

Franz K. Stanzel: Theorie vyprávění.

Praha, Odeon 1988, 325 stran, náklad 1000 výtisků.

Nakladatelství Odeon již mnoho let v rámci své uměnovědné řady ARS usiluje o odstranění bílých míst na pomyslné mapě světové literární teorie. Jeho zásluhou se českému čtenáři dostaly do rukou obsáhlé výběry z díla M. M. Bachtina, V. Šklovského, J. N. Tyňanova, L. S. Vygotského, stěžejní práce R. Ingardena aj. Také v případě vydání Stanzelovy *Teorie vyprávění* (německy r. 1979) jde o mimořádný ediční počín, který nám předkládá práci vrcholně syntetickou, jež ani dnes nepozbyla na aktuálnosti (třebaže základy Stanzelovy teorie vyprávění byly položeny již v polovině 50. let v práci *Typické vyprávěcí situace v románu*) a dosud platí za originální a významný pokus o teoretické uchopení narativního, zejména románového textu, o jasné schematizování slovesné výstavby románové formy. Význam překladu Stanzelovy knihy je o to větší, že naratologii stejně jako teorii románu u nás nebyla věnována hlubší pozornost a přehlédneme-li Hrabákovu bezradné *Čtení o románu* (1981), pak jediné monografie D. Hodrové *Hledání románu* (1989) snese přísná měřítká.

Teorie vyprávění je, jak jsme již konstatovali, prací syntetickou. Stanzel vychází z kritického zhodnocení starších komplexních teorií; opírá se zj. o angloamerickou tradici vyznačenou jmény H. Jamese, E. M. Forstera a P. Lubbocka, kriticky přehodnocuje výsledky dobových teoretických diskusí (W. Kayser, K. Hamburgerová), v silné míře využívá i podnětů z R. Ingardena, sémiotiky (J. Lotman, B. Uspenskij), moderní lingvistiky a estetiky, textologie a teorie komunikace. Výchozím bodem Stanzelovy teorie je pojem zprostředkovanosti zobrazení jako druhového znaku vyprávění. Jím se tedy epika liší od obou dalších básnických druhů, tj. lyriky a dramatu. Pojem zprostředkovanosti tvoří rovněž základ pro rozlišení tří typických vyprávěcích situací (VS). Pro VS ich-formy (román vyprávěný v první osobě) je charakteristické, že zprostředkovanost vyprávění je plně realizována ve fiktivním světě románových postav; existuje plná totožnost světa postav a světa vypravěče, vypravěčského Já. Autorskou VS specifikuje ontická hranice, jež dělí svět vypravěče od fiktivního světa postav; proces zprostředkování zde probíhá z pozice vnější perspektivy. V personální VS pak zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, tj. románová postava, jejíž očima se čtenář dívá na jiné postavy vyprávění; charakteristickým znakem této VS je překrytí zprostředkovanosti iluzí bezprostřednosti. Tyto typické VS jsou pak dále analyzovány a konkretizovány pomocí

triadicky založené kombinace jejích konstitutivních složek – osoby, perspektivy a modu vyprávění. V každé VS pak lze stanovit jeden z těchto prvků komplexu zprostředkovatelské jako dominantní: identičnost existenciálních oblastí vyprávěče a postav (první osoba je románovou postavou) ve VS *ich-formy*, perspektiva (vnější perspektiva) v autorské VS a modus reflektora v personální VS.

Typické VS jsou však, jak Stanzel sám zdůrazňuje, koncipovány jako ideální případy, které jako takové nemají charakter žádného předpisu, jsou myšlenkovou konstrukcí, která nemůže být realizována v žádném díle (každé dílo leží na průsečíku dvou vzájemně protikladných normových systémů, totiž prototypů VS na jedné a VS jako ideálního typu na druhé straně). Typické VS je tedy třeba chápat především jako hrubý náčrt tří základních možností, jak lze zobrazit zprostředkovanost vyprávění. Jednotlivé VS nejsou od sebe ostře odděleny, existují varianty a modifikace (na základě relací mezi osobou, perspektivou a modelem), jeden typ VS se dotýká druhého, pozvolna do něho přechází.

