! A v mnoha ohledech nám pomáhají rozumět našemu skutečnému světu nejméně stejně tak dobře jako vyprávění o událostech a dějinách, které se skutečně staly. **Literární vyprávění však vypovídají o našem světě přeneseně, nepřímě.**

Každé literární vyprávění totiž přináší nějaký příběh, jehož se účastní postavy, které pojí vzájemné vztahy, ocitají se v nějakých životních situacích, zdolávají nějaké nesnáze, radují se z něčeho, co se jim podařilo, jsou smutné z toho, že o něco nebo o někoho přišly, zažívají strach, obavy nebo trému anebo jsou šťastné, že v něčem uspěly nebo pomohly někomu druhému. Některé se také radují z toho, že někomu ublížily nebo se bojí, že se přijde na něco špatného, čeho se dopustily.

Literární postavy se svými vlastnostmi podobají lidem, kteří žijí kolem nás, a proto jejich jednání rozumíme nebo se jim rozumět snažíme, někdy si jich vážíme nebo s nimi soucítíme a někdy je odsuzujeme. Zdařilá literární vyprávění nás nenechávají k literárním postavám lhostejnými.

A právě prostřednictvím zpodobení nejrůznějších mezilidských vztahů, které existují i mezi literárními postavami, a jejich vztahů k okolnímu světu nám literární vyprávění pomáhají rozumět světu, ve kterém žijeme. Ukazují nám, k jakým následkům může vést naše jednání – když někomu ublížíme, když někomu pomůžeme, když jsme k někomu nevšimaví nebo přehlíziví, když někomu nerozumíme, přestože se o to třeba snažíme.

Příběhy, které nám literární vyprávění podávají, sice vyprávějí o smyšlených světech (budeme je nazývat „fikční světy“) a o smyšlených postavách, ale postavy se ve fikčních světech ocitají v podobných situacích jako skuteční lidé ve světě skutečném. Reagují na události, které se kolem dějí, mají vztahy k jiným postavám ve fikčním světě, v určitých situacích nějak jednají a jejich jednání má nějaké důsledky. Prostřednictvím příkladů nám tak literární vyprávění pomáhají orientovat se ve světě, v mezilidských vztazích, v nenadálých životních situacích, pomáhají nám rozumět událostem našich dějin i individuálním lidským osudům a vlastním prožitkům. A stejně jako je důležitá znalost minulosti, znalost skutečných lidských dějin pro budoucnost člověka a lidské civilizace, stejně tak nás četba literárních vyprávění připravuje na situace, do nichž se v životě dostáváme a jimiž jsme méně zaskočení, jelikož se podobají těm, jež známe z literárních vyprávění.

2

Co jsou to příběhy?

Již jsme uvedli, že vyprávění příběhů je vlastní nejen textům literárním. Smyšlené příběhy mohou podávat například i filmy, komiksy nebo počítačové hry. A prostřednictvím vyprávění příběhů, které se odehrály v našem skutečném světě, nás o dějinách zpravují i mnohé texty historické. Ať už se tedy jedná o vyprávění příběhů smyšlených, nebo o vyprávění příběhů o událostech, které se skutečně staly, tím, co všechny tyto různé druhy vyprávění spojuje, je to, že podávají **příběh**.

Příběh je sled událostí, které jsou provázány časovými a zpravidla i příčinnými vztahy.

Událostí přitom rozumíme nějaký v čase změněný stav: např. *učitel vstoupil do třídy* (nejprve ve třídě nebyl, nyní v ní je).

Zaznamenání souboru událostí, mezi kterými by nebyly vyjádřeny vztahy časové posloupnosti nebo příčinné následnosti, by nebylo vyprávěním příběhu. Mohlo by se jednat například o popis nebo o pouhý soupis událostí.

Pokud si například poznamenejme do diáře činnosti, které chceme zítra udělat, nebo události, k nimž by mělo nazítří dojít, nejde o vyprávění příběhu:

Udělat úkol do češtiny. Cvičit na violoncello. Nezapomenout sníst svačinku. Napsat sms babičce k narozeninám. Udělat alespoň sto přeskoků přes švihadlo. Vyvenčit psa. Vrátit vypůjčené knížky do knihovny.

Aby byl příběh příběhem, musí být vyjádřeny **vztahy mezi událostmi**. Až spojení událostí prostřednictvím vztahů **časových a příčinných** vytváří to, co nazýváme příběhem. Výše uvedené události by bylo možno využít k tomu, aby se staly součástí vyprávění příběhu, který by

mohl být vyprávěním o tom, jak si představuji, že proběhne můj den. V uvedené podobě však události nejsou vyprávěny, nejde tedy o vyprávěním prezentovaný příběh.

Události, mezi kterými je vztah příčinný (tedy jedna událost zapříčiní následnou událost), bychom mohli označit jako **klíčové** (někdy se označují také jako „jádrové“):

Přišel jsem do školy pozdě (= událost 1), proto mi pan učitel dal vypracovat zvláštní úkol (= událost 2).

Události, mezi kterými je vztah časový, aniž je jedna příčinou druhé, můžeme nazvat jako **přídavné** (někdy se označují jako „satelitní“):

Přišel jsem do školy pozdě (= událost 1), ve všech vyučovacích hodinách jsem pak pozorně poslouchal výklad pana učitele (= událost 2).

Mezi pozdním příchodem do školy a pozorným poslechem výkladu učitele není přímo vyjádřena žádná příčinnost, ale víme, že událost 2 následuje v čase po události 1. Pokud by ten, kdo příběh vypráví, do školy nejprve nepřišel (i když pozdě), nemohl by poslouchat výklad pana učitele.

Abychom určili událost jako klíčovou, musíme tedy nejprve interpretovat vztah mezi ní a událostmi, s nimiž je v časových vztazích, rovněž jako vztah příčinný. Každý příčinný vztah je přitom současně i vztahem časovým, jelikož událost, která zapříčinila událost jinou, ji současně časově předchází.

Pro určení vztahu mezi událostmi a pro následné stanovení událostí jako **klíčových** či **přídavných** je významné jazykové vyjádření. Často je odvislé od užití větných spojek, které vyjadřují vztah příčinné následnosti mezi dvěma událostmi: např. spojky souřadící (*proto, a proto, tak, tudíž, neboť* ad.) nebo spojky podřadící (*protože, jelikož, poněvadž* ad.). V literárních vyprávěních však často vztah mezi událostmi není jazykově vyjádřen přímo a úkolem čtenáře je tento vztah interpretovat na základě našich zkušeností se situacemi, které známe z našeho skutečného světa,

s mezilidskými vztahy, ale i na základě předchozích zkušeností s vyprávěnými příběhy.

Jelikož se ale naše individuální zkušenosti a znalosti různí (nejsou zcela totožné), mohou se různit i naše interpretace vztahů mezi jednotlivými událostmi příběhu. Do značné míry **jsme tedy vždy spolutvůrci příběhů, o kterých čteme**. Četba literárních vyprávění je činnost tvůrčí, není to pasivní získávání informací o událostech ve vyprávění příběhu.

Přestože máme do určité míry různé individuální zkušenosti a znalosti, žijeme ve společném světě, ocitáme se v podobných životních situacích, slýcháme velmi podobné příběhy, které se vyprávějí o našich dějinách: od dětství slýcháme vyprávět tytéž pohádky, sledujeme stejné filmy, čteme stejné komiksy nebo hrajeme tytéž počítačové hry. A všichni tedy víme, že například Červenou karkulku sežral vlk, ale že byla zachráněna myslivcem a ve vlkově břiše nezemřela, víme také, že vladyku Horymíra zachránil kůň Šemík tím, že skočil ze skály na Vyšehradě a sám přitom zahynul, víme, že Robinson Crusoe ztroskotal na pustém ostrově, kde musel strávit dlouhý čas a starat se o své přežití, než byl zachráněn, nebo známe mnoho událostí a příhod z příběhů vyprávěných o Harrym Potterovi a víme, že Hermiona byla jeho kamarádka, na kterou se mohl spolehnout, a jeho úhlavním nepřítelem byl Voldemort.

A právě proto, že se naše životní zkušenosti a znalosti příběhů mnohem více podobají než různí, tak se i interpretace vztahů mezi událostmi příběhu budou převážně podobat, nikoli různit.

Pokud by totožné literární vyprávění četli čtenáři přináležející různým epochám a kulturám, například čtenář žijící na Arabském poloostrově v 17. století a čtenář žijící v Nizozemsku ve 21. století, interpretace vztahů mezi událostmi příběhu by se lišily výrazněji, než je tomu u čtenářů vychovaných ve stejné kultuře a žijících ve stejné době.

Naším základním vodítkem pro interpretaci vztahů mezi událostmi je nepochybně to, že chceme události zřetězit (či zasítovat) tak, **aby celý příběh dával smysl**. Celku příběhu podmiňujeme i interpretaci vztahů mezi jednotlivými událostmi. Příběhy totiž čteme právě proto, že očekáváme, že budou smysluplné.

Například výpověď na konci vyprávění Odysseova příběhu by mohla znít například takto:

Když se Odysseus vrátil po dlouhé době domů, jeho pes zemřel.

Vztah mezi událostmi „návrat Odyssea“ a „smrt jeho psa“ nebudeme jistě interpretovat tak, že jeho pes zemřel, protože by pro něj bylo nesnesitelné žít se svým pánem. Víme totiž, že Odysseův pes byl svému pánovi věrný a velmi se mu po něm stýskalo. Současně je ale také zřejmé, že nebudeme interpretovat vztah mezi těmito událostmi jako vztah pouze časový, tedy tak, že zcela náhodou pes zemřel poté, co se Odysseus vrátil domů. Vzhledem k naší obeznamenosti s předchozími událostmi příběhu budeme interpretovat vztah mezi těmito událostmi jako vztah příčinný, a to i přes to, že v této výpovědi není příčinnost jazykově vyjádřena. Návrat Odyssea byl skutečně příčinou smrti jeho psa, ne však proto, že by pes nechtěl se svým pánem žít, ale proto, že mu byl natolik věrný, že nechtěl zemřít dříve, než se jeho pán vrátí domů. Tímto způsobem příběh nabývá smyslu, pro který je dobré ho vyprávět.

Vraťme se ještě k příkladu uvedenému výše:

Přišel jsem do školy pozdě, ve všech vyučovacích hodinách jsem pak pozorně poslouchal výklad pana učitele.

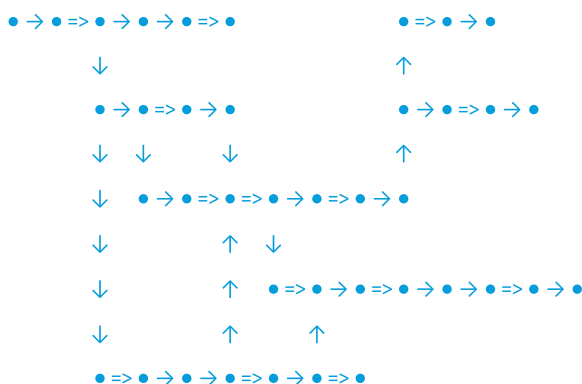
Lze si představit, že v rámci celku vyprávění nějakého příběhu by bylo možné interpretovat vztah mezi těmito dvěma událostmi nejen jako vztah časový, ale rovněž i jako vztah příčinný. Například tehdy, kdybychom o chlapci, který nám vypráví svůj příběh, věděli, že je velice svědomitý a že jeho pozdní příchod způsobil, že se pak o to více při výuce snažil, aby pan učitel věděl, že ho pozdní příchod mrzí.

Určení vztahu (jako časového nebo příčinného) mezi dvěma událostmi je podmíněno: 1) jazykovým vyjádřením, 2) celkem příběhu, 3) veškerými znalostmi a zkušenostmi konkrétního čtenáře.

Interpretací vztahů mezi událostmi dochází k jejich zřetězování. Příběh je pak vlastně výsledkem interpretací vzniklého zřetězení událostí.

Příběhy literárních vyprávění však většinou nemají podobu jednoduché lineární řady událostí. **Příběhy zpravidla představují velmi spletitou síť vztahů mezi událostmi.** Jedna událost totiž může mít k jedné události vztah pouze časový, ale k jiné události vztah příčinný a k mnoha dalším událostem nemusí mít vůbec žádný vztah. Jedna událost také nemusí zapříčinit pouze jednu další událost, ale vícero jiných událostí.

Schéma příběhu třeba i velmi krátkého a jednoduchého literárního vyprávění může vypadat například takto:



Vysvětlení znaků:

- událost
- časový vztah
- => příčinný vztah

Naopak nejjednodušším možným příběhem je spojení dvou událostí alespoň časovou souvislostí (nebo i příčinnou následností):

Učitel vstoupil do třídy a hlasitě se rozesmál.

(schematicky: • → •)

Takový příběh sice není příliš zajímavý nebo poučný, ale tato výpověď už má povahu vyprávění příběhu, jelikož podává **dvě události, které následují v čase po sobě a obě nastávají v tomtéž světě.**

Některé příběhy známe z vícera podání, často se jedná například o různá vyprávění téhož pohádkového příběhu (např. o Jeníčkovi a Mařence), o různé varianty mytických příběhů (např. o Ikarovi a jeho pádu) nebo o různá vyprávění národních pověstí (např. o blanických rytířích). Některé známé příběhy mají nejen literární, ale i mnohá filmová nebo komiksová zpracování (např. o Robinsonu Crusoeovi).

Abychom rozpoznali, že se jedná o jeden a týž příběh vyprávěný různými způsoby, je nezbytné, aby ve vyprávění příběhu zůstaly zachovány klíčové události, tedy ty, o nichž víme, že jedna zapřičiňuje druhou. Kdybychom například z vyprávění příběhu o Šípkové Růžence vynechali to, že se Růženka píchla o vřeteno, neupadla by pak do dlouhotrvajícího spánku a nebyla by z něj probuzena polibkem prince, svého zachránce. Příběh by byl natolik změněn, že by nebylo možné jej identifikovat jako „příběh o Šípkové Růžence“. Pokud bychom z příběhu o Šípkové Růžence vynechali například to, že při práci u kolovratu poslouchala ptáky (= událost zapojená do příběhu výhradně prostřednictvím časových vztahů, která nic dalšího nezapřičiňuje), soudržnost a totožnost příběhu by to nezměnilo.

3

Jak lze příběhy vyprávět?

Příběhy je možno vyprávět na mnoho různých způsobů. Jelikož vyprávění příběhů má svůj prapočátek v ústním vyprávění lidí o tom, co se jim přihodilo, nebo o tom, co zajímavého slyšeli vypravovat někoho jiného (třeba o tom, jak vznikl svět, nebo o tom, jak se někdo zázračně uzdravil, nebo o tom, co se stane s lidskou duší po smrti člověka), vyprávění mělo a často má povahu vyprávění o něčem, co se v minulosti stalo. Mnohé příběhy jsou však vypravovány i tak, že to, co se vypravuje, se právě odehrává, a některé i tak, že se vypravuje to, k čemu teprve dojde.

Příběh může být vyprávěn někým, kdo vyprávěné události sám zažil, nebo také někým, kdo o nich jen slyšel a tyto události zná jen zprostředkovaně, ale také někým, kdo třeba záměrně vypráví tak, aby nebylo jasné, jak k některým událostem došlo.

Vyprávění se také mohou odlišovat tím, komu jsou vyprávěna. Bude-li tím, kdo vypráví, například třináctiletý chlapec, rozdíl ve vyprávění budou nastávat tehdy, bude-li příběh vyprávět své babičce, svému nejlepšímu – také třináctiletému – kamarádovi nebo svému křečkovi nebo třeba v duchu sám sobě.

Představme si například, jak a v čem by se muselo proměnit vyprávění příběhu o Robinsonu Crusoeovi, kdyby Robinson nebyl tím, kdo vypráví svůj vlastní příběh. Robinsonův příběh by mohl vyprávět například Pátek, s nímž se Robinson setkal až na ostrově. O tom, co Robinson zažil před jejich seznámením, by tedy mohl Pátek vypravovat pouze tak, jak se o těch událostech doslechl od Robinsona a jak by jeho příběhu sám rozuměl. Jak by takové vyprávění mohlo vypadat, když Pátek nevěděl nic o evropské civilizaci? Jak by vyprávěl o Robinsonově touze

po dobrodružství a nechuti se učit, když sám do školy nikdy nechodil a o vzdělávání ve škole ani nikdy před tím neslyšel? Jak by vyprávěl o tom, jak byl Robinson přitahován plavbou po moři do neznámého světa? Jak by vyprávěl o tom, jak Robinson obchodoval s otroky? Jak by vyprávěl o tom, jak Robinson poprvé uviděl na ostrově divochy? Tedy i Pátka samého? Je zřejmé, že literární vyprávění příběhu o Robinsonu Crusoeovi by se muselo velmi proměnit, kdyby jej vyprávěl Pátek, a ne sám Robinson.

