

3 ZKOUMÁNÍ PŘÍBĚHŮ

Díla, která budu v této práci porovnávat, od sebe v některých případech dělí bezmála tisíciletí, byla napsána naprosto odlišnými autory za naprosto odlišných podmínek a lze říct, že spadají do odlišných žánrů. Zároveň však jde o texty, které na úrovni příběhu mají i mnoho společného, a společné mají i to, že se jedná o texty narativní. Ačkoliv jsou tedy zkoumané texty v mnohém vzdálené, lze u nich srovnat, do jaké míry jsou vyprávěné příběhy podobné a jakým způsobem jsou tyto příběhy prezentovány. Právě zkoumání textu na těchto úrovních se věnuje narativní či naratologická analýza, kterou jsem pro práci zvolil především proto, že se jedná o metodu, která nabízí relativně snadno popsitelné a aplikovatelné nástroje pro analýzu textu a soustředí se právě na vlastnosti textu samotného a vyprávění v něm obsaženého, aniž by v první fázi bylo nutno se zabývat okolnostmi vzniku, postavou autora, zamýšleným smyslem textu či jeho sociálními implikacemi a dalšími aspekty. Tyto aspekty samozřejmě mají svůj význam, ale pokud se jimi v této práci budu zabývat, pak to bude až na základě výsledků narativní analýzy textu samotného. Na tomto místě stručně popíšu vývoj a pojmosloví naratologie, abych pak mohl představit způsob, jakým z narativní analýzy budu čerpat pro účely své práce.

3.1 Naratologie a její terminologie

Naratologie je teoretický směr, který se zabývá rozbořením narativních textů. Podle Tomáše Kubíčka se počátky naratologie jako souvislé teoretické disciplíny odvíjejí od vydání osmého čísla časopisu *Communications* z roku 1966 s názvem „Strukturální analýza vyprávění“.¹⁰⁸ Právě ve strukturalismu a také ve formalismu můžeme

108 Kubíček; Hrabal; Bílek, *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*, 2013, s. 15.

vidět nejnvýznamnější kořeny naratologie. Ta, alespoň ve svých původních formách, se nesnaží o interpretaci díla či odhalení jeho smyslu, ale soustředí se spíše na pojmenování jeho jednotlivých prvků a na odhalování jejich vztahů a fungování. Kubíček v úvodu do dějin disciplíny v publikaci *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* píše:

V první fázi zajímá strukturalistickou naratologii především to, co je vyprávěno, méně pak vyprávění, tedy sám akt vyprávění. Tato oblast získá pozornost naratologie až na počátku sedmdesátých let, především díky studii Gérarda Genetta *Diskurz vyprávění* (1980 [*Discours du récit*, 1972]), a důraz bude položen na akt vyprávění především v souvislosti s rozvojem klasické naratologie a s jejím přeformulováním do podoby postklasické naratologie, k němuž dojde v devadesátých letech 20. století.¹⁰⁹

Postklasickou naratologií se zde rozumí proud čerpající i z jiných vědních disciplín, který se zaměřuje na ideologické aspekty vyprávění, jimž se zmiňovaná klasická naratologie vyhýbala.

V úvodu díla *Narratology* definuje Mieke Bal pro potřeby své práce narativní text jako text, ve kterém zprostředkovatel nebo subjekt zprostředkovává adresátovi příběh (story) prostřednictvím určitého média. Tento příběh je obsahem onoho textu a produkuje specifickou „manifestaci, modulaci a zabarvení“ fabule (fabula), která je tak představována určitým stylem. Fabule je „sledem logicky a chronologicky spojených událostí (events), které jsou způsobovány nebo prožívány činiteli (actors)“.¹¹⁰ Médiem, jímž je příběh zprostředkováván, nemusí nutně být pouze psaný text, ale ve své práci se omezím především na literární díla, byť budu brát ohled i na jejich případnou obrazovou složku.

U těchto děl (stejně jako u jiných narativních textů) potom v rámci naratologické analýzy sledujeme několik vrstev. Bal sleduje tyto tři vrstvy: konkrétně jsou to text, příběh a fabule.

Ve vnímání vrstev narativních textů volí různí autoři rozličné přístupy a (nejen) v českých překladech textů pak dochází i k překrývání pojmů, jimiž tyto vrstvy označují. Proto považuji za důležité tyto pojmy krátce ujasnit. Dané problematice se věnuje například Wolf Schmid, který ve své studii *Narativní transformace* popisuje různá pojetí zmiňovaných úrovní od dvojúrovňových modelů ruských formalistů po čtyřúrovňový model, který navrhuje sám. Dvojúrovňové modely shrnuje takto:

Při analýze textu se ukazuje, že každé dvojúrovňové modelování buď užívá pojmy pro jednotlivé roviny dvojznačně, nebo konstituování narace ochuzuje o celé dimenze. *Fabulí* se označuje jak veškerý materiál dění (Geschehensmaterial), implikovaný v narativním

109 Kubíček; Hrabal; Bilek, 2013, s. 18.

110 Bal, *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2017, s. 5.

díle, tak i příběh vybraný z tohoto materiálu [...]. V pojmu syžet a potom také – jak jsme již viděli – v pojmu *discours* u francouzských teoretiků se překrývají dvě různé operace, permutace a verbalizace.¹¹¹

Již zde je patrné, že Schmid vidí čtyři vrstvy, o nichž se domnívá, že jsou chybně směřovány. Těmito vrstvami jsou (1) implikovaný materiál dění, (2) příběh vybraný z tohoto materiálu, (3) jeho permutace a nakonec (4) jeho verbalizace. I kdybychom přistoupili na to, že tyto čtyři vrstvy musejí být v narativním textu obsaženy (a obzvláště kategorie implikovaného materiálu dění, kterou Schmid nazývá prostě *dění* (Geschehen), nebývá ostatními teoretiky běžně vnímána zvlášť), nemyslím si, že je nezbytně nutné je rozdělovat do stejných vrstev jako to dělá Schmid, pokud se s danými jevy vypořádáme například v rámci dvojúrovňového modelu.