Stanzelův předpoklad kontinua narativních forem je i základem jeho kruhového schématu, který nazývá typologickým kruhem. VS jednotlivého díla není statickým stavem, ale dynamickým procesem neustálé modulace nebo oscilace uvnitř určité výseče typologického kruhu; systém nezná kategoriální hranice, nýbrž jen otevřené přechody. Na schématu typologického kruhu je možné, byť pouze experimentálně (neboť nové interpretace vyzývají ke korigování nebo revidování), vymezit místo pro všechny historicky realizované i pouze myslitelné typy narativní prózy. Strukturální přístup se zde stejně jako v celém Stanzelově systému šťastně a podnětně setkává s přístupem historickým a umožňuje nově osvětlit některé aspekty vývoje umělecké prózy. Výklad vlastních koncepcí a pojmů není apriorní, ale opírá se o konkrétní interpretace, příklady a detailní textové rozbor a analýzy (především děl německé a anglické proveniencí, jejichž bezpečnou znalost Stanzelovi zaručuje profese anglisty), jimiž je poměřována a prověřována platnost teoretických závěrů. Snaha (a vůbec možnost) korigovat a renovovat některé závěry, aniž by původní schéma z poloviny 50. let muselo být nějak zásadně přepracováno s ohledem nejen k nové literárněvědné produkci, ale i s přihlédnutím k nové románové tvorbě 60. let, tedy zejména francouzského nového románu, je nejen pozitivním rysem Stanzelovy práce, ale především důkazem otevřenosti a nosnosti jeho koncepce.

Předností knihy je rovněž autorovo úsilí o interdisciplinární pohled na problémy vyprávění. Zde je Stanzel veden vědomím, že literární věda bude muset stále víc brát v úvahu změny literárních textů při jejich reprodukci v neязыkovém médiu a sám názorně dokládá, jak se dá např. analýzy zfilmovaných románů využít k objasnění jejich specifických narativních zvláštností, jak se přenášení z jednoho média do druhého může stát východiskem analýzy specifických žánrových znaků románu a filmu, jak filmová adaptace, třeba i problematická, kontroverzní či neúspěšná, provokuje k restaurování původní sémantické struktury, při němž se teprve rozpozná pravý či nový význam některých aspektů.

V souvislosti se zdůvodňováním strukturálních rozdílů mezi *ich* - a *er*-formou vyprávění naráží Stanzel např. na problémy spjaté se zfilmováním narativních textů v 1. a 3. osobě a upozorňuje na v praxi známé těžkosti při transpozici obšírnější subjektivity románové postavy, jaká vyplývá z vyprávění v 1. osobě. Poukazuje, jak závažným deformacím výpovědi dochází při svévolných zásazích do struktury literárního originálu, např. při mechanické transpozici *ich*-románu do *er*-formy. Toto Stanzelovo tvrzení by se

jistě dalo podložit desítkami příkladů, ale jak křehká je hranice mezi zpronevěřením se předloze, její deformací na jedné a kreativním, interpretačním přístupem na druhé straně, svědčí Stanzelovo příkré odmítnutí Formanovy adaptace Keseyho ich-románu *Vyhodte ho z kola ven*, kde ich-perspektiva předlohy (vyprávění „náčelníka“ Bromdena) byla nahrazena autorskou 3. osobou. Stanzel vyjadřuje přesvědčení, že daleko bližší literární předloze většinou zůstává filmová adaptace narativních textů ve 3. osobě. Už samotná formulace však v sobě opět skrývá problém (a nastoluje otázky), nakolik „blízkost“ adaptace a literární předlohy znamená pozitivní skutečnost, jak to předpokládá Stanzel, a zda je vůbec konstruktivní o problému uvažovat v těchto vágních souvislostech. Zdá se nám, že Stanzel zde příliš zjednodušuje a zobecňuje dílčí aspekty a především jakoby zapomíná na podstatný fakt, že ve své práci fenomény vyprávění analyzuje a popisuje v rovině „povrchové struktury“ textu, kam právě náleží všechny prvky vyprávění a systémy jejich vzájemné korelace, které slouží zprostředkování příběhu. Transformace narativního textu do odlišného znakového systému či sdělovacího kódu však souvisí i s hlubšími vrstvami tohoto textu („hloubková struktura“); s nimi je úzce svázána vyprávěčská strategie „povrchové struktury“ a hledání její adekvátní podoby (i s ohledem na aktualizace, významové posuny a dotváření v rovině tematicko-ideové) je tvůrčím aktem, a tedy výsostným právem adaptátora. Stejně diskutabilní je i Stanzelovo upřednostňování adaptací, které ve snaze o co nejautentičtější zachycení literární předlohy využívají narativních prvků, signalizujících zprostředkovanost a neutralizujících naopak tendenci k bezprostřednosti, která je filmu vlastní. Využití těchto prostředků jako např. autorského komentáře typu voice over (tj. komentujícího hlasu osoby, kterou na filmovém plátně není vidět) není časté a považuje se za signál literarizace filmového vyprávění, která bývá pocíťována někdy jako nepatřičná, vždy však jako příznaková.