Jeden příběh je možno vyprávět nesččetně mnoha způsoby. Abychom dokázali odlišit a pojmenovat různé způsoby literárního vyprávění, používáme některé základní kategorie, které nám pomáhají uvědomit si důležité rozdíly, jaké mezi jednotlivými vyprávěními jsou nebo mohou nastat.

K těmto kategoriím patří čas, prostor, vypravěč, postava, adresát vyprávění a další, které specifikují nebo označují prvky či jevy literárního vyprávění.

4

Jak čteme literární vyprávění?

Než se zamyslíme nad možnými způsoby vyprávění příběhů podrobněji, uvažme, jak literární vyprávění čteme. Uvažme, zda existují pro čtení literárních vyprávění určitá pravidla nebo doporučení, která je dobré dodržovat.

Příběhy si lidé vypravují, protože je mezi sebou chtějí sdílet. Důvody pro jejich sdílení bývají různé: chtějí jejich prostřednictvím někoho pobavit, vyděsit nebo uchovat nejrůznější poznatky, mravní ponaučení apod.

Aby bylo sdílení příběhů prezentovaných literárními vyprávěními možné, je nutno respektovat určitá pravidla. Četba literárních vyprávění je tedy zvláštní hra, která má – jako každá jiná hra – svá pravidla. Představme si například, že si budeme chtít zahrát s někým šachy. Aby nás hra bavila a měla nějaký smysl, musíme dodržovat pravidla o pohybu šachových figur po šachovnici. Pokud by se náš protihráč rozhodl tato pravidla nerespektovat a umanol si, že bude například střelcem, kterým se lze pohybovat podle pravidel jen po bílých polích, táhnout i po černých polích, pak by hra přestala fungovat. Pokud se však mezi sebou hráči dohodnou, že pravidla pozmění, je jistě možné táhnout s kteroukoli figurou jinak. Ale vzniknou tak nová pravidla nové hry. Otázka je, jestli nová pravidla způsobí, že nově vzniklá hra bude lepší než ta podle dosavadních pravidel. Pravidla šachu nejsou fyzikální zákony, které nelze změnit podle libosti.

Dohodnou-li se hráči, že budou hrát s pozměněnými pravidly, znamená to, že se pravidla šachu změnila jednou provždy. Půjdou-li hrát šachy příště s jiným soupeřem, budou oba předpokládat, že budou hrát

hru, která má svá obecně sdílená pravidla a která je zajímavá a zábavná právě proto, že má tato pravidla a proto, že jsou obecně sdílená.

A podobně je tomu i s četbou literárních vyprávění. Dohoda na pravidlech pro čtení literárních vyprávění se utvářela v průběhu vývoje lidské společnosti a její literární kultury velmi dlouho. Všechna pravidla mají svá opodstatnění, a to, že na ně přistoupíme, nám umožňuje hrát hru, kterou je „četba literárního vyprávění“.

- 1 **Znalost jazyka literárního vyprávění:** K literárnímu vyprávění je třeba využít nějakého jazyka, jehož prostřednictvím bude příběh zaznamenán. K základním pravidlům čtení literárního vyprávění patří tedy to, že rozumíme jazyku, kterým je literární vyprávění napsáno. Číst literární vyprávění psané jazykem, kterému nerozumíme, by nás zcela jistě nebavilo.
- 2 **Celek literárního vyprávění:** Abychom rozuměli příběhu, je nutno přečíst literární vyprávění celé. Kdybychom přečetli pouze vybrané části, příběh nám nemusí dávat smysl, protože například nebudeme znát události, které vedly literární postavu k určitému jednání. Nebo nám smysl dávat bude, ale zcela odlišný od toho, který by nám vplynul po přečtení literárního vyprávění jako celku.
- 3 **Lineárnost čtení literárního vyprávění:** Literární vyprávění čteme posloupně od začátku do konce. Samozřejmě nám nikdo nezabrání, abychom literární vyprávění četli jakkoli na přeskáčku, ale když někdo vytváří literární vyprávění, spoléhá na to, že jeho četba bude respektovat linearitu. Porušením tohoto pravidla porušujeme obecně sdílenou dohodu na způsobu čtení literárních vyprávění v naší literární kultuře. Vyprávění prezentuje události příběhu právě v takové posloupnosti, a nikoli jiné, aby byl příběh například napínavý, dojemný, strašidelný, vtipný apod. Přečteme-li si nejprve konec vyprávění a zjistíme pointu vtipu nebo se dozvíme, kdo je v detektivním vyprávění původcem nějakého zločinu, některá vyprávění mohou ztratit svou působivost.

- 4 **Důvěra v to, co je nám vyprávěno:** Když začneme číst literární vyprávění, důvěřujeme tomu, co je nám sdělováno. Tato důvěra v pravdivost sdělení je také součástí dohody na pravidlech čtení literárního vyprávění. Například literární vyprávění *Doktor Proktor a prdící prášek*, jehož autorem je Jo Nesbø, začíná takto: „Byl květen. A když už slunce svítilo nějakou tu chvíli na Japonsko, Rusko a Švédsko, vyšlo nad Oslem. Oslo je docela malé hlavní město v docela malé zemi, která se jmenuje Norsko.“ Mohu si jistě říct, že ten, kdo vypráví, se mýlí, nebo mi dokonce lže, protože já si myslím, že tehdy květen nebyl a na Japonsko slunce tehdy určitě nesvítilo. Pokud však budu takto bezdůvodně zpochybňovat ve vyprávění sdělované informace, pak se chovám jako hráč šachu, který začne chodit šachovou figurou jinak, než jak se tato figura může po šachovnici pohybovat podle sdílených pravidel.

Za určitých okolností však odůvodněně můžeme přestat důvěřovat v to, co je nám vyprávěno. K takovým okolnostem dochází tehdy, máme-li z vyprávění důvodné pochybnosti, že ten, kdo nám vypráví, nám sděluje záměrně či nezáměrně informace o událostech ve fikčním světě tak, jak se v něm nestaly. K takové pochybnosti nás vede například to, že vypravěč si protiřečí: například v jedné kapitole vypráví, že došlo k nějaké události, a v jiné kapitole sděluje, že k ní nedošlo; nebo tehdy, vysvětluje-li opakovaně své jednání nevěrohodně; případně tehdy, má-li nějaká omezení (například může být nevzdělaný v určité oblasti, o které vypráví, nebo může být nevidomý a vyprávět o tom, co se kolem něj dělo, aniž to mohl vidět apod.) a vypráví tak, jako by tato omezení neměl.

- 5 **Žánry literárního vyprávění:** Stejná pravidla však neplatí pro všechna literární vyprávění. Literární vyprávění se rozdělují do skupin podle určitých podobností (fantasknost příběhu, rozsah textu, téma, využití jazykové prostředky, přítomnost nadpřirozených bytostí ad.). Tyto skupiny nazýváme **žánry** a pro některé z nich máme dohodnuta jiná pravidla než pro jiné. O tom, o který žánr se v případě určitého literárního vyprávění jedná, se často dovídáme

třeba z přebalu knihy, někdy i z titulu samého (např. *Pohádka o perníkové chaloupce*), z informací, které najdeme v knihovně, v učebnici nebo se to dozvíme ve škole.

Představme si ale situaci, že nevíme, k jakému žánru literární vyprávění, které právě čteme, patří. Literární postava, která příběh vypráví, nejprve sděluje, že byla v určitém čase na hradě Karlštejně a v dalším odstavci se od ní dozvíme, že ve stejnou dobu byla i u rybníka Rožmberka. Jelikož při četbě používáme k porozumění příběhu znalosti, které máme o světě skutečném, můžeme odůvodněně začít pochybovat o tom, že nám postava dává pravdivé informace o tom, kde v určitou chvíli byla. Řekneme si, že přece není možné, aby jedna osoba byla ve stejném čase na dvou místech. Jedna z možností, jak tuto nesrovnalost vyřešit, kterou jsme si uvedli výše v odstavci 4, je, že začneme pochybovat o tom, že postava říká pravdu o fikčním světě. Je zde však ještě jiná možnost: uvědomíme si, že čteme literární vyprávění, které patří k žánru, v rámci něhož je možné, aby postava na dvou místech najednou byla – třeba v pohádce nebo ve sci-fi, kde platí jiná pravidla (třeba i fyzikální), než jaká platí v našem skutečném světě. Máme zde tedy dvě hypotézy, jak vysvětlit něco, co ve skutečném světě není možné: a) postava nám neříká pravdu, b) jedná se o žánr, v rámci něhož může existovat takový svět, ve kterém může být jedna bytost ve stejném čase na dvou místech. Kterou z hypotéz uplatníme, nám ukáže následující četba literárního vyprávění a další informace, které o fikčním světě, v němž se příběh odehrává, budeme při jeho čtení získávat. Četba literárního vyprávění je postupné získávání informací o fikčním světě, o bytostech, které ho obývají a o událostech, které se v něm dějí. Při četbě si vytváříme řadu hypotéz, které se nám buď potvrdí, nebo ne, a máme řadu očekávání, která jsou naplněna, nebo zklamána: Podaří se Harrymu Potterovi přemoci Voldemorta? Podaří se Frodovi Pytlíkovi zničit prsten? Dokáže si Robinson Crusoe zhotovit vor, s jehož pomocí se dostane z pustého ostrova?

- 6 **Vztah skutečného světa ke světu fikčnímu:** Příběhy, které podávají literární vyprávění, nejsou nikdy přímým záznamem o světě skutečném, ale dějí se ve světě fikčním. Události, které se odehrávají ve světě fikčním, nemůžeme ověřovat tak, že půjdeme do archivů a zjistíme, zda existují prameny, které nám potvrdí, že se tyto události opravdu takto staly nebo naopak nestaly. Dohoda o čtení literárního vyprávění spočívá tedy také v tom, že na literární vyprávění neklademe stejná kritéria jako na vyprávění o událostech skutečného světa. A to ani tehdy, objevují-li se v nich postavy, které mají stejná vlastní jména jako lidé, o nichž víme, že skutečně existovali či existují (Karel IV., Jan Jessenius, Adolf Hitler, Albert Einstein aj.), nebo objevují-li se v nich místopisná pojmenování, která známe ze skutečného světa nebo z vyprávění o něm (Paříž, Austrálie, Sibiř, Temže, Alpy apod.).

Fikční světy jsou nám sice srozumitelné jen tehdy, máme-li znalosti o skutečném světě a máme-li s ním zkušenosti (víme, co je přátelství, nenávisť, láska, mateřství a otcovství, závist, touha po moci či majetku, válka, dobývání území, obava z neúspěchu, strach z cizího a neznámého, sdílená radost apod.), avšak pravdivost výpovědí v literárním vyprávění neověřujeme informacemi, které máme o světě skutečném.

5

Jak běží čas ve vyprávění příběhů?

Jelikož příběh vymezujeme prostřednictvím určení časových vztahů mezi událostmi, je zřejmé, že čas je jednou z nejdůležitějších kategorií, uvažujeme-li o tom, co je literární vyprávění, jak je utvořeno a jak funguje.

V předchozí kapitole jsme uvedli, že vyprávět je možno o tom, co se stalo, co se právě děje anebo o tom, co se teprve stane či co by se stát mohlo. Podle toho můžeme rozlišit následující vyprávění:

- 1 **retrospektivní vyprávění** – vypráví se o tom, co se již stalo,
- 2 **současné vyprávění** – vypráví se o tom, co se právě děje,
- 3 **prospektivní vyprávění** – vypráví se o tom, co se stane, nebo co by se v budoucnu stát mohlo.

Minulost, současnost a budoucnost událostí, které jsou vyprávěny, však neurčujeme vzhledem k okamžiku našeho čtení, ale vzhledem k **čas** **vyprávění**. Přítomnost čtení tedy není to, co označujeme jako **přítomnost ve vyprávění**. Budeme-li číst například příběh, který je zasazen do doby 1. světové války, nebude to nezbytně vyprávění retrospektivní. Bude záležet na tom, **jak** je příběh vyprávěn, tedy z **jakého časového odstupu** jsou události příběhu vyprávěny. I příběh o 1. světové válce může být tedy vyprávěn jako současné nebo prospektivní vyprávění, bude-li vyprávěno **jakoby** z doby před či během 1. světové války.

Mohlo by se zdát, že je-li vyprávění jazykovou výpovědí, **bude čas** **vyprávění souviset s gramatickým časem výpovědi**. Souvislost zde samozřejmě je, ale není to tak jednoduché, že by byla přítomnost

vyprávění vyjadřována výhradně gramatickým časem přítomným, minulost vyprávění gramatickým časem minulým a budoucnost vyprávění gramatickým časem budoucím.

V česky psaných literárních vyprávěních může být přítomnost ve vyprávění vyjádřena jak gramatickým časem minulým, tak přítomným.

Srovnajme vyprávění dvou malých příběhů:

- 1 *Učitel vstoupil do třídy a požádal žáky, aby se utišili.*
- 2 *Učitel vstupuje do třídy a žádá žáky, ať se utiší.*

Užití gramatického přítomného času v případě druhé výpovědi může způsobovat, že vyjádřené dění pociťujeme jako zvýrazněné, naléhavé nebo se zvýšeným důrazem na vnímání průběhovitosti dění událostí. Obě výpovědi však vyjadřují přítomnost vyprávění.

(PŘÍKLAD) SOUČASNÉ VYPRÁVĚNÍ V PŘÍTOMNÉM ČASE

Je neděle ráno. Slyším náš modem vyhrávat neumělý jazz, jak se matka připojuje na internet. Jsem v koupelně.

Nedávno jsem zjistil, že moje matka zadává do vyhledávače Yahoo názvy zatím nepopsaných mentálních stavů: „halucinační syndrom dospívajících“, „problém s hyperaktivní představivostí“, „holistický stabilizátor chování“...

Dle jistých důkazů může za duševní zdraví mé matky její práce. Pracuje na magistrátu v právním oddělení. Má spoustu kolegů. Jedno z pravidel v její kanceláři je, že když máte narozeniny, tak je vaší povinností přinést do práce svůj vlastní dort.

Čímž se dostáváme zpátky ke skřínce s léky.

Odsunu zrcadlová dvířka a můj obličej se prolne do černobílých krabiček od mastí na předpis, tablet v blistrech a hnědých lahviček ucpaných vatou...

(DUNTHORNE, Joe. *Ponorka*. Praha: Plus, 2013, s. 11, 13)

(PŘÍKLAD) SOUČASNÉ VYPRÁVĚNÍ V MINULÉM ČASE

Po lesní cestičce se sem od vesnice blížilo děvčátko. Paní Coulterová ho dobře znala: Ama sem nosila jídlo už pěknou řádku dní [analepse]. Hned, jak sem dorazila, postarala se paní Coulterová, aby se rozneslo, že je svatá žena zabraná v meditacích a modlitbách a že se přísahou zavázala nikdy nepromluvit s mužem. Ama byla ze všech místních jediná, čí návštěvy byla ochotná přijmout.

Tentokrát však děvčátko nepřicházelo samo. Otec, který ji doprovázel, se ale držel stranou a nechal holčičku vystupovat k jeskyni samotnou. U vchodu se Ama poklonila. „Otec vzkazuje uctivé pozdravení a přání všeho dobrého,“ řekla. „Zdravím tě, dítě,“ odpověděla paní Coulterová.

(PULLMAN, Philip. *Jantarové kukátko*. Praha: Argo, 2007, s. 8)

Aby vyjadřovala vypravěčská výpověď v gramaticky minulém čase minulost vyprávění, musela by obsahovat nějaký časový orientátor, který vytvoří časový odstup mezi událostmi, o nichž se vypráví, od okamžiku, z něhož se vypráví:

Včera učitel vstoupil do třídy a požádal žáky, aby se utišili.

Minulost vyprávění bývá obvykle vyjadřována gramatickým časem minulým, ale někdy je užita i forma gramaticky přítomného času, tzv. historického prezentu. A rovněž pro vyjádření budoucnosti může být kromě gramaticky budoucího času užito i času přítomného.

(PŘÍKLAD) RETROSPEKTIVNÍ VYPRÁVĚNÍ V MINULÉM ČASE

Asi tak po dvou letech nadešla zvláštní příležitost, která oživila dávné moje myšlenky na útek. Můj pán meškal tehdy doma déle než obvykle, aniž se chystal k výpravě, poněvadž, jak jsem se doslechl, neměl dostatek peněz. V ten čas vyjížděl jednou, dvakrát i častěji v týdnu při pěkném povětří v člunu na lov ryb a vždy brával mě a mladého mouřenína s sebou, abychom veslovali a bavili ho různými šprýmy. Při lovu osvědčil

jsem se tak znamenitě, že mě někdy posílal se svým příbuzným Maurem a s oním mouřenínem, abychom pro něho nachytali mísu ryb.

Když jsme tak jednou vypluli do tišiny bezvětrného jitra, vyvstala pojednou mlha tak hustá, že ač jsme nebyli ani půl míle od břehu, ztratili jsme jej úplně z dohledu. Veslovali jsme, nevědouce odkud ani kam, a tak jsme pracovali po celý den a celou noc, až pak ráno jsme poznali, že místo ku břehu zamířili jsme na volné moře a že jsme aspoň dvě mořské míle od pobřeží. Dorazili jsme k němu vyhladovělí po velké námaze a s nebezpečím, ježto silný jižní vítr se zdvihl proti nám.

(DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Praha: Odeon, 1975, s. 24)

Abychom rozuměli příběhu, který nám literární vyprávění podává, musíme rozumět tomu, jak funguje časová výstavba vyprávění. K tomu je nutno především rozpoznat, jaký je **vztah mezi časem příběhu a časem vyprávění**.

Při každém čtení literárního vyprávění provádíme rekonstrukci příběhu. Pokud je příběh vyprávěn tak, že o důvěryhodnosti vyprávění není důvod pochybovat, příběh je vyprávěn pouze jednou, události příběhu jsou podávány v pořadí, v jakém k nim ve fikčním světě docházelo, a můžeme pomocí časových údajů určit, jak po sobě následovaly, pak nebývá rekonstrukce příběhu složitá. Taková literární vyprávění ale existují jen velmi ojediněle. Většinou je v literárním vyprávění chronologie příběhu porušena, objevují se například nějaké vzpomínky postav na události předcházející právě vyprávěnému okamžiku děje nebo jsou některé události vyprávěny opakovaně nebo se o některých událostech vypráví velmi zkratkovitě a o jiných naopak zdlouhavě. Je také možné, že u některých událostí nebude jednoznačné, kam je na časové ose příběhu máme zařadit. V takovém případě může dojít u různých čtenářů k odlišné rekonstrukci příběhu, a někdy dokonce může odlišné zařazení určité události znamenat i výraznou proměnu smyslu příběhu. I proto jsme my, čtenáři, vždy spolutvůrci příběhů.

Časem příběhu označujeme dobu, kterou přisuzujeme řadě událostí, které ve fikčním světě proběhly a mezi nimiž nacházíme vztahy

časové následnosti. Tato časově posloupná řada událostí je výsledkem čtenářské rekonstrukce příběhu. Jelikož žádné vyprávění neudává u každé události délku jejího trvání, je zřejmé, že při rekonstrukci příběhu vycházíme z našich zkušeností ze skutečného světa. Když tedy čteme nějaké literární vyprávění obsahující výpovědi, jako např. *obědvali jsme tehdy déle než obvykle* nebo *zašel jsem do obchodu přes ulici koupit rohlíky*, u nichž nejsou uvedeny žádné časové údaje, které by vymezovaly, jak dlouhé bylo trvání těchto událostí, pak podle zkušeností, které máme s probíhajícím časem ve skutečném světě, nějaké přibližné časové určení těmto událostem přisuzujeme. Činíme tak při čtení každého literárního vyprávění, aniž bychom si to uvědomovali, jen tak je totiž fikční svět (a čas v něm **jakoby** probíhající) pro nás srozumitelný.

Časem vyprávění rozumíme dobu vyprávění o událostech příběhu, kterou ale vlastně měříme ne časově, ale prostorově: rozsahem textu vyprávění. O časovém rozmezí jednoho roku proběhlého ve fikčním světě je totiž možné vyprávět třeba i jen jednou větou, ale také třeba na čtyřech stech stranách.

Časové výstavbě literárního vyprávění budeme rozumět tehdy, budeme-li věnovat důkladnou pozornost vztahu mezi časem příběhu a časem vyprávění. Budeme-li srovnávat: a) pořadí událostí, jak je o nich postupně vyprávěno, s pořadím, které je výsledkem naší rekonstrukce chronologie příběhu; dále b) jaký rozsah textu je věnován těm kterým událostem fikčního světa; c) kolikrát je vyprávěno o týchž událostech.

a) Posloupnost

K porušení chronologie příběhu dochází již u nejstarších literárních vyprávění, která lidská písemná kultura zná. Nejde tedy o něco neobvyklého, nebo dokonce originálního. Každá vzpomínka postavy příběhu totiž znamená přeskupení chronologického sledu událostí příběhu. Změna pořadí událostí ve vyprávění oproti chronologii příběhu může mít nejrůznější účinky, jejichž přesný výčet nelze podat, neboť každé literární vyprávění je jedinečné. Může sloužit například k vyvolání napětí,

jsou-li třeba v detektivním vyprávění události, které vedly ke zločinu, vyprávěny až v závěru, kdy detektiv objasňuje případ. Ale může tomu být i přesně naopak: ve vyprávění jsou hned na začátku sděleny události, k nimž příběh dospěje až na samém jeho konci, proto, aby příběh nevyvolával napětí a čtenáři věnovali pozornost spíše vnitřnímu myšlení některé literární postavy než událostem děje. Účinkem výrazného porušení chronologie příběhu ve vyprávění může být také to, že pozornost čtenáře bude směřována nikoli na rekonstrukci událostí příběhu, ale na básnický jazyk vyprávění. Změna pořadí událostí ve vyprávění může sloužit rovněž k tajemnosti vyprávění nebo třeba k výrazně humorné pointě. Může však jít rovněž o pouhé naplnění pravidel nějakého žánru, např. právě u detektivky.

(PŘÍKLAD) ACHRONOLOGICKÉ VYPRÁVĚNÍ

Místo dovolený jsem poslední léto dřepěl ve sklepě a vyřezával bumerangy. Naučil mě to jeden učitel ze základky.

V bumeranzích se fakt vyznal. Jmenoval se Bretfeld, Wilhelm Bretfeld. Napsal o nich dokonce knížku. Dokonce dvě. To jsem ale zjistil, až když jsem chodil na gympl. Potkal jsem starýho Bretfelda na louce. Stál kousek za naším domem na pastvině, kde se pasou krávy a házel svoje bumerangy, vlastnoručně vyřezaný bumerangy – vůbec jsem netušil, že to fakticky funguje. Že se bumerangy fakticky vrací. Myslel jsem, že to existuje jenom ve filmu. Ale Bretfeld byl dokonalej profík a ukázal mi, jak na to. Udělal na mě obrovskej dojem. Hlavně když jsem zjistil, že všechny bumerangy vyrobil a pomaloval sám. „Všechno, co má zakřivený tvar a zaoblené konce, létá,“ prohlásil Bretfeld, podíval se na mě přes okraj brejlů a dodal: „Jak že se jmenuješ? Už si tě nepamatuju.“ Nejvíc ze všeho mě ale dostal bumerang s dlouhou výdrží. Vymyslel ho samotnej Bretfeld, vydržel lítat několik minut a on ho vynalezl. Když dneska někde na světě hodíte bumerang a on zůstane pět minut ve vzduchu, udělá se fotka a pod ní stojí: založeno na designu Wilhema Bretfelda. Takže je Bretfeld vlastně světoznámej. A ten samej Wilhelm Bretfeld stál minulý

léto na pastvině za naším barákem a předváděl mi to. Fakt dobrej učitel. Na základce jsem to nějak nepostřeh.

(HERRNDORF, Wolfgang. *Čik*. Praha: Argo, 2012, s. 25)

Porušení chronologie příběhu v literárním vyprávění může být v zásadě dvojího druhu:

- **analepse** – v určitém okamžiku vyprávění příběhu dojde k vyprávění sledu událostí, které se staly ve fikčním světě ještě před těmi událostmi, o nichž už bylo vyprávěno

(PŘÍKLAD) **ANALEPSE**

A tohle nebyla jen rýma. Dopotácel se do svého pokoje za kuchyní, zhroutil se na postel a ztěžka oddechoval. Nikdy se necítil tak slabý, tak vyčerpaný. Snad jen s tou žabkou tehdy...

Ta žabka byla menší, říkal si. Ale jinak to bylo totéž. Narazil tehdy na žabičku úplně náhodou na mýtině. Neměl důvod tam ten den chodit, měl jen chuť být sám, stranou vesnického ruchu, a odešel proto do lesa. Občas to tak dělával. Když šlápl bosou nohou na žabku, lekl se. „Promiň,“ vyhrkl tehdy rozverně a sklonil se, aby vzal zvířátko do ruky...

(LOWRYOVÁ, Lois. *Posel v temném lese*. Praha: Argo, 2020, s. 45)

- **prolepse** – v určitém okamžiku vyprávění příběhu dojde k vyprávění sledu událostí, které se stanou ve fikčním světě až po těch událostech, o nichž bude teprve následně vyprávěno

(PŘÍKLAD) **PROLEPSE**

„Omlouvám se, slečno!“ Napřáhl k ní ruku a pomáhal jí sestoupit po příkrych kovových schůdcích. „Chtěl jsem jenom, abyste nepřejela zastávku...“

„A nepřejela jsem.“ Pokývala na znamení díky a pak pokývala hlavou, jako by chtěla říct: Jak směšné! Myslet si, že bych jela takhle daleko

a pak přejela, pchá! Nakonec se na něj ale přece trošku usmála a mladý muž se nadmul hrdostí, že někomu tak dokonale posloužil.

Obratnost a horlivost mladého průvodčího brzy zaujme jeho nadřízené, kteří mu nabídnou povýšení. Během let se vypracuje až na vedoucího lokomotivního depa, což je pozice, která mu poskytne slušné zajištění. A všichni jeho známí ho budou mít rádi a bude se těšit pověsti oblíbeného člověka.

Jenže to všechno zatím bylo hudbou budoucnosti. Průvodčí si stoupl k oknu a sledoval, jak se vlak rozjíždí. Slečna Lumleyová, která stála nehybně v oblacích páry, se rychle vzdalovala. Kola pronikavě skřípěla, vlak smutně hvízdal a motor hluboce hučel.

(WOODOVÁ, Maryrose. *Nepolepšitelné děti ze sídla Ashton. Tajemné vytržení*. Brno: Jota, 2013, s. 9)

U analepse i prolepse můžeme určit tzv. **rozsah** (tj. délka trvání analepse/prolepse) a **dosah** (odstup od okamžiku, z něhož v literárním vyprávění přecházíme k minulým či budoucím událostem).

Jak analepse, tak prolepse je sled událostí, které můžeme vymezit jako „minulé“ či „budoucí“ vůči jinému sledu událostí. Musí zde být tedy nějaký základní sled událostí, vůči němuž můžeme jiný sled událostí určit jako analepsi či prolepsi. Základní sled událostí nazýváme **výchozí linie vyprávění**. Literární vyprávění mají však často velmi komplikované časové uspořádání a některé analepse a prolepse se nemusí vztahovat k výchozí linii vyprávění, ale k jiným analepsím a prolepsím. Časová struktura literárních vyprávění je pak mnohdy velmi složitě rozvětvená.

b) Trvání

Když čteme literární vyprávění, často se nám zdá, že vyprávění zpomaluje a jindy zase zrychluje, až se události jakoby řítí jedna přes druhou, nebo že je tak pomalé, jako by ani neplynulo.

Změna tempa vyprávění je způsobena tím, že se mění délka času vyprávění (rozsahu textu) vzhledem k času příběhu. Účinky změny tempa vyprávění mohou být nejrůznější: **zpomalením** může být zaměřena pozornost na vybrané události děje, aby bylo poukázáno na jejich důležitost, nebo může být zpomalení způsobeno potřebou podrobného popsání nějaké situace, ale také může být zpomalení využito například ke klamavému odklonění pozornosti čtenáře od důležitých událostí příběhu a posléze tedy k účinku překvapení. **Zrychlením** může být naznačena rychlost uplývání času jedince i celé lidské společnosti nebo pouhá nedůležitost některých událostí příběhu, o nichž nestojí za to vyprávět. Nejrůznějších účinků však může být nespočet.

Existují i literární vyprávění, jejichž tempo vyprávění se příliš nemění a na mnoha stranách vyprávějí o jediném dni, a existují krátká povídková vyprávění o osudu mnoha generací, žijících v průběhu stovek let.

Literární vyprávění často kromě vyprávění příběhu obsahují rovněž popisy a dialogy. Jak u popisu, tak u dialogu však nelze posuzovat trvání vyprávění, neboť v případě popisu není vyjadřován časový vztah mezi jednotlivými předměty popisu, a nelze tedy posuzovat, jak dlouho se „vypráví“ o něčem, co se nějakou dobu „děje“, jelikož popis nepodává dění v nějakém čase. Popisování tedy není vyprávění.

(PŘÍKLAD) POPIS VE VYPRÁVĚNÍ

Na akademii nikdy nebydlela sama. V každé ložnici spalo dvanáct děvčat, a navíc ležely v postelích po dvou. Mít svou vlastní postel ve svém pokoji, to byl neslýchaný luxus. A jaký to byl pokoj panečku! Tapety s květinovým potiskem, krásné arabské koberce se vzorem břechťanových listů, mahagonový prádelník s úchytkami ve tvaru hříbků. Postel s nebesy a měkoučké peřiny s mechově zeleným povlečením. Zdobily ho snad všechny druhy okrasných stehů, které se Penelopa ve škole učila. A mnohé ani nikdy neviděla.

(WOODOVÁ, Maryrose. *Nepolepšitelné děti ze sídla Ashton. Tajemné vytí*. Brno: Jota, 2012, s. 30)

V případě dialogu také nejde o délku vyprávění o nějakých událostech trvajících v čase, ale o citovanou řeč postav. Nelze tedy poměřovat délku řeči postav s dobou trvání určitých událostí ve fikčním světě, jak činíme v případě vyprávění příběhu. Zde bychom srovnávali něco jiného: trvání řečové výpovědi postavy s jejím psaným „záznamem“.

c) Frekvence

Kromě pořadí událostí příběhu ve vyprávění a rozsahu vyprávění o událostech příběhu si při rozboru časové výstavby literárního vyprávění všímáme také toho, kolikrát se o určitých událostech vypráví. Rozlišujeme obecně čtyři druhy frekvence, které se v literárních vyprávěních mohou uplatnit:

- jednou se vypráví o tom, co se stalo jednou,
- vícekrát se vypráví o tom, co se stalo jednou,
- jednou se vypráví o tom, co se stalo vícekrát,
- vícekrát se vypráví o tom, co se stalo vícekrát.

Účinky frekvence mohou být rovněž různé. Například vyprávět vícekrát o tom, co se stalo jednou, může v jednom literárním vyprávění jedna postava, která se v průběhu života vrací k důležitým událostem, o nichž vypráví vždy trochu jinak, podle toho, jak postupně nabývá nových životních zkušeností. O stejných událostech mohou ale vyprávět postupně třeba dvě či více různých postav. Literární vyprávění, v němž jsou tytéž události vyprávěny vícero postavami, může prostřednictvím tohoto způsobu časové výstavby zvýrazňovat například to, jak odlišně mohou lidé vnímat svět kolem nich a jak odlišně mohou chápat příčiny některých událostí.

(PŘÍKLAD) JEDNOU SE VYPRÁVÍ O TOM, CO SE STALO VÍCEKRÁT

Sedávali jsme ve svých oknech, dlouho do noci, každý den. [...] V týdnech před odjezdem nabyly naše hovory nového smutného podtónu. Seděla jsem v okně a popotahovala a Oskar naproti se na mě díval zasmušile a chápavě. Sedával na parapetu, kterého se držel rukama, a nohama klátil ze strany na stranu. Já jsem si vytvořila takový zvyk, v jehož rámci jsem olupovala kousky omítky z naší zdi.

(FITZGERALDOVÁ, Sarah Moore. *Jablečný koláč naděje*. Praha: CoBoo, 2015, s. 29)

(PŘÍKLAD) DVA ODLIŠNÍ VYPRAVĚČI VYPRÁVĚJÍ DVAKRÁT TO, CO SE STALO JEDNOU

Jednou večer, na konci léta nechal dveře do krámu otevřené, aby se nadýchal čerstvého nočního vzduchu. Zrovna zapisoval ve světle olejové lampy příjmy a výdaje do svého velkého účetního sešitu a zasněně ocucával tužku, když vtom ho čísi jasný hlas téměř zvedl ze židle:

„Prodáváte cukrkandly?“

Zvedl hlavu a spatřil nejkrásnější bytost, jakou si lze představit. Byla to asi dvanáctiletá dívka, tmavovlasá, v sandálech a obnošených šatech. Na pásku jí visela čutora. Vešla potichu otevřenými dveřmi, téměř jako přízrak, a teď upírala na Tomka své černé a smutné oči:

„Prodáváte cukrkandly?“

„Ano, prodávám cukrkandly.“

Vytáhl ze sklenice cukrkandl a podal jí ho. Rychle ho schovala do kapsy šatů. Ale nezdálo se, že chce odejít. Prohlížela si regály a řady malých šuplíčků vestavěných po celé zdi.

„Co máte ve všech těch šuplíčcích?“

„Mám tam... všechno,“ odpověděl Tomek. „Totiž všechno, co je potřeba...“

„Gumu na klobouk?“

„Ano, samozřejmě.“

Tomek vylezl po žebříku a otevřel šuplík až úplně nahoře:

„Tady jsou.“

„A hrací karty?“ Sestoupil níž a otevřel jiný šuplík.