Podnětnější, protože i konkrétnější, je Stanzelovo zamyšlení nad perspektivou a zobrazením prostoru v narativní literatuře a ve filmu. Stanzel vychází z toho, že narativní literatura je umění časové, jehož hlavní dimenzí je sukcese a narativní ztvárnění prostoru má „přirozenou“, tj. žánrově podmíněnou tendenci k aperspektivismu, stejně jako filmové ztvárnění „přirozeně“ tenduje k perspektivismu. Každý umělecký druh může přirozeně své inherentní tendence překonat (ostatně vývoj románu v posledních zhruba sto letech je rozhodujícím způsobem určován právě vědomým objevováním perspektivy jako literární dimenze zobrazování), předpokládá to však větší vynaložení energie, jak od producenta, tak také od recipienta. Jestliže tedy literární perspektivizace nemůže nikdy dosáhnout optické ostroty perspektivizace jako film, ten naopak se svou větší konkrétní určeností scény jen těžko dosahuje tak důsledné selekce (i když kamera může vyzvednout „věci podstatné“ pomocí techniky detailu (close up) a fokusace, tj. tematické „aktualizace“, zdůrazňování jistých prvků v rámci vyprávěcí perspektivy. Jestliže narativní perspektivizace je více zaměřena na sémiotické zvažování, rozdělování významových důrazů na jednotlivé předměty v prostoru, film poskytuje téměř totální určenost zobrazeného světa. Stanzel se zde dotýká jednoho ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, totiž konkretizace, která způsobuje automaticky významové posuny, často i redukci entropie textu, tj. míry jeho neurčitosti a tím i informační mnohovýznamovosti a interpretační otevřenosti. Pokud uvažuje Stanzel o perspektivizaci ve smyslu subjektivizace zobrazení (tj. nazírání věcí tak, jak se jeví z osobního, subjektivního hlediska některé románové postavy), názorně dokládá, že literární vyprávění zde má převahu nad médiem

filmu. Možnost narativních textů co do subjektivní perspektivizace jsou podstatně rozmanitější a flexibilnější než možnosti filmu (viz např. potíže při reprodukování perspektivizace ve spojení s personální VS, kdy redukce a selekce jednotlivostí zobrazené skutečnosti provádí vědomí reflektora a každý detail, který projde tímto filtrem vědomí, tím nabývá na sémiotické závažnosti).

Stanzelova teorie vyprávění pracuje přirozeně především s literárními texty, ale Stanzel na mnoha místech své práce usiluje, jak jsme se také pokusili ukázat, o „interdisciplinarizaci“ problému vyprávění. Jeho pokus o teorii narativního umění, o systematické zachycení podstatných prvků vyprávění a jejich strukturních vztahů a vypracování komplexního a zároveň otevřeného systému vyprávěcích situací, má nesporně metodologické hodnoty. Podněcuje k přemýšlení o vztazích literatury a filmu (narativita je chápána jako nejpevnější článek spojující literaturu s filmem) i o filmovém vyprávění samotném (není bez zajímavosti, že právě vyprávění je jedním z nejzávažnějších a nejfrekventovanějších pojmů současné teorie filmu), a nabízí pojmové instrumentarium pro analýzu a interpretaci jednotlivého narativního i filmového díla.

Petr Málek

* * *

Leni Riefenstahl: Memoiren 1902 – 1945.
Frankfurt am Main, Ulstein 1990, 429 s., 44 obr.

Do dějin filmu vstoupila německá režisérka Leni Riefenstahlová především svými dokumentárními snímky o sjezdech nacionálněsocialistické strany a o berlínské olympiádě, snímky po formální stránce oceňovanými, ale zároveň zatracovanými pro nepokrytou tendenci, oslavu nacistického režimu a propagandistický význam. Tento rozpor se pak pochopitelně odrazil i v hodnocení Leni Riefenstahlové samotné. Historik, a to nejenom historik německého filmu, proto jistě se zájmem sáhne po knize režisérčiných vzpomínek, aby se dozvěděl – ne sice „wie es eigentlich gewesen ist“, ale o tom, jaký obraz si Riefenstahlová utvořila o sobě samé a co ze svého života pokládala za natolik důležité, aby svědectví o tom zanechala budoucnosti.

Z teorie historické práce je známo, že každé paměti představují sice velmi důležitý, současně ale velmi ošidný pramen. Důvody, proč se lidé rozhodují sdělit současníkům i potomkům podrobnosti ze svého osobního života mívají totiž jen málo co společného se snahou o podání objektivního svědectví, ale zabírají široké rozpětí motivací; stručně