„Tady.“

Zaváhala a potom se jí na rtech objevil nesmělý úsměv. Očividně ji to bavilo:

„A obrázky... klokana?“

Tomek se na pár vteřin zamyslel a potom se vrhl k šuplíku vlevo:

„Tady.“

„Takže vy máte ve svém krámku úplně všechno? Opravdu všechno?“ zeptala se dívka a zvedla k němu oči.

Tomek byl trochu na rozpacích.

„Ano... totiž všechno, co je potřeba...“ odpověděl s patřičnou skromností.

„Takže,“ řekla dívka křehkým váhavým hlasem, ale najednou, jak se Tomkovi zdálo, plným naděje, „takže možná máte... i vodu z řeky Kžar?“

Tomek netušil, co je to za vodu. Netušil ani, kde se nachází řeka Kžar. Dívka si toho všimla, přes oči jí přeběhl stín a odpověděla dřív, než se zeptal:

„To je živá voda. Kdo se jí napije, nezemře. To jste nevěděl?“

Tomek jemně zavrtěl hlavou, ne, to nevěděl.

„Tu vodu potřebuju...“ hlesla dívka.

Potom nahmatala polní láhev, která se jí houpala na pásku, a dodala: „Až ji najdu, naberu ji sem...“

Tomek by si býval přál, aby mu o tom řekla víc, ale to už zamířila k němu a rozbalovala kapesník, ve kterém bylo pár drobných.

„Kolik vám dlužím za ten cukrkandl?“

„Pět centimů,“ uslyšel se Tomek, jak šeptá.

Dívka položila minci na pult, ještě jednou přehlédla očima tři sta šuplíčků a naposledy se na Tomka usmála. Potom odešla z krámku.

[...]

Přečetla jsem si vývěsku napsanou velkými modrými písmeny:

K U P E C T V Í . Dveře byly otevřené. Potichu jsem vešla. Seděl jsi za pultem v šedivé kupecké zástěře. Panebože, a tak zasněný! Byl jsi

v myšlenkách daleko, tak daleko ... Ale musela jsem něco říct. Nevšiml sis mě a není zrovna zdvořilé potají pozorovat někoho, kdo tě nevidí. A tak jsem se odhodlala:

„Prodáváte cukrkandly?“

Hned jsi povyskočil:

„Ano, prodávám cukrkandly...“

Strčil jsi ruku do sklenice. Nezačínalo to vůbec špatně!

„Co máte v těch malých šuplíčcích?“

Ach, Tomku, jako bych tě viděla, jak lezeš po žebříku, nahoru, dolů, a zase nahoru. Promiň, nechtěla jsem se ti posmívat, ale byl jsi tak legrační! Vypadal jsi zároveň nešikovně a ... nepřemožitelně. Jen si vzpomeň: chtěla jsem po tobě nejbáznivější věci a ty, nesmělý mág, jsi je objevoval! Zpočátku to byla jenom hra, ale brzy jsem z toho dostala závrať. Zmocnila se mě bláznivá naděje: „Hannah,“ řekla jsem si, „zeptáš se toho velkého nešiky, jestli má vodu z řeky Kžar, a on ti odpoví: Ano, samozřejmě mám, ale prodávám ji jenom po kapkách. Kolik kapek chcete?“ Nalila bych ji do své polní láhve a moje dlouhá cesta by tím skončila. Otočila bych se a vrátila domů, kde bych se shledala s rodiči, s pěnkavičkou, a dala bych Hodě pusku na ty její kulaté tváře... Přisahám ti, Tomku, že jsem si v jednu chvíli myslela, že otevřeš jeden z těch tří set šuplíků, vytáhneš odtamtud láhev a zeptáš se: „Tak kolik? Kolik kapek chcete?“ Já bych ti odpověděla: „Celou láhev! Chci celou láhev!“

Ale tys zavrtěl hlavou. Neměls ji. Měl jsi všechno, kromě té vody...

Položila jsem pětcentimovou minci na pult, abych zaplatila cukrkandl a vrátila jsem se do domu Liny.

(MOURLEVAT, Jean-Claude. *Řeka, která teče pozpátku*. Praha: Baobab, 2016, s. 12–13, 199–200)

6

Jak může vyprávění zobrazovat prostor?

Každé literární vyprávění prezentuje jedinečný fikční svět, v němž „jakoby“ probíhá čas a který má podobu představovaného rozlehlého prostoru, podobného trojrozměrné nádobě. Fikční svět je vlastně specifickým časoprostorem, který nemáme k dispozici ihned, ale v průběhu čtení si ho postupně vytváříme v naší mysli. Fikční svět tedy existuje pouze jako **význam**.

Prostor fikčního světa chápeme analogicky k tomu, jak rozumíme prostoru našeho skutečného světa: totiž tak, že je spojitý a celistvý, přestože vyprávění přímo zobrazuje například jen určitá místa či území, třeba jihomoravský venkov a Prahu; nebo jen prostor jednoho domu, v němž se odehrají všechny události příběhu a postavy z něj nevystoupí. Tyto vyprávěním zobrazené výseky prostoru nazýváme **prostorové rámce**. Prostorovým rámcem může být jak třeba určitý světadíl, tak i pouhý malý pokojík, který postava obývá a z nějž nevychází. Přestože vyprávění nevyovídá nic o prostoru mezi Prahou a jižní Moravou, chápeme, že prostorový rámec 1 (Praha) není vůči prostorovému rámcu 2 (jižní Morava) mimoběžný, ale že se jedná o dva výseky z prostoru téhož fikčního světa. Prostor fikčního světa chápeme jako nezbytně nedopovězený, nedourčený.

Prostorové rámce samozřejmě nemusí být místa či území označená nějakými místopisnými pojmenováními, která známe z našeho skutečného světa, například Paříž, Afrika, Toskánsko, Nerudova ulice apod., může jít o místa zcela smyšlená: Bradavice, Mordor, Prašina nebo Stínadla. Ať už jde ale o Paříž, či Bradavice, všechna tato místa – jsou-li součástí fikčního světa literárního vyprávění –, stávají se místy stejně fikčními. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že při jejich představování

v myslí a jejich dourčování používáme našich znalostí o skutečné Paříži, kdežto o Bradavicích nikoli. Předpokládáme například, že Paříží protéká řeka, které se říká Seina, nebo že v Paříži stojí chrám, který má název Notre-Dame, že je tam starobylá univerzita Sorbonne apod. O Bradavicích nevíme nic, dokud nezačneme číst Harryho Pottera, případně dokud nevidíme filmové verze fikčního světa Harryho Pottera nebo dokud o fikčním světě Harryho Pottera nezískáme informace jiným způsobem (třeba z jiných knih), které se také mohou promítnout i do utváření prostoru fikčních Bradavic.

Určité podobnosti s naším skutečným světem očekáváme i v případě Bradavic (bude tam nějaká příroda, hvězdy na nebi, budovy apod.), ne však zcela konkrétní, jako je tomu třeba v případě Paříže. Tato očekávání se mohou potvrdit, ale také nemusí. I ten nejméně podobný prostor fikčního světa prostoru našeho skutečného světa si však utváříme na základě znalostí a zkušeností se světem skutečným.

I v literárním vyprávění, jehož příběh je zasazen do fikční Paříže, může být Paříž zpodobena například tak, že jí neprotéká žádná řeka. Vždyť se jedná o Paříž fikční, ne skutečnou!

Utváření prostoru v naší myslí je tedy podmíněno našimi **individuálními zkušenostmi s prostorem skutečného světa, dobovými a kulturními představami o něm**, ale také **literárními konvencemi** (jinak bude zobrazovat prostor lesa autor realistické povídky a jinak autor povídky romantické) a v neposlední řadě také naší **individuální schopností vizuální představitosti a paměti**.

Jsou dva základní způsoby, jak může být vyprávěný prostor prezentován, které však bývají v literárních vyprávěních často různě kombinovány. Tyto způsoby podání prostoru ve vyprávění se označují pojmy **cesta** a **mapa**. Lze si je docela dobře představit prostřednictvím přirovnání k počítačovým hrám.

V případě **typu cesta** se nám vyprávěný prostor jakoby otevírá jen v dosahu vnímání postavy (nebo vícero postav), která prostor ve vyprávění zprostředkovává. Prostor, který je mimo dosah vnímání postavy, není vyprávěn, a je tedy čtenáři neznámý. Prostor fikčního světa se pak může rozšiřovat pouze tehdy, pohybuje-li se v něm tato postava.

V literárním vyprávění se tento typ zobrazení prostoru vyskytuje nejčastěji tehdy, vypráví-li nám svůj vlastní příběh postava v současném vyprávění. Postava tedy vypráví, co vnímá kolem sebe, a tím zobrazuje prostor fikčního světa. Mohou však nastat i jiné varianty – např. o vnímání postavy může vyprávět vypravěč, který není součástí fikčního světa.

(PŘÍKLAD) ZOBRAZENÍ PROSTORU TYPU CESTA

Mé napřážené ruce narazily konečně na pevnou překážku. Byla to zeď, patrně kamenná – velice hladká, slizká a studená. Postupoval jsem podle ní, našlapuje obezřetně, nedůvěřivě, jak mne k tomu nabádaly dávné pověsti. Takto jsem však nemohl zjistit rozměry svého žaláře; stěna byla zřejmě všude stejně ztvárněna, takže jsem ji mohl snadno obejít a vrátit se tam, odkud jsem vyrazil, aniž bych to postřehl. Hledal jsem proto nůž, který jsem měl v kapse, ještě když mne odváděli do inkviziční síně. Nůž však byl pryč – vyměnili mi šaty za jakousi kutnu z hrubého serže. Napadlo mě vrazit čepel do nějaké škvírky ve zdivu a označit si tak výchozí bod. Bylo jistě lehké tuto nesnáz překonat – a přece se mi v mé rozhárané mysli zdála zprvu nezdolatelná. Utrhl jsem kus obruby ze své kutny a rozprostřel jej kolmo ke zdi. Představoval jsem si, že budu tápat kolem cely a až kruh dokončím, jistě tento cár opět nahmatám. Nepočítal jsem však s rozlohou žaláře ani se svou slabostí. Půda byla vlhká a kluzká. Chvilí jsem vrávorál vpřed, pak jsem klopýtl a upadl. Byl jsem tak zemdlen, že jsem zůstal ležet a záhy mne na místě přemohl spánek.

(Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1988, s. 138)

Typ mapa si lze představit jako počítačovou hru, kde je nám na úvod hry plně představen fikční prostor prostřednictvím map a popisů různých objektů herního fikčního světa, a až potom začneme pohybovat herními figurami po tomto již poznaném prostoru.

Vyprávěný prostor typu mapa je nejběžnější v takovém vyprávění, kdy vypravěčem příběhu není postava obývající fikční svět. O fikčním světě a jeho prostoru vypráví tak, jako by ho znal. U tohoto typu zobrazování prostoru je vyprávění velmi často propojováno s popisem.

I tento typ zobrazení prostoru však může být podán jinými způsoby vyprávění. Jak dokládá úryvek níže, prostor jako mapu může vyprávět i postava příběhu.

(PŘÍKLAD) ZOBRAZENÍ PROSTORU TYPU MAPA

Byl květen. A když už slunce svítilo nějakou tu chvíli na Japonsko, Rusko a Švédsko, vyšlo nad Oslem. Oslo je docela malé hlavní město v docela malé zemi, která se jmenuje Norsko. Slunce bez meškání ozářilo žlutý zámek, který není ani velký, ani malý, a kde bydlí jeden král, který toho zas tak moc nenakraluje.

Slunce dopadalo také na pevnost Akershus, kde svítilo na děla namířená do osloského fjordu, oknem do velitelovy kanceláře a na první z mnoha dveří, za nimiž se skrývala nejobávanější vězeňská cela z celého města, Cela smrti, kam se zavírali pouze ti nejnebezpečnější a nejhorší zločinci.

Cela byla vcelku prázdná, až na jednu *rattus norwegicus*, malou norskou krysu, která si zrovna dopřávala ranní koupel v záchodové míse. Slunce vystoupalo jen o chlup výše a svítilo na děti v jednom školním orchestru, který měl za sebou nácvik brzkého vstávání a navlékání se do kousavých stejnokrojů a který právě nacvičoval, jak pochodovat a hrát téměř podle taktu. Neboť sedmnáctý květen, státní svátek oslavující den výročí norské ústavy, byl za dveřmi, a tehdy všechny školní orchestry v celé té malé zemi vstanou velmi brzy, navlečou se do kousavých stejnokrojů a hrají téměř podle taktu.

A slunce vystoupalo o kousíček výš a svítilo na dřevěné přístaviště v osloském fjordu, kam zrovna připlula loď z čínské Šanghaje. Na vzajících a houpajících se prknech bylo všechno na nohou a pobíhalo sem a tam, aby byl vyložen náklad z lodě. Mezi prkny proniklo několik slunečních paprsků až k odpadnímu potrubí, které pod molem

vyčuhovalo do moře. A jeden jediný sluneční paprsek pronikl tmou odpadního potrubí a v něčem se zaleskl. V něčem bílém, vlhkém a velmi ostrém. V něčem, co se ošklivě podobalo řadě zubů. A každý, kdo se aspoň trochu vyzná v plazech, třebaže jinak moc rozumu nepobral, by si mohl pomyslet, že má před sebou osmnáct tesáků ze chřtánu největšího a nejstrašnějšího škrtiče na světě, anakondy. Ale tak hloupý snad nikdo ani není. Neboť anakondy patří do džungle, do řek, jako je Amazonka v Brazílii, a ne do kanalizace, která vede křížem krážem přes celé to malé a mírumilovné město jménem Oslo. Anakonda ve stoce? Osmnáct metrů svalstva, chřtán o velikosti nafukovacího kruhu a zuby jak obrácené zmrzlinové kornouty? Cha, cha! Tak to se teda povedlo!

A slunce právě začalo svítit na jednu poklidnou ulici, která se jmenovala Dělová. Sluneční paprsky se opřely do červeného domku, kde snídal velitel pevnosti Akershus společně se svou ženou a dcerou Lízou. Paprsky dopadaly i na žlutý domek naproti přes cestu, kde dřív bydlela Lízina nejlepší kamarádka. Zrovna se ale odstěhovala do města jménem Sarpsborg a Líza se při pohledu na ten prázdný žlutý dům cítila ještě o něco osamělejší, než když tu měla svou nejlepší kamarádku. V Dělové ulici totiž nebyly žádné další děti, s kterými by si mohla hrát.

(NESBØ, Jo. *Doktor Proktor a prdící prášek*. Praha: Jota, 2021, s. 7–9)

Prostor může být vyprávěn tak, že obsahuje ohnisko zobrazení, tj. místo v prostoru, které lze vyjádřit výrazem „zde“, vůči němuž je vše ostatní v prostoru „tam“. Tak vzniká **perspektivně vyprávěný prostor**. Často se tento typ zobrazení prostoru vyskytuje v literárním vyprávění, kde příběh vypráví postava (nebo postavy) nebo je příběh zprostředkován skrze vnímání postavy (nebo postav).

(PŘÍKLAD) PERSPEKTIVNĚ VYPRÁVĚNÝ PROSTOR

Vykoukl jsem a s tlukoucím srdcem jsem vylezl z auta. Předě mnou stál dům doktora Fišera! Čekal jsem něco šedivého a odporného, ale omítka

téhle moderní jednopatrové kulaté stavby byla bílá a pnuly se po ní růže. Samozřejmě uvadlé, ale i tak mě překvapily. Opatrně jsem vešel bílými prosklenými dveřmi, v kterých zmizel táta. Slyšel jsem jeho kroky, ozývaly se ze suterénu. Jasně, tělocvična má být v suterénu, aspoň v tomhle táta nelhal. Rychle jsem se rozhlédl. Měl jsem na vybranou. Vlevo, nebo vpravo? Popoběhl jsem, abych se ztratil tátovi z dohledu. Vypadalo to, že chodba vede podél obvodu domu. Každé tři metry bylo okno, každých pět metrů dveře. Zastavil jsem se. Táta už by na mě nedohlédl, jenže běhat tu dokola je nesmysl. Musím promyslet, co udělám. Vtom jsem zaslechl známou znělku. Tentokrát zvonil mobil tátovi. Zřejmě vycházel po schodech pro další věci do vozu. Stál jsem ukrytý ve výklenku okna, přesto jsem dobře slyšel. „Čau. Cože? Neblázni, musí být doma. Před chvílí jsem ho tam nechal.“

Strnul jsem. Máma skutečně šílí. To mě mohlo napadnout. „Asi usnul a vybil se mu mobil.“

Uměl jsem si představit mámu, jak je vyplašená. Měl jsem fakt vztek. Proč jsem jí neposlal esemesku? Mohla mít klid.

„Neblázni... prosím tě, lehl si do postele fakt.“ Táta se snažil ji uklidnit, ale marně. Nakonec se stalo to, čeho jsem se vážně obával. Táta zahučel něco v tom smyslu, že se zajede domů podívat. K mému zděšení se rozhodl udělat to ihned. Vchodové dveře se zabouchly, uslyšel jsem otáčení klíče v zámku a vzápětí tátovo auto nastartovalo. Z okna jsem zděšeně sledoval, jak dodávka ujíždí pryč.

S mrazivým pocitem v zátylku jsem si uvědomil, že jsem zamčený v domě doktora Fišera! Zadržel jsem dech. V chodbě se nic nehnulo a květiny na parapetu okna působily mírumilovně. Na zemi zářily veselé barevné dlaždice. Pomalu jsem se uklidnil. Není to ideální? Prohlédnu dům, pak si zapnu mobil a zavolám našim. Musím to udělat rychle, než máma zalarmuje policii. Došel jsem k prvním dveřím a zaraženě jsem na ně hleděl. Dveře neměly kliku! Místo, kde obvykle bývá klíč, bylo schované kovovou krytkou. Sebral jsem odvahu a zkusil krytkou pootočit. Objevila se klíčová dírka. Podíval jsem se dovnitř, ale viděl jsem jen tmou.

Prošel jsem část chodby, minul troje dveře a zděšeně sledoval, že bez kliky jsou všechny.

Bez klíče tedy nemám šanci dostat se dovnitř? Doktor Fišer bude vážně cvok. Chodba se zvolna zatáčela, blížil jsem se zpátky ke vchodu. Ke své úlevě jsem dorazil ke dveřím, na kterých klika byla! Kdybych se zpočátku vydal vpravo, narazil bych na ně mnohem dřív.

Ani jsem se dlouho nerozmýšlel a zkusil otevřít. Čekal jsem, že bude zamčeno. Ale klika cvakla a já nakoukl dovnitř. Zůstal jsem s pusou dokořán. V místnosti bylo asi tisíc knih a uprostřed ve velkém červeném křesle seděl tmavovlasý kluk.

(BRAUNOVÁ, Petra. *Dům doktora Fišera*. Praha: Albatros, 2017, s. 56–57)

Pokud způsob vyprávění neumožňuje vyjádřit „zde“, vyprávění postupuje od „tam“ k „tam“, aniž by bylo možné určit ohnisko, z něhož je prostor zobrazen. Jde tedy o **aperspektivně vyprávěný prostor**, který bývá častý u takových vyprávění, kde nevypráví postava příběhu, ale vypravěč, který není součástí fikčního světa příběhu.

(PŘÍKLAD) **APERSPEKTIVNĚ VYPRÁVĚNÝ PROSTOR**

Ulicemi Prašiny kráčeli rychle a mlčky, Jirka Patrikovi sotva stačil. Dvakrát zabočili a minuli starý, oprýskaný kostel. Pak se domy zmenšily, přibýlo starých hrázděných stavení, uličky se zkroutily a na nárožích se objevily otlučené kamenné patníky. Jirka se nejistě rozhlédl: „Jdeme správně? Tudy se přece k metru nedostaneme. Měli jsme jít z kopce...“

„Vezmeme to přes Šibeniční vrch a pak dolů na Karlovo náměstí,“ odvětil Patrik a ani na vteřinu nezpomalil.

(MATOCHA, Vojtěch. *Prašina*. Praha: Paseka, 2018, s. 13)

Jak tedy utváření prostoru fikčního světa probíhá? Již jsme si uvedli, že prostor fikčního světa se utváří postupně v průběhu čtení. Utvářet se začíná tehdy, jsou-li ve vyprávění zmíněny objekty fikčního světa, které se vyznačují nějakou rozlehlostí (např. *Pole se táhla až za obzor. Les byl*

hustý a neprostupný), nebo nějaká událost, předpokládající rozlehlost prostoru (např. *Bylo slyšet houkání vlaku. Zaburácel hrom.*), nejčastěji pak tehdy, jsou-li vyjádřeny prostorové vztahy dvou či více objektů fikčního světa v témže čase (např. *Naproti poště byla škola. Za koupalištěm bylo fotbalové hřiště.*), a tehdy, vypráví-li se o pohybu postav či objektů v prostoru fikčního světa (např. *Běžel jsem ze školy rovnou domů. Auto projelo náměstím a zmizelo v boční ulici.*) nebo o vnímání fikčního světa (např. *Sledoval se zaujetím v televizi fotbalový zápas. Slyšel jsem, jak přichází do kuchyně.*).

Literární vyprávění tedy zobrazuje prostor prostřednictvím jazyka, který má k tomu určené jazykové prostředky umožňující vyjadřovat prostorové vztahy. K těm nejzákladnějším v českém jazyce patří: místní předložky (*před, za, v, do, na* ad.), příslovce místa (*daleko, blízko, zde, tam, tudy, dole, vpravo* ad.), předpony sloves (*před-jet, do-stihnout, v-padnout* ad.).

Velmi často bývá prostor utvářen také **prostřednictvím popisu**, který nevyjadřuje mezi předměty popisu (ať už jsou popisovány události, postavy či neživé objekty fikčního světa) časové vztahy.

Přestože by se mohlo zdát, že se na utváření prostoru fikčního světa podílejí všechny výpovědi literárního vyprávění, není tomu tak. **Literární vyprávění totiž mnohdy obsahují i výpovědi, které nezakládají fikční svět příběhu**, tudíž ani jeho prostor: např. *Budu vám vyprávět pohádku, ale ne od začátku, jak je to obvyklé, ale od konce*; nebo: *Jak víme, lidské štěstí je vrtkavé.*

Zobrazení prostoru prostřednictvím literárního vyprávění je tedy v mnohém odlišné od zobrazení prostoru ve vizuálních uměních, jakými jsou například např. umění filmové nebo výtvarné. Odlišnost plyne právě z toho, jak je prostor zobrazen. Chceme-li rozumět tomu, co je prostor v literárním vyprávění, musíme si klást především tyto otázky: Jak se prostor při čtení literárního vyprávění utváří? Jakými jazykovými prostředky se vyjadřuje, jde-li právě o prostor „vyprávěný“? Jakou roli hraje při utváření prostoru čtenář a jeho zkušenosti a znalosti? Jakou funkci má prostor ve vyprávěném příběhu? Jaký vztah mají postavy k utvářenému prostoru?

7

Co jsou to literární postavy?

Důležitou součástí každého příběhu jsou postavy. Jednak proto, že jsou hybateli děje (alespoň některé), tedy že se podílejí na dění příběhu tím, že jednají, a jednak proto, že o nich přemýšlíme podobně jako o lidech našeho skutečného světa – o jejich motivacích k určitému jednání, o jejich skutcích, záměrech, touhách, selháních, proviněních apod. Prostřednictvím těchto úvah o literárních postavách pak lépe rozumíme (nebo jsme jimi alespoň méně překvapeni) i vztahům, které existují i mezi lidmi v našem skutečném světě: přátelství, nenávisti, zášti, lásce, nenaplněné touze, závidosti, otroctví, závislosti na jiném člověku, vztahům mezi rodiči a dětmi, mezi sourozenci nebo třeba vztahům k autoritám. Postavy nemusí být zobrazovány pouze tak, jak se obvykle ve vyprávěních o skutečném světě zobrazují lidé, mohou být zobrazeny i jako zvířata, věci či fantaskní bytosti (víly, čarodějové, vodníci, sedmihlaví draci, dřevěné panenky), pokud však jednají či myslí podobně jako lidé a navazují vztahy podobné těm mezilidským.

Literární postavy však nejsou skuteční lidé, i když tak o nich často uvažujeme. Jsou to fikční bytosti, jsou to **významové konstrukty v naší myslí**, které si stejně jako ostatní součásti fikčního světa **postupně utváříme v průběhu čtení** literárního vyprávění (a někdy i tehdy, když nad postavami uvažujeme a právě ani literární vyprávění, jehož jsou součástí, nečteme). Přestože jsou postavy konstrukty čtenáře, **nejsou** to konstrukty **svévolné**. K utváření postavy dostáváme podněty z textu vyprávění a čtenářský konstrukt postavy nemůže být libovolný, žádná část textu literárního vyprávění nesmí odporovat konstruktu vytvořeného čtenářem.

Jsou-li postavy v průběhu četby vznikající konstrukty, nemají existenci před započítím četby, tak jako skuteční lidé existují před tím, než o nich začnete číst například historický životopis. Proto nás na literárních postavách nezajímá jen to, jaké jsou (např. je to černovlasý chlapec, velmi hubený, bázlivý, nesmělý, s černými brýlemi atd.), ale především to, 1) jak se při četbě literárního vyprávění utvářejí a 2) jakou funkci mají v příběhu literárního vyprávění.

Postava se začíná utvářet tehdy, objeví-li se v textu jazykový výraz, který označuje osobu. Specifikum literárního vyprávění spočívá v tom, že jazyk literárního vyprávění neoznačuje osobu někde existující, ale označením je tato osoba vytvořena. Označování v literárních vyprávěních tedy neznamena odkazování k existenci jako ve vyprávěních o skutečném světě, ale znamená „nabývání existence“: vypráví se o ní, tedy je.

Výrazem označujícím nějakou osobu, tedy literární postavu, může být vlastní jméno (Brumbál, Frodo Pytlík, Motýl Emanuel, Ali Baba, Krakonoš), přezdívka, iniciála či zkratka (En, K.), pojmenování prostřednictvím nějaké činnosti, vlastnosti, dovednosti či profese (čaroděj, loupežník, domovník, hospodský, doktor), národnosti nebo regionálně vymezené příslušnosti (Číňan, Američan, Ostravák, Balkánek) apod. Možností, jak může být postava označována, je mnoho. A existuje také velmi mnoho literárních postav, které nemají vlastní jméno. Dokonce k označení postavy stačí jen zájmeno (já, ona, Vy) a v českém jazyce dokonce slovesná osoba (Přišel; Spal; Poslouchám). Takovou sílu má slovo v literárním vyprávění! Dokáže stvořit postavu ve fikčním světě.

Označení postavy v literárním vyprávění nazýváme obecně **vyprávěcí jméno**. Vyprávěcím jménem může být v průběhu celého vyprávění například pouze zájmeno *on*. Vyprávěcí jméno zajišťuje postavě v literárním vyprávění totožnost. To znamená, že v průběhu čtení literárního vyprávění připisujeme tomuto jménu některé činy, myšlenky, pohnutky nebo charakteristiky, které musejí některé z postav náležet. Tímto postupným způsobem vzniká postava.

Některá vyprávěcí jména postav v literárních vyprávěních bývají jména lidí, kteří jsou známí ze skutečného světa: Napoleon Bonaparte, František Josef I., Isaac Newton nebo třeba Adolf Hitler. Podobně jako

místopisná pojmenování i vlastní jména skutečně existujících (v minulosti či současnosti) lidí se v literárních vyprávěních stávají označeními postav, tj. fikčních bytostí. Ani historické romány však nemohou sloužit jako informační zdroje o skutečných lidech, přestože řada informací právě v historických románech vychází z historických pramenů, ze záznamů o skutečnosti. Objeví-li se v literárním vyprávění jméno z historie známé osobnosti, vyprávění sice není výpovědí o této osobnosti, nicméně informace, které o této osobnosti máme, využíváme pro rozumění příběhu literárního vyprávění. Např. o Napoleonovi je dobře známo, že byl francouzský vojevůdce a vladař a že byl malý, panovačný a chytrý, proto předpokládáme, že bude mít takový vzhled a takové vlastnosti i fikční Napoleon. Stejně jako očekáváme, že fikční časoprostor vyprávění, v němž se vyskytuje fikční Napoleon, bude zasazeno do Evropy přelomu 18. a 19. století. Tak tomu být ale nemusí a naše očekávání může být v průběhu vyprávění v mnoha ohledech revidováno. Naše očekávání jsou však nedílnou součástí rozumění literárnímu vyprávění, k němuž patří veškeré znalosti a zkušenosti, které máme o skutečném světě. Kdybychom jich nevyužívali při čtení literárních vyprávění, žádné z těchto vyprávění by nám nebylo srozumitelné.

Některá jména postav však mohou nejen označovat postavy, ale také vypovídat o některých jejich vlastnostech – např. strýček Skrblík. Taková jména, která pojmenovávají přímo vlastnost postavy, nazýváme **mluvící jména**. Abychom mohli označit určité jméno postavy za mluvící jméno, musí se v příběhu potvrdit vlastnost postavy, kterou jméno vyjadřuje, nějakými jejími činy, které této vlastnosti odpovídají. U strýčka Skrblíka se v příběhu mnohokrát potvrzuje, že je hamižný a že by si pro dolar nechal koleno vrtat. Jmenuje-li se např. nějaká postava Petr Hora, jméno by sice mohlo vyjadřovat, že tato literární postava bude vysokého, robustního vzrůstu, ale samozřejmě tomu tak být nemusí. Zejména lidská příjmení bývají často odvozena od lidských vlastností, činností či vzezření, aniž by tato odpovídala těm, kdo jsou jejich nositeli.

Vyprávěcí jméno je tedy především svorníkem pro nejrůznější jednání a myšlení, které určité postavě přisuzujeme. Opakované jednání postavy či opakující se způsoby uvažování zobecňujeme do určitých

rysů literární postavy. Ty označujeme po vzoru pojmenování lidských vlastností: ctižádostivý, líný, závistivý, statečný, dobrosrdečný apod. Přisuzování rysů postavě ale není jednoduchý proces, protože někdy je naše hypotéza o určitém rysu postavy v průběhu vyprávění vyvrácena a musíme ji přehodnotit. Např. nějaké postavě přisoudíme rys „prolhaný“, ale když zjistíme, že například postava prostřednictvím lži chrání i za cenu ohrožení vlastního života jiné postavy před jistou smrtí, pak tento rys odvrhneme a přisoudíme jí rys jiný – např. „statečný“.

Tyto rysy se často shlukují do opakujících se trsů, jimiž se vyznačují určité **typy** postav. Čteme-li nějaké literární vyprávění, očekáváme příslušnost určité postavy s některými vlastnostmi k typu, který je nám již znám. Pro každý literární žánr jsou charakteristické jiné typy postav. Objeví-li se např. v pohádce Ježibaba, očekáváme, že bude zlá, zákeřná, lstivá apod. S určitým typem postav se může pojít i charakteristický vzhled. Ježibaba bývá ošklivá, stará, hrbatá, s bradavicemi na nose. Literární vyprávění jsou však jedinečná a příslušnost některých vlastností určité postavy nemusí znamenat, že tato postava bude mít všechny očekávané vlastnosti pro typ postavy, k němuž jsme ji přiřadili. Naše očekávání se nenaplnilo a musíme naši předběžnou představu o postavě poupravit. Očekávali jsme například, že Ježibaba bude lstivá, když je zlá, záštiplná a ošklivá, ale podle jejího jednání v konkrétním literárním vyprávění zjišťujeme, že není lstivá, ale naivní a hloupá.

Podle toho, jestli je v literárním vyprávění pojmenována vlastnost postavy přímo, nebo jestli ji musíme odvodit z jednání či způsobu myšlení, **hovoříme o charakteristice přímé a charakteristice nepřímé.**

Charakteristikou nepřímou tedy rozumíme vyvození rysu postavy z jejího jednání, z jednání jiných postav vůči dotyčné postavě, z vyprávění vypravěče, z přímé promluvy postavy, z přímé promluvy jiných postav o dotyčné postavě, z jejího zobrazeného myšlení nebo ze zobrazeného myšlení jiných postav o dotyčné postavě.

Přímou charakteristikou se obvykle označuje ve vyprávění přímo vyslovená vlastnost nějaké postavy. Výskyt pojmenování nějaké vlastnosti ve vyprávění však **nemusí znamenat, že tato přímá charakteristika nezbytně platí.** Záleží na tom, **kdo je jejím původcem.** Je-li

jejím původcem nezaujatý vypravěč, pak nemáme důvod pochybovat o tom, že daná postava takovou vlastnost opravdu má. Řekne-li však například Draco Malfoy o Harrym Potterovi, že Harry je prolhaný, tak přestože jde o vyslovení přímé charakteristiky, neznamená to, že tento rys Harrymu přisoudíme. Odporuje to totiž tomu, co víme o jiných Harryho skutcích, a tomu, jaké vlastnosti jsme mu již přisoudili. Naopak tento Dracův výrok může posloužit jako součást charakteristiky Draca samého – např. být závistivý, nepřející či záštiplný.

**(PŘÍKLAD) PŘÍMÁ CHARAKTERISTIKA POSTAVY
VE VYPRAVĚČOVĚ VÝPOVĚDI**

Slečna Marcela byla všechno možné, jen ne ženská bytost. Spíš nějaká brambora s ptačím tělem. Její obličej s hrubými neforemnými rysy, spadlými víčky, hnědou pletí zbrzděnou vráskami se podobal čerstvě vykopnuté hlíze. Místo pusy jako kdyby jí někdo motykou vyryl čárku, místo očí dvě díry. Pár řídkých vlasů, u kořene bílých a na konečcích rezavých, naznačovalo, že na jaře snad trochu povyrazí. Tělo nachýlené dopředu tvořilo hlavně velké břicho na hubených nohách, vypadala jako červenka po obědě, nafouklá od krku až k slabinám, ruce na bocích s lokty vzadu, jako by se neustále chystala k odletu, a prohlížela si mě, než mě sezobne.

(SCHMITT, Eric Emmanuel. *Noemovo dítě*. Praha: Garamond, 2006, s. 99)

**(PŘÍKLAD) PŘÍMÁ CHARAKTERISTIKA POSTAVY
V PROMLUVĚ POSTAVY**

„Byla jsem nervózní, že tam budu jediná bílá, ale nakonec to nikomu nevadilo. Divný ale bylo, že všichni přítomní byli děsně politický a ambiciózní. Jakože mluvili jen o demonstracích, seznamu četby do filozofie a filmech z Harlemský renesance. ... no každopádně tam byl takovej vysokej kluk s dredama, fakt sladkej, a prej: ‚Tys chodila na Greenbriar

a nečetlas Jamese Baldwina? A co Toni Morrisonová? Měla by sis přečíst něco od Ta-Nehisiho Coatese.‘ A já na něj: ‚Prosím? Zrovna jsem se dostala na vysokou. Nečetla jsem vůbec nic.‘“ (...)

„A co ten povýšenej kluk?“ Immie se zasmála: „Izák Tupperman. Kvůli němu ti to celé vyprávím. Chodila jsem s ním skoro dva měsíce. Proto si pamatuji jména jeho oblíbených spisovatelů.“

„Chodili jste spolu?“

„Jo. Psal mi básně a nechával je přilepený na kole. Chodil za mnou ve dvě ráno, s vysvětlením, že jsem mu chyběla. Ale taky na mě dost tlačil. Vyrůstal v Bronxu a chodil na Stuy a byl...“

„Co je Stuy?“

„Státní škola pro chytrý děcka z New Yorku. Měl jasnou představu o tom, jaká bych měla být, co bych měla studovat, co by mě mělo zajímat. Chtěl být báječný starší kluk, kterej mě bude poučovat. A mně to lichotilo a taky jsem ho obdivovávala, ale někdy to byla děsná nuda.“

(LOCKHARTOVÁ, E. *Nesvá*. Brno: Host, 2018, s. 71)

(PŘÍKLAD) PŘÍMÁ CHARAKTERISTIKA POSTAVY VE ZOBRAZENÉM MYŠLENÍ POSTAVY

V tu chvíli jsem si všiml, že slečna O'Malleyová má velké ruce; obrovské lopaty, kterými by klidně mohla rozdrtit kotě. Je to divné, protože je poměrně drobná a její hlas s irským přízvukem je mírný jako průvan pod dveřmi. Ty ruce na ní vypadají nepatříčně jako molitanové rukavice, které nosí fanoušci na zápasech svých oblíbených mužstev.

(LOWERY, Mark. *Jenom ponožky nestačí*. Praha: Argo, 2014, s. 8, 9)

(PŘÍKLAD) PŘÍMÁ SEBECHARAKTERISTIKA POSTAVY VE ZOBRAZENÉM MYŠLENÍ POSTAVY

Mám takový zrcadla, ve kterých si vidím jenom obličej, protože obličej mám docela hezkej, což je zvláštní, že není tlustej, když jinak tlustá

jsem. Ale třeba doma v koupelně máme velký zrcadlo, kde jsem vidět až do pasu a to je děsný. Snažím se nedívat, ale stejně se vždycky kouknu a hned mám hroznej pocit. Jsem tlustá, a přitom ráno, když se jdu umejt, už mám strašnej hlad, takže se teď půjdu nasnídat a budu zase tlustší.

U stolu už sedí máma i můj hroznej bratr, беру si müsli a jogurt, ačkoliv o moc lepší je to s kysanou smetanou, ale v tý je moc tuku, a tak ji nejím, stejně by mi máma řekla, ať ji nejím, i kdybych ji chtěla jíst.

Bratr jí rohlíky s nutelou a já ho nenávidím, protože on může jíst všechno a nikdy tlustej nebude, zatímco já, i kdybych jedla jenom zeleninu a ovoce, tak tlustá jsem. Bratr je po mámě hubenej a já jsem tlustá asi po tátovi, ale nevím, s tátou se už nevidáme, protože se na nás vykašlal, to říká máma, a pak se odstěhoval někam na Slovensko, aspoň myslím. Já jsem ho naposledy viděla třeba před šesti lety a tehdy mi nějak moc tlustej nepřipadal, ale nevím, možná jsem to ještě nesledovala, jak jsou lidi tlustý nebo hubený.

Máma se ptá, co dneska děláme, tak bratr říká, že jde normálně na basket, já mám dneska tenis, nesnáším to a nejde mi to, je to ztráta času, ale máma si myslí, že musíme každěj dělat nějakěj sport. Ona chodí navečer běhat, chtěla, abych chodila s ní, ale to teda nikdy. Ondra to má jednoduchý, jeho to baví, ale já sport nenávidím a tenis obzvlášť.

(SOUKUPOVÁ, Petra. *Klub divných dětí*. Brno: Host, 2017, s. 40)

Postavy lze třídit do nejrůznějších kategorií. **Kategorizace postav** však nesmí být samoučelná a musí sloužit porozumění konkrétnímu literárnímu vyprávění. Nevhodně zvolená kategorizace postav pro určité literární vyprávění může vést k nevhodně zjednodušující interpretaci vyprávění, k tomu, že budeme postavy charakterizovat nepřiléhavě či chybně vzhledem k jejich jednání v příběhu. Např. pro mnoho pohádek je velmi dobré rozlišovat postavy na **kladné** a **záporné**, neboť pohádky velmi často vyprávějí o střetu dobra a zla. Postavy v pohádkách pak často stojí buď na straně dobra, nebo na straně zla. Rozlišíme-li postavy

v pohádkách na kladné a záporné, ukazujeme tím, že rozumíme tomu podstatnému na určité pohádce – totiž že představuje střet dobra se zlem, v němž dobro vítězí.

Avšak kdybychom chtěli kategorizovat postavy na dobré a zlé, což je rozlišení na základě etického hodnocení, v mnohých moderních románech, jejichž obecná výpověď spočívá v tom, že náš svět není buď dobrý, nebo zlý, a stejně tak že lidé nebývají jen zcela špatní, nebo zcela dobří, pak bychom kategorizací postav na kladné a záporné zcela pokroutili smysl takových literárních vyprávění. Literární pojmy nelze užívat samoúčelně a mechanicky. Pokud nám nepomáhají rozumět příběhům konkrétních literárních vyprávění, je lépe je nepoužívat.

Vhodné je rozlišovat postavy na **hlavní** a **vedlejší**. Vhodné je to proto, že toto rozlišení není hodnotící, ale interpretační. Vede nás k tomu, abychom dokázali vysvětlit, jak příběhu rozumíme.

Je nutno si uvědomit, že ne každé literární vyprávění je vhodné interpretovat tak, že má pouze jednu hlavní postavu (tj. protagonistu) a zbylé jsou vedlejší. Těžko bychom objasňovali, že v pohádce *O perníkové chaloupce* je hlavní postavou Jeníček, a Mařenka proto musí být postavou vedlejší, nebo naopak. Hlavních postav může být v literárním vyprávění i více než dvě. V případě některých literárních vyprávění se všichni čtenáři nemusí shodnout v tom, které postavy jsou hlavní. Může to být důsledek odlišného rozumění příběhu, nikoli nesprávné kategorizace postav. Zdůvodnění, proč je určitá postava hlavní a jiná ne, spočívá tedy v rozumění příběhu, tj. v jeho rekonstrukci a vysvětlení jeho smyslu.

Hlavní postava není hlavní sama od sebe, a nezbytně ne ani proto, že má nějaké rysy, nebo proto, že se o ní hodně vypráví, nebo proto, že by se o ní vyprávělo nejdéle, tedy třeba od začátku až do konce. Je hlavní proto, že ji tak nazýváme my a máme pro to určité důvody, které spočívají v tom, že shledáváme její důležitost v příběhu. Tyto důvody, proč je postava důležitá, se však mohou v jednotlivých literárních vyprávěních velice různit. Obvykle však jako hlavní označujeme takové postavy, které se výrazně podílejí na pohybu děje, tedy jednají a nejsou jen nečinnými účastníky příběhu. Hlavní postavy bývají často současně

těmi, kdo příběh vyprávějí. Většinou se hlavní postavy vyskytují v převažující části vyprávění. Často je ve vyprávění obsaženo, co si takové postavy myslí, známe jejich záměry a touhy. Ale nic z výše řečeného není nutnou podmínkou pro to, aby hlavní postava byla označena za hlavní. Obvykle však bývají alespoň některé z těchto podmínek splněny.

Pro literární vyprávění jsou důležitá taková rozlišení postav, která nám umožňují odlišit různé způsoby vyprávění:

- vyprávěcí postavy × postavy, které nevypráví,
- postavy jednající × postavy pouze zobrazené,
- postavy, které se vyvíjejí (dynamické) × postavy, které se nevyvíjejí (statické),
- postavy přítomné ve fikčním světě × postavy nepřítomné ve fikčním světě,
- postavy se zobrazeným myšlením × postavy, o jejich myšlení nic nevíme,
- postavy, jejichž prostřednictvím vnímáme fikční svět (fokální postavy) × postavy, jejichž vnímání nám nezprostředkovává fikční svět,
- postavy, které mají mnoho rysů × postavy, které mají jeden či málo rysů.

Postavy tedy mohou a nemusejí jednat, to znamená, že mohou být buď aktivní, či pasivní v posouvání událostí příběhu vpřed. Rovněž mohou a nemusejí promlouvat. Promluva postavy má formu přímé řeči a v české literární kultuře platí dohoda, že promluva postavy se značí uvozovkami. Jestliže se ve vyprávění objeví promluva postavy, která je značena uvozovkami, rozumíme tomu obvykle tak, že je to promluva, kterou mohou slyšet postavy ve fikčním světě. Pokud obsahuje vyprávění výpověď, která má rovněž podobu přímé řeči, ale není značena uvozovkami, pak to znamená, že tato promluva nezaznívá ve fikčním světě, ale že je to pouze myšlená řeč postavy. Ostatní postavy ji tedy nemohou slyšet a na myšlení postavy tedy nemohou ani reagovat. Dohoda na označování promluvy postavy uvozovkami však může být porušena a někdy i porušována bývá. Pokud není užito uvozovek u promluvy postavy, musí čtenář

rozpoznat, co je „veřejná“ promluva postavy a co „soukromé“ myšlení postavy podle reakcí ostatních postav, konkrétní situace v příběhu či následujícího průběhu událostí příběhu. Postavy tedy mohou a nemusí jednat, mluvit a také myslet – přesněji řečeno: může a nemusí být zobrazeno jejich myšlení.

Myšlení postavy může být zobrazeno třemi základními způsoby:

- prostřednictvím vnitřního monologu – má podobu právě uvozovkami neznačené přímé řeči

(PŘÍKLAD) **MYŠLENÍ POSTAVY VE VNITŘNÍM MONOLOGU**

Chtěl jsem mamce říct, že si dobře pamatuju, jak už nám vrazila pár facek. Tak ať neříká, že na nás nevztáhla ruku. A táta jednou zfackoval Vida jen proto, že rozbil mamce mísu z jenského skla. (...) Ale na to dospěli už zapomínají. Oni můžou všechno. My nic.

(HLAVATÁ, Dana. *Naší mamce hrabe*. Praha: Naše vojsko, 2019, s. 50)

- prostřednictvím fokalizovaného vyprávění – jde o subjektivizovanou formu vyprávění ve 3. osobě (viz následující kapitola)

(PŘÍKLAD) **MYŠLENÍ POSTAVY VE FOKALIZOVANÉM VYPRÁVĚNÍ**

Potom [Tobiáš] přemítal, co ještě strašnějšího, příšernějšího si ten chlapík vymyslí. Chce ho zanechat mezi tím hmyzem? Chce se ho zbavit v té bažině?

(FOMBELLE, de Timothée. *Tobiáš Lolness*. Praha: Baobab, 2009, s. 103)

- prostřednictvím vyprávění vypravěče, který sděluje, co si postava myslí – výpovědi jsou uvozovány slovesy myšlení a vnímání (např. myslel na to, že...; napadlo ho, že; zdálo se mu, že...; uvědomoval si, že... a podobně)

(PŘÍKLAD) MYŠLENÍ POSTAVY VE VYPRÁVĚČSKÉ VÝPOVĚDI

Bilbo se však na věc nedíval ani zdaleka tak nadějně jako oni. Nelíbilo se mu, že mají všichni záviset na něm, a toužil, aby měl po ruce čaroděje.

(TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. Praha: Argo, 2006, s. 159)

Pro kategorizaci postav lze využít i mnoho rozlišení, které užíváme v našem skutečném světě pro nejrůznější třídění lidí – např. na muže a ženy, na děti a dospělé, nebo podle profese, barvy pleti, národnosti, podle lidských vlastností, podle přirozených a nadpřirozených schopností a na mnoho dalších způsobů. Důležité však je, aby zvolená kategorizace napomáhala rozumění příběhu a vysvětlení jeho smyslu, nikoli aby rozumění spíše zatemňovala.

8

Kdo vypráví příběh v literárním vyprávění?

Všechna literární vyprávění jsou záměrně vytvořená díla skutečných lidí, autorů. Dokonce v určitém smyslu i taková, která napsaly počítačové softwary, neboť ty jsou jen prostředky zkonstruované lidmi za tímto účelem. **Tvůrcem literárního vyprávění** je tedy **autor** (případně autoři).

Avšak tím, **kdo vypráví v literárním díle příběh**, není autor, ale **vypravěč**. Vypravěč je tedy původcem vyprávění příběhu v literárním vyprávění, ale neexistuje před vyprávěním samým, postupně se konstituje až čtením literárního vyprávění, při němž dochází ke „zvýznamnění“ vypravěče, tedy nabytí jeho existence.

Vyprávění vypravěče nebývá značeno uvozovkami. Pouze je-li vypravěč současně postavou příběhu a promlouvá jakožto postava třeba k jiným postavám ve fikčním světě, pak se naopak obvykle uvozovkami značí.

Ne v každém vyprávění je však vypravěč konstituován do stejné míry. Vyprávět příběh je možné i tak, že k utvoření vypravěče prostřednictvím příznaků subjektu nedojde vůbec nebo jen v minimální míře. Je tomu tak proto, že existence vypravěče je významová, pochází z vypravěčské promluvy. Vypravěč jakožto subjekt promluvy je subjektem proto, že promluva obsahuje příznaky subjektu. Pokud příznaky subjektu neobsahuje, vypravěč nenabude existence.

(PŘÍKLAD) VYPRÁVĚNÍ S NEPATRNÝM MNOŽSTVÍM PŘÍZNAKŮ SUBJEKTU

Bylo tomu už tři léta, co Orm chvatně prodal otcovský statek u Kuleonu, a aby se vyhnul hněvu krále Svena, vydal se s celou svou rodinou, domácností, s ženou i matkou, s čeledí i s knězem, s koňmi i dobytkem a vším, co jen se dalo naložit na koňský hřbet, k pohraničním oblastem na severu. Asin dědičný dvorec se jmenoval Gröning. Byl zpustlý a zchátralý, s propadlými střechami a zarostlými pozemky. Jedinými živými tvory, kteří se naskytli pohledu příchozích, byli staříčky šafář se ženou a hejno hubených hus. Orma ten pohled pramálo potěšil. Usoudil, že to není statek vhodný pro muže, jako je on, a pro dceru krále Haralda.
(BERNGTSON, Frans Gunnar. *Zrzavý Orm*. Praha: Ivo Železný, 2001, s. 7)

Příznaky subjektu ve výpovědích vyprávění jsou následující:

1. gramatická osoba – „já“:
Např. *Přišel jsem domů a nachystal si oběd.*
Pokud by touto větou začalo nějaké literární vyprávění, vypravěč je utvořen ihned prostřednictvím užití 1. gramatické osoby slovesa. Sloveso v 1. gramatické osobě je nejsilnějším příznakem vypravěčského subjektu. V následném vyprávění se o vypravěči z jeho vyprávění můžeme dozvídat řadu dalších informací – anebo už téměř žádné. V promluvě vypravěče se objevuje 1. gramatická osoba tehdy, mluví-li vypravěč sám o sobě. To ale v některých vyprávěních nemusí činit vůbec, a přesto jej jeho vlastní promluva může „zvýznamnit“, tedy stvořit.
2. Časoprostorové odkazování k subjektu vypravěče vzhledem k dění v jím vyprávěném fikčním světě:
Např. *Právě teď se zde hraje fotbalový zápas.*
Z této výpovědi dokonce rozpoznáváme, že ten, kdo vypráví příběh, je postavou fikčního světa. Utvoření časoprostorové pozice subjektu

výpovědi předpokládá, že tento subjekt existuje. To znamená, že vypravěč nabývá existence i touto výpovědí, v níž není přítomna 1. gramatická osoba. Z výpovědi – *Hrál se tam fotbalový zápas.* – se prostřednictvím časoprostorového odkazování vypravěč nekonstituuje, jelikož tato výpověď neobsahuje subjektivizační příznaky. Mohla by však být součástí celku vyprávění s výrazně utvořeným vyprávěcím subjektem. Vyprávění by totiž mohlo pokračovat třeba takto: *Hrál se tam fotbalový zápas. Proto jsem se této části města záměrně vyhnul.*

- 3 Vyjádření postoje vypravěče k předmětu sdělení:
Např. *Byl to **nejdobrosrdečnější** vodník, jaký se kdy o třeboňské kapry staral.*
Postoj se velmi často vyjadřuje prostřednictvím hodnotících přídavných jmen a příslovcí. Je-li přítomno hodnocení, musí být i někdo, kdo hodnotí – tedy vypravěč.
- 4 Vyjádření způsobu platnosti vypravěčské promluvy vzhledem k subjektu vyprávění:
Např. *Karel si **asi** včera zapomněl sešit ve škole.*
Platnost výpovědi o fikčním světě je otázkou prvotní důvěry, s níž k literárnímu vyprávění přistupujeme. To je součást nepsaných dohod v rámci naší literární kultury, o čemž jsme se již zmínili (kap. 4). Avšak co když výpověď vyprávění obsahuje pochybnost? Jak je možné, že nám není sděleno, zda Karel zapomněl včera sešit ve škole zcela určitě? Vysvětlení by mohlo být velmi mnoho. Pro nás je však nyní důležité, že ta pochybnost poukazuje na existenci nějakého subjektu. Je-li tu pochybnost, musí tu být někdo, kdo pochybuje.
Objevuje-li se ve vyprávění označení předmětu sdělení jako nutného, možného, chtěného, žádoucího, potřebného či skutečného či jejich opaku, musí zde být nějaký subjekt, který předmět jako nutný, možný ad. označil, tedy mluvčí, což je ve vyprávění vypravěč.
- 5 Vyjádření osobního přesvědčení či mínění:
Např. *Takového vodníka **by měli lidé na ruku nosit.***

Vyjádření osobního přesvědčení či mínění rovněž předpokládá někoho, komu toto přesvědčení či mínění náleží. A tím může být právě vypravěč.

- 6 Přítomnost oslovení, rozkazovacích, tázacích a zvolacích vět a citoslovcí ve výpovědích vyprávění:

Např. **Ajaj**, *podívejme*, *kdo by tady Karla čekal!*

Je-li přítomno oslovení či zvolání, vyjádření citového zaujetí prostřednictvím citoslovce, musí tu být subjekt, kterému toto náleží. I tyto subjektivní příznaky přispívají ke konstituci vypravěče.

- 7 Přítomnost nářečních, hovorových či jiných specifických prvků řeči, které vyjadřují specifika subjektu výpovědi:

Např. *Cérka stojí jako sllp a Karel hledí jak žaba z kýšky.*

Vyvolává-li přítomnost takovýchto příznakových prvků ve výpovědi otázku, kdo je to ten, kdo takto mluví, pak to znamená, že předpokládáme (a tedy ustavujeme) existenci mluvčího vypravěčské promluvy, tedy vypravěče.

Naprostá většina literárních vyprávění je utvořena tak, že alespoň v minimální míře obsahují nějaké příznaky subjektu vyprávění, tedy že se alespoň v malé míře konstituují vypravěč. Nebylo by totiž vůbec jednoduché vytvořit takové vyprávění, které neobsahuje vůbec žádné náznaky hodnocení událostí či postav příběhu či k nim nevyjadřuje žádný postoj nebo zaujetí.

Pokud je ve vyprávění přítomno takové množství příznaků subjektu, že můžeme uvažovat o vypravěči jako o osobě, která má podobně jako lidé své záměry, úmysly či touhy, pak můžeme takového vypravěče označit jako **vypravěčskou osobu** (personalizovaného vypravěče). V takovém případě čteme vyprávěný příběh vždy s ohledem na to, kdo je ten, kdo nám vypráví. A zvažujeme, proč nám příběh vypráví právě tak, jak jej vypráví, co tím asi sleduje a čeho chce dosáhnout. Ačkoli takový vypravěč nemusí být postavou příběhu, konstituujeme si jej velmi podobně jako literární postavu. Vypravěčskou osobou může být rovněž

zvíře, věc či jakákoli fikční bytost, která se svým myšlením a jednáním podobá člověku.

(PŘÍKLAD) VYPRAVĚČSKOU OSOBOU JE STROM

Ve vlídném tichu, obklopen vším, co mám rád – měsíčním světlem, vzduchem, trávou, zvířaty, zemí a lidmi – jsem se bolestně zamyslel nad tím, jak dlouho si takové okamžiky budu moct ještě vychutnávat.

A taky jsem přemýšlel, jestli jsem pro svět udělal dost, když ho tolik miluji. Neptal jsem se na to sám sebe poprvé. Ale hrozící smrt vás donutí se soustředit.

Jistě, stínil jsem víc než dost. Vyrobil jsem moře kyslíku, který dýchají lidé. Byl jsem domovem celé plejádě zvířat a hmyzu. Svůj úkol jsem splnil. Strom je koneckonců jenom strom. Jak jsem říkával Bongo: „Rosteme, jak musíme, jak se dávno rozhodlo naše semínko.“

Ale stejně.

Dvě stě šestnáct letokruhů. Osm set šedesát čtyři ročních období. A přesto mi něco chybělo. Můj život byl přílišně... bezpečný.

V horním patře zeleného domku se zákonem pohnul závěs. Za ním bylo vidět Stephena, jak nás pozoruje.

Věděl jsem, na co myslí. Když jsi dobrý posluchač, jednou z výhod je, že se dozvíš dost o tom, jak funguje svět.

Ve Stephenových očích, v tom, jak se to odpoledne díval na Samar, jsem zahlédl něco, co už jsem viděl mockrát.

Přání.

(APPLEGATEOVÁ, Katherine. *Strom naděje*. Praha: Albatros, 2018, s. 94–95)

Příznaky subjektu však mohou být ve vyprávění přítomny jen velmi zřídka. V takovém případě se naše pozornost soustředí převážně na to, co je nám vyprávěno, tedy na události a postavy příběhu. Existují také literární vyprávění, která obsahují nemalé množství příznaků subjektu,

avšak vypravěče není možno nazvat vypravěčskou osobou, neboť je zcela nepodobný lidským bytostem (zejména myšlením či jednáním). Takového vypravěče si lze představit například ve sci-fi vyprávění, a to jako počítač, který po katastrofě na Zemi, která způsobila vyhynutí lidstva, zaznamenává nastalé události. Vyprávění pak může být utvořeno tak, jako by bylo záznamem utvořeným počítačem.

Výše jsme uvedli, že konstituce vypravěče jako osoby však nutně neznamená, že takový vypravěč je literární postavou v jím vyprávěném příběhu. **Zda vypravěč je, nebo není postavou ve fikčním světě příběhu**, je jedním ze základních rozlišení literárních vyprávění z hlediska způsobu a výstavby vyprávění.

● **Vypravěč je postavou příběhu, který vypráví**

Je-li vypravěč současně postavou příběhu, očekáváme na základě „dohod“, které si naše literární kultura vytvořila, že možnosti takového vypravěče jsou značně omezené pro jeho vsazenost do určitého časoprostoru fikčního světa a pro jeho omezené možnosti poznávání fikčního světa. Takový vypravěč totiž nemůže vědět, co si myslí jiné postavy, může o jejich myšlenkách vyprávět pouze tak, že se například domnívá, co si postavy myslí, že usuzuje, co si myslí, podle jejich jednání apod. Nemůže vědět o tom, co se odehrává na jiném místě fikčního světa než na tom, na kterém právě je, tudíž o dění, jemuž není přítomen, může vyprávět pouze například tak, že ho zná z doslechu. Jeho vyprávění o minulosti je omezeno jeho vlastním životem ve fikčním světě, stejně jako jeho znalost budoucích událostí. Platnost jeho vypravěčské výpovědi je tedy také omezená. Pokud vypravěčská postava nevypráví o tom, co si myslí jiné postavy, předpokládáme, že to není z toho důvodu, že by to chtěla například tajit, ale proto, že to prostě vědět nemůže.

I přes tato omezení může vyprávěcí postava vyprávět o tom, co se stalo, co se právě děje, i o tom, co se stane nebo stát může. Jen musí být vyprávění vzhledem k těmto omezením modifikováno.

Vypravěč může být hlavní postavou v příběhu, který vypráví, ale může být také postavou vedlejší nebo pouhým svědkem událostí, kterých se neúčastní vůbec a je jen jejich pozorovatelem.

(PŘÍKLAD) SOUČASNÉ VYPRÁVĚNÍ HLAVNÍ POSTAVY

Atomy v mém těle se pomalu zastavily. Uši mě pořád bolely, ale nevolnost pomíjela. Zvolna jsem vstal. Na obrazovce se rozblíkalo ZARVOIT a ozvalo se krátké *ding-dong*, jako když někdo zazvoní u dveří. Pak to syčelo, já se otočil a zjistil jsem, že jedna stěna tunelu se otvírá.

Předtím jsem tunelem spadl. Dolů. Musel jsem být někde ve sklepě. Nebo bunkru. Až na to, že se sem tou škvírou linulo světlo, které bylo bílé a jasné a vůbec ne podzemní. Pevně jsem sevřel klíč.

To není pravda. To přece nemůže být pravda. Koukal jsem do ohromného bílého hangáru. Podíval jsem se nahoru. Žádný Coruisk. Ani Becky. Ani země. Dvacet metrů nad hlavou se mi táhl hladký bílý strop.

(HADDON, Mark. *Spudveč! aneb 70 000 světelných let*. Praha: Argo, 2009, s. 126)

(PŘÍKLAD) RETROSPEKTIVNÍ VYPRÁVĚNÍ HLAVNÍ POSTAVY

Vodní buvol

Když jsem byl malý, bydlel na prázdné parcele na konci naší ulice, tam, kde nikdy nikdo nesekal trávu, veliký vodní buvol. Většinu času prospal a kolemjdoucích si nevěšimal. Jenom když jsme se u něj zastavili a požádali ho o radu, tak k nám pak pomalu přišel, zvedl levé kopyto a ukázal směr. Nikdy ale neřekl, na co ukazuje nebo jak daleko musíme jít či co musíme udělat, až tam dojdeme. Vlastně neřekl nikdy nic, protože vodní buvoli už jsou takoví, hrozně neradi mluví.

To nás všechny děsně rozčilovalo. Když už někdo začal vážně přemýšlet o *poradě s buvolem*, znamenalo to, že byl jeho problém opravdu velmi naléhavý a vyžadoval jasné a okamžité řešení. Nakonec jsme ho

přestali navštěvovat úplně a myslím, že někdy potom odešel: jediné, co zbylo, byla ta vysoká tráva.

Je to ale opravdu škoda, protože kdykoli jsme šli tam, kam ukazovalo jeho špičaté kopyto, vždycky nás to, co jsme tam našli, překvapilo, potěšilo a zbavilo starostí. A pokaždé jsme pak říkali totéž: „Jak to mohl vědět?“

(TAN, Shaun. *Příběhy z konce předměstí*. Zlín: Kniha Zlín, 2011, s. 6)

(PŘÍKLAD) VYPRÁVĚNÍ POSTAVY-SVĚDKA

Sherlock Holmes, který obyčejně ráno pozdě vstával – kromě těch nikoli řídkých příležitostí, kdy probděl celou noc, seděl právě u stolu, na němž se snídávalo. Já jsem stál na koberci před krbem a vzal jsem do ruky hůl, kterou u nás večer před tím zanechal jakýsi návštěvník. Byla to pěkná hůl ze silného dřeva, s držadlem ve tvaru koule. Těsně pod hlavicí hole byl stříbrný kroužek, asi palec široký. Na kroužku bylo vyryto Jakubu Mortimerovi *M. R. P. P. věnováno od přátel z N. C. C.*, a pak i datum 1884. Hůl byla podobná těm, které nosívali starosvětští domácí lékaři – důstojná, pevná a vzbuzovala pocit bezpečnosti.

„Nuže, Watsone, co si s tím chcete počít?“

Holmes seděl zády obrácen ke mně a já mu nedal ničím najevo, čím se zabývám.

(DOYLE, Arthur Conan. *Pes baskervillský*. Praha: XYZ, 2016, s. 7)

● Vypravěč není postavou příběhu, který vypráví

V případě, že vypravěč není postavou fikčního světa příběhu, který vypráví, možnosti, jak může příběh vyprávět, jsou širší. Takový vypravěč může vyprávět i to, co si postavy myslí, ale samozřejmě také nemusí. Může postupně vyprávět, co se dělo na mnoha místech najednou ve stejném čase, aniž by to nutně znamenalo omezení platnosti jeho výpovědi o fikčním světě. Není-li však postavou, znamená to, že

s postavami nemůže komunikovat ve fikčním světě. To je rovněž jedna z „dohod“, které v naší literární kultuře existují. Jako kterákoli jiná z těchto „dohod“, může být i tato v konkrétním vyprávění porušena, což ale neznamená, že je tímto porušením zneplatněna pro další literární vyprávění.

(PŘÍKLAD) VYPRAVĚČ NENÍ POSTAVOU PŘÍBĚHU

Velká síň se jako obvykle zaplnila školními sovami, které přinášely poštu, a Neville se zakuckal, když před ním přistála obrovská sova pálená, jež v zobáku svírala jasně rudou obálku. Harrymu a Ronovi, kteří seděli proti němu, bylo okamžitě jasné, že doručený dopis je Hulák – Ron jednoho Huláka dostal od matky v loňském školním roce.

„Já bych zmizel, Neville,“ poradil mu Ron.

Neville nepotřeboval radit dvakrát. Popadl obálku, držel ji před sebou jako nevybuchlou bombu a tryskem vyběhl ze síně; celý zmojizelský stůl při pohledu na něj vybuch smíchy. Slyšeli, jak se Hulák ve vstupní hale rozeřval – hlas Nevillovy babičky, kouzlem zesílený na stonásobek normální síly, vykřikoval něco o tom, jak Neville pošpinil pověst celé rodiny.

(ROWLINGOVÁ, Joanne K. *Harry Potter a vězeň z Azkabanu*. Praha: Albatros, 2002, s. 243)

V jednom literárním vyprávění může být dva i více vypravěčů. Všichni vypravěči mohou být postavami fikčního světa, ale může jít i o kombinaci vypravěče, který není postavou fikčního světa příběhu, s vypravěčskými postavami.

Literární vyprávění nesestávají vždy jen z vyprávění jednoho příběhu, v němž se utváří jeden fikční časoprostor, rovněž mohou být dva a více a mohou existovat paralelně vedle sebe, aniž by byly prostupné. V takovém vyprávění může mít každý fikční svět zdroj ve vyprávění jiného vypravěče.

Literární vyprávění může mít také vícero **rovin vyprávění**. To znamená, že ve vyprávěném příběhu může postava začít vyprávět jiný příběh, který je tak „příběhem v příběhu“. A uvnitř tohoto „příběhu v příběhu“ může začít vyprávět opět další příběh. Podle těchto rovin vyprávění **rozlišujeme vypravěče 1. roviny vyprávění, 2. roviny vyprávění, 3. roviny vyprávění atd.** Například Šahrazád je v arabské středověké sbírce vyprávění *Tisíc a jedna noc* postavou, která v rámci 1. roviny vyprávění vypráví králi Šáhrijárovi příběhy, aby si zachránila život. Přestane-li vyprávět příběhy, zemře. Vypravěč 1. roviny vyprávění není postava příběhu a Šahrazád, která je postavou příběhu 1. roviny vyprávění, je současně vypravěčkou 2. roviny vyprávění, v níž ale postavou není.

(PŘÍKLAD) POSTAVA PRVNÍ ROVINY VYPRÁVĚNÍ JE VYPRÁVĚČEM DRUHÉ ROVINY VYPRÁVĚNÍ (ŠAHRAZÁD)

A zastihlo Šahrazádu ráno, i zmlkla v řeči, k níž jí dovolení dáno. Tu jí pravila sestra: „Jak krásné je tvoje vypravování a rozkošné, sladké a lahodné!“ – „A kdepak je tohle,“ děla jí, „proti tomu, o čem vám budu vyprávět příští noci, budu-li živa a ponechá-li mě tu král.“ I řekl si král v duchu: „Při Bohu, nezabiju ji, dokud neuslyším zbytek jejího vypravování.“ Potom strávili tu noc až do rána objímajíce se. Pak vyšel král na své vladařské místo a vezír se dostavil s rubášem v podpaží. Potom král soudil, dosazoval a sesazoval až do konce dne, ale vezírovi nerozkázal nic takového. I podivil se vezír nanejvýš. A díván se rozešel a král Šahrijár vešel do svého zámku.

Když pak nastala noc druhá, pravila Dunjázád své sestře Šahrazádě: „Sestro má, dokonči nám své vypravování, to jest vypravování o kupci a džinnovi!“ Pravila: „S láskou a úctou, dovolí-li mi král.“ I řekl král: „Vypravuj!“

Ona pak pravila: „Došla mne zvěst, ó králi blažený a vladaři Bohem správně vedený, když on chtěl podříznout to tele, že jeho srdce bylo jato soucitem s ním a že řekl pastýři: ‚Nech tohle tele mezi dobytkem!‘

To vše vypravoval ten stařec džinnovi a ten džinn se divil té podivuhodné řeči.

Pravil ten muž s gazelou: „Pane králů džinů, to vše se zběhlo, zatímco moje sestřenka, ta gazela, přihlížela, viděla to a říkala: »Podřízni to tele, vždyť je tučné!« Ale mně nebylo lehké je podříznout, nýbrž jsem rozkázal pastýři, aby je vzal. I vzal je a odešel s ním.“

(*Tisíc a jedna noc*. 1. díl. Praha: Odeon, 2011, s. 23)

Je-li vypravěč (či vícero vypravěčů) literárního vyprávění původcem vypravěčských výpovědí, pak z toho plyne, že je jediným zdrojem informací o fikčním světě a událostech, které se v něm dějí. A jelikož fikční svět má pouze významovou existenci, nelze vypravěčovy výpovědi nějak ověřit, protože do fikčního světa my, čtenáři, vstoupit nemůžeme. Výše již bylo zmíněno, že v naší literární kultuře platí nepsaná dohoda, že **primárně důvěřujeme ve spolehlivost vypravěčských promluv**. Může se však stát, že se ve vyprávění objeví nějaké nesrovnalosti, pro něž budeme při rekonstrukci příběhu hledat vysvětlení, aby příběh dával smysl.

K takovým nesrovnalostem obvykle patří:

- vypravěčova sdělení o událostech fikčního světa jsou ve vzájemném nesouladu (jednou vypráví, že se něco stalo, jindy zas, že se to nestalo),
- vypravěčovo jednání je v rozporu s hodnotami, které sám hlásá,
- vypravěčovy informace o událostech fikčního světa jsou v rozporu s tím, co říkají v přímých promluvách postavy nebo další vypravěči,
- vypravěč se prezentuje jinak, než jak o něm mluví jiné postavy či jiní vypravěči,
- promluvy vypravěčské postavy vůči jiným postavám v dialozích jsou v rozporu s tím, jak o těchto postavách vypravěč smýšlí v rámci vyprávění příběhu,
- vypravěč podává nedůvěryhodně příčiny sledu událostí atp.

Nesrovnalosti ve vyprávění mohou mít vícero příčin:

- **hodnoty nás čtenářů mohou být jiné, než jaké vyznává a hlásá vypravěč**, proto je jeho důvěryhodnost zpochybňována (vypravěč může mít xenofobní, rasistické, západocentrické, misogynní či nábožensky motivované názory, a to nemusí být v souladu s názory konkrétního čtenáře);
- **vypravěč má některá omezení v oblasti vnímání a poznávání**, která mohou snižovat důvěryhodnost jeho výpovědí (například je nevidomý či neslyšící a vypráví o něčem, co nemohl vidět či slyšet; nebo není dospělý a vypráví o událostech, s nimiž děti nemají zkušenosti; nemá dostatečné znalosti o oblasti, o níž vypráví, a dopouští se proto chyb);
- nesrovnalosti mohou být způsobeny tím, že fikční svět neodpovídá zákonitostem našeho skutečného světa (například vypravěč líčí, že byl na dvou místech ve stejném čase) – taková nesrovnalost může být vyřešena tím, že si uvědomíme, že v případě daného literárního vyprávění se jedná o **žánr** či **estetický motivovaný záměr**, v rámci něhož taková – v našem světě nemožná – situace či stav může nastat (sci-fi, pohádka ad.);
- opakující se nesrovnalosti během vyprávění nelze vysvětlit jinak, než že zpochybníme spolehlivost vypravěčovy promluvy a odhalíme, že je záměrně klamavá. Tento způsob vyprávění, který nazýváme **nespolehlivé vyprávění**, při němž je narušena primární důvěra v jeho spolehlivost, je specifickým typem literárního vyprávění. Rozumět smyslu takového typu vyprávění předpokládá, že rozkryjeme manipulativní charakter způsobu vyprávění.

(PŘÍKLAD) **VYPRAVĚČ JE NEVIDOMÁ OSOBA**

Vešli jsme do nějaké místnosti, kde nejspíš bylo hodně lidí. Ale nebylo slyšet žádné mluvení, jen takové podivné zvuky, jakoby vzdechy anebo takové krátké výkřiky, a navíc tam něco klepalo. Zaslechla jsem, jak pan Jurek někomu říká:

„Dobrý den, pane trenére, tak to je naše Konstantina!“

Cítila jsem, že se nade mnou někdo sklonil.

„Vítej, Konstantino. Můžu ti podat ruku?“ Vzal mě za ruku a potřásl mi s ní. „Zvu tě na opravdovou projížďku na kole. Budeš moct šlapat do pedálů, jak se ti zlíbí.“

Ničemu jsem nerozuměla. Ale babička Flora už mi rozepínala kabátek. Všechno to bylo hodně zvláštní. A k tomu ty hlasy, které k nám doléhaly z místnosti a které jsem vůbec nedokázala pochopit. Například: „Trenére, můžu si naložit dvacet kilo?“ Úplně jako bychom byli v nějakém obchodě. A navíc velkém a podivném, protože nikdy předtím jsem neslyšela, že by někdo kupoval dvacet kilo něčeho a prodavačku oslovoval „trenére“.

(MASIUKOVÁ, Olga. *Jak voní týden*. Praha: Albatros, 2014, s. 103–105)

Jiným zvláštním typem vyprávění je tzv. **fokalizované vyprávění**. Jedná se o takový typ vyprávění, kdy je nám fikční svět prezentován prostřednictvím vnímání jedné či vícero postav, ale tato postava či tyto postavy přitom není/nejsou postavy vyprávěcí. Tyto **postavy**, které se nazývají **fokální**, představují jakési ohnisko (fokus), z něhož je fikční svět vnímán. A vyprávěno tak může být jen to, co fokální postava vnímá či zná. V takovém typu vyprávění je fokální postava utvořena z výše uvedených **příznaků subjektu**, které zakládají existenci vypravěče, vyjma 1. gramatické osoby. Kdyby totiž fokální postavě mohla být přisouzena výpověď v 1. gramatické osobě (např. vidím), nebyla by již postavou fokální, ale vyprávěcí. A současně: z fokalizovaných výpovědí vyprávění nemůže být utvořen vypravěč.

Vyprávění, v němž vypravěč pouze nevypráví příběh, ale vypovídá také právě o způsobu, jak vypráví, se označuje jako **sebereflexivní vyprávění**.

(PŘÍKLAD) SEBEREFLEXIVNÍ VYPRÁVĚNÍ

Právě v tu chvíli se jistý stařík vyklonil z okna své skryté chaloupky, napůl schované za muchomůrkou. Pája si chaloupky nevšimla a vsadím se, že vy byste si jí nevšimli jakbysmet – byla totiž skrytá.

„Ale ale ale,“ řekl stařík. „Copak to tu máme? Dívenka v nesnážích.“

A na tomhle místě kapitola končí a zanechává vás v nejistotě, jestli ten stařík byl pan Guma, nebo jestli to byl úplně jiný stařík, který se chystal být na Páju ošklivý a posmívat se jí a tak. Anebo jestli to byl nějaký dobrák. Už je to tak, kapitola končí, aniž bych vám prozradil, že Pája se usadila zrovinka před chaloupkou Pátka Doubravy, báječného starého bracha, který toho věděl plno o tajemstvích času a vesmíru a podobných věcech.

(STANTON, Andy: *Jste špatný člověk, pane Gumo! Příběhy ze Srkavého Zpitýnce*. Praha: Brio, 2012, s. 72–73)

Jak nespolehlivé vyprávění, tak fokalizované vyprávění mohou tvořit pouze část celého literárního vyprávění, ale i jeho celek. Sebereflexivní vyprávění bývá většinou jen součástí jiného typu vyprávění.

Možností, jak vyprávět příběh, je nezměrné množství a jejich různorodost pramení zejména z toho, jaký je zdroj vyprávění. Tedy kdo vypráví a jak vypráví.

9

Komu se vypráví?

Způsob vyprávění, ale i samotný příběh vyprávění ovlivňuje značně nejen to, kdo vypráví, ale i to, komu se vypráví. Tím není míněn konkrétní čtenář literárního vyprávění, ale **adresát vyprávění**, k němuž se vypravěč obrací.

Autor píše literární vyprávění pro čtenáře, ale uvnitř literárního vyprávění probíhá komunikace od vypravěče k adresátovi vyprávění. A stejně jako se existence vypravěče konstituuje čtením literárního vyprávění (jeho „zvýznamňováním“), které obsahuje příznaky subjektu toho, kdo vypráví, tak adresát vyprávění nabývá existence čtením literárního vyprávění, jež obsahuje **příznaky adresáta vyprávění**.

Mohou tedy existovat literární vyprávění, která jsou tvořena výpověďmi, které jakoby nejsou určeny někomu konkrétnímu, a naopak existuje řada vyprávění, z nichž se adresát vyprávění utváří jako literární postava, jíž jsou vypravěčské výpovědi určeny.

K silným a častým příznakům adresáta vyprávění patří **přímé promluvy k adresátovi v rámci metavyprávění**, tj. výpovědi o vyprávění, které nejsou výpověďmi zakládajícími fikční svět příběhu (*Vysvětlení, proč k tomu došlo, ode mě nečekej.*), **oslovování** adresáta (*Nebudu ti, Mourku, raději ani říkat, jak se tam o kočky starají...*), jemu **kladené otázky** (*Nenudím tě už? Chceš, abych dál vyprávěl?*) nebo například **vyjádření nesouhlasu s možnými domněnkami adresáta** (*Tak snadno to nešlo, jak by sis asi myslel.*).

Vypravěč tedy může vyprávět tak, že vyprávění bude určeno jiné literární postavě nebo může mít jeho vyprávění podobu rozmluvy se sebou samým nebo se může při vyprávění obracet k budoucím generacím nebo třeba k soudnímu tribunálu, ale může též vyprávět ke svému psu nebo k fotce svého již nežijícího dědečka. Adresátem vyprávění může být jednotlivec, ale i skupina.

A právě to, ke komu vypravěč mluví, rovněž výrazně ovlivňuje to, co vypráví a jak to vypráví.

Důležité je také to, jaký je vztah vypravěče k adresátovi a forma jejich komunikace: jde-li o přímou promluvu k přítomnému adresátovi nebo k adresátovi, kterého si vypravěč představuje; zda má vypravěč k adresátovi blízký vztah nebo zda je to jeho nepřítel či sok; vyprávění nemusí mít také podobu přímé promluvy, ale může mít třeba podobu psaného dopisu, telefonátu nebo zповědi.

(PŘÍKLAD) ADRESÁT VYPRÁVĚNÍ

Nervy – ano, mé nervy byly a jsou stále strašlivě rozervány, strašlivě; ale proč chcete tvrdit, že jsem šílený? Choroba zbystřila mé smysly, nezničila je, neotupila. Především sluch jsem měl citlivý. Co se jen šustlo mezi nebem a zemí, všechno jsem slyšel. Slyšel jsem zvuky i ze samého pekla. Jak to tedy, že jsem šílený? Poslouchejte a sami posuďte, jak rozumně, jak chladně vám celý příběh vypovím. Jak jsem vůbec na tu myšlenku připadl, to vám říci nemohu, ale jakmile se mi jednou v mozku zrodila, štvála mne ve dne v noci. Žádný cíl jsem jí nesledoval. Prchlivosti jsem nepropadl. Měl jsem rád toho starce. Nikdy mi neukřivdil. Nikdy mne neurazil. Po jeho zlatě jsem nebažil. Myslím, že to bylo to jeho oko! Ano, to bylo ono! Jedno jeho oko se podobalo oku supa – bleděmodré oko, potažené mázdrou. Kdykoli se na mne upřelo, krev ve mně ztuhla. A tak jsem se pozvolna krok za krokem odhodlával vzít starci život a oka se jednou provždy zbavit. A teď jsme u toho. Máte mě za šílence. Šílenci přece nic nevědí. Ale to jste měli vidět mne! Měli jste vidět, jak rozvážně jsem postupoval – s jakou obezřetností – s jakým bystrozrakem, s jakou přetvářkou jsem se pustil do díla! Nikdy jsem nebyl k starci vlídnější než v posledním týdnu před tím, než jsem ho zabil.

(POE, Edgar Allan. Zrádné srdce. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1988, s. 245)

10

Proč je důležité zabývat se způsoby vyprávění?

O literárních vyprávěních by bylo možno uvažovat i ze zcela odlišných hledisek, než činí tato příručka. Bylo by možno například sledovat, o jakých tématech vyprávějí, jak vyprávění ovlivňují dobové umělecké představy nebo zda se v literárních textech nějak odrážejí náboženské představy o světě či jak literární vyprávění reflektují proměňující se dobové představy o vztazích rodičů a dětí apod.

Avšak zabývat se literárními texty právě z hlediska možných způsobů vyprávění je velmi důležité, neboť to, jak jsou texty vyprávěny, se výrazně podílí na jejich významu. Způsob vyprávění není jen nějakou literární okrasou vyprávěného příběhu. Porozumět způsobu vyprávění je základní podmínkou pro rozumění příběhu literárního vyprávění.

Schopnost rozumět odlišnostem ve způsobech vyprávění literárních textů navíc rozvíjí naše schopnosti rozumět i různým formám a způsobům podání textů neliterárních, včetně například zpravodajských textů či textů o skutečných historických událostech, které mají velmi často také podobu vyprávění příběhu. Chápeme-li, jak způsob podání nějaké informace ovlivňuje informaci samu, nepodléháme tak snadno manipulacím a lépe si uvědomujeme, že i vyprávění o skutečnosti, jakkoli usiluje o nestrannost, je vždy vyprávěním, které užívá nějakého způsobu a nějakých jazykových prostředků, aby dosáhlo určitých cílů, které jsou někým zamýšleny a vycházejí z určitých představ o světě a určitých světonázorových pozic.

Literatura

Citovaná vydání literárních děl

- APPLEGATEOVÁ, Katherine. *Strom naděje*. Praha: Albatros, 2018.
- BERNGTSON, Frans Gunnar. *Zrzavý Orm*. Praha: Ivo Železný, 2001.
- BRAUNOVÁ, Petra. *Dům doktora Fišera*. Praha: Albatros, 2017.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Praha: Odeon, 1975.
- DOYLE, Arthur Conan. *Pes baskervillský*. Praha: XYZ, 2016.
- DUNTHORNE, Joe. *Ponorka*. Praha: Plus, 2013.
- FITZGERALDOVÁ, Sarah Moore. *Jablečný koláč naděje*. Praha: Coobook, 2015.
- FOMBELLE, de Timothée. *Tobiáš Lolness*. Praha: Baobab, 2009.
- HERRNDORF, Wolfgang. *Čik*. Praha: Argo, 2012.
- HADDON, Mark. *Spudveč! aneb 70 000 světelných let*. Praha: Argo, 2009.
- HLAVATÁ, Dana. *Naší mamce hrabe*. Praha: Naše vojsko, 2019.
- LOCKHARTOVÁ, E. *Nesvá*. Brno: Host, 2018.
- LOWERY, Mark. *Jenom ponožky nestačí*. Praha: Argo, 2014.
- LOWRYOVÁ, Lois. *Posel v temném lese*. Praha: Argo, 2020.
- MASIUKOVÁ, Olga. *Jak voní týden*. Praha: Albatros, 2014.
- MATOCHA, Vojtěch. *Prašina*. Praha: Paseka, 2018.
- MOURLEVAT, Jean-Claude. *Řeka, která teče pozpátku*. Praha: Baobab, 2016.
- NESBØ, Jo. *Doktor Proktor a prdící prášek*. Praha: Jota, 2021.
- POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1988.
- POE, Edgar Allan. *Zrádné srdce*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Praha: Odeon, 1988.
- PULLMAN, Philip. *Jantarové kukátko*. Praha: Argo, 2007.

- ROWLINGOVÁ, Joanne K. *Harry Potter a vězeň z Azkabanu*. Praha: Albatros, 2002.
- SCHMITT, Eric Emmanuel. *Noemovo dítě*. Praha: Garamond, 2006.
- SOUKUPOVÁ, Petra. *Klub divných dětí*. Brno: Host, 2017.
- STANTON, Andy: *Jste špatný člověk, pane Gumo! Příběhy ze Srkavého Zpítýnce*. Praha: Brio, 2012.
- TAN, Shaun. *Příběhy z konce předměstí*. Zlín: Kniha Zlín, 2011.
- Tisíc a jedna noc*. 1. díl. Praha: Odeon, 2011.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. Praha: Argo, 2006.
- WOODOVÁ, Maryrose. *Nepolepšitelné děti ze sídla Ashton. Tajemné vytí*. Brno: Jota, 2012.

Základní rozšiřující odborná literatura

- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2014.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno: Host, 2008.
- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL, Petr A. BÍLEK. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.