To činí Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, kde narativ dělí právě do kategorií *příběh* (story) a *diskurs* (discourse). Chatman se odkazuje na strukturalistickou teorii a jednoduše vysvětluje, že příběhem chápe to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskursem *způsob*, jakým je to zobrazeno.¹¹² Zde se tedy zásadně (terminologicky) rozchází s Bal, která naopak příběhem chápe způsob, kterým je zobrazena fabule. Problém nastíněný Schmidem řeší Chatman tak, že v úrovních příběhu a diskursu, tedy v obsahu a výrazu narativu, rozlišuje ještě jejich formu a substanci. Vznikají tak de facto čtyři kategorie.

1) substance obsahu, což jsou v podstatě „objekty a jednání ve skutečných nebo imaginárních světech, které lze napodobit v narativním médiu“, tedy lidé, věci atd. Tyto objekty jsou filtrovány kódy autorovy společnosti.

2) forma obsahu, tedy narativní složky příběhu. Dělí se dále na události, tedy jednání a dění, a na existenty, což je výraz, který Chatman používá pro postavy a prostředí.

3) substance výrazu neboli konkrétní médium, vyjadřující příběh.

4) forma výrazu čili struktura narativního přenosu.¹¹³

Chatman se ve svém *Příběhu a diskursu* zaměřuje spíše na formu narativu, tedy body 2 a 4. V této práci jsem se rozhodl vycházet z Chatmanova uchopení problematiky a terminologie a podobně jako on se budu věnovat více formě než substanci.

111 Schmid, *Narativní transformace*, 2004, s. 15–16 (kurzíva v originále).

112 Chatman, *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, 2008, s. 18.

113 Viz tamtéž, s. 18–25. Tento přehled je mou interpretací Chatmanova schématu na straně 25. Číslování jsem přidal pro přehlednost sám.

3.2 Metodologická východiska

Jak jsem již uvedl v úvodu, mezi cíle této práce patří popis strategií zpracování *Gendži monogatari* v jeho populárních parafrázích a popis změn (či vývoje, bude-li možno o kontinuálním vývoji hovořit), které odlišují jednotlivé parafráze od originálního příběhu i od sebe navzájem. Ke zkoumání těchto problémů nabízí nástroje i narativní analýza. Vzhledem k předpokladu, že všechny parafráze, jimiž se budu zabývat, budou mít, alespoň do jisté míry, společnou výše zmiňovanou substanci obsahu, jíž bude vždy alespoň částečně fikční svět¹¹⁴ *Gendži monogatari*, považuji za velmi zajímavý proces selekce materiálu (jak o něm hovoří Schimd), který z této společné substance bude zformován do unikátních forem obsahu (zjednodušeně řečeno do výsledných příběhů) jednotlivých zkoumaných děl. Proto bude obsahové stránce věnována náležitá pozornost a její analýzu oddělím od analýzy diskursu.

3.2.1 Analýza obsahové stránky

Obsahovou stránku Chatman označuje jako příběh a jeho terminologie se budu držet i já. Chatman se v *Příběhu a diskursu* analýzou substance obsahu příliš nezabývá, a proto je u něj označení příběh použito převážně ve vztahu k formě obsahu. V případě potřeby rozlišit obě vrstvy obsahové složky tak explicitně učiním, ale v zásadě se také budu držet označení příběhu jako kombinace *událostí a existentů*, což jsou rovněž Chatmanovy pojmy.

Jak jsem již uvedl výše, Chatman události dělí na jednání a dění a existenty jsou jeho označení pro množinu obsahující postavy a prostředí. Při analýze obsahu díla samozřejmě nelze zpracovat každou jednotlivost, která se v díle vyskytuje a je třeba vymezit hranice toho, kdy jsou jednotlivé elementy díla dostatečně významné pro další zkoumání. Chatman si zde pomáhá zapojením osnovy, což je podle něj diskursivně zpracovaný příběh.¹¹⁵ Události lze pak podle Chatmana dle významnosti dělit na jádra a satelity. „Jádra představují momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Jsou to strukturální uzlové body či vazy, rozcestí, na nichž se určuje, kterým ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat.“¹¹⁶ Postavy jsou pak podle Chatmana činitelé, kteří vykonávají nebo jsou zasaženi událostmi důležitými z hlediska osnovy.¹¹⁷ Identifikace osnovy díla se jeví jako dobrý základ pro následnou komparaci, ale ani u jader, ani u postav Chatman nenabízí

114 Pojem *fikční svět* pro popis světa, který je generován narativním textem a „nepodléhá požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti,“ používá a popisuje ve svém díle *Heterocosmica: Fikce a možné světy* Lubomír Doležel (Doležel, *Heterocosmica: fikce a možné světy*, 2003, s. 33.)

115 Chatman, 2008, s. 43.

116 Tamtéž, s. 54.

117 Tamtéž, s. 44.

jednoznačný postup pro jejich určení. U postav přinejmenším představuje vlastnosti, při jejichž přítomnosti se zvyšuje pravděpodobnost, že ten či onen existent je skutečně něčím, co bychom mohli nazvat postavou, a ne pouhým „statistou“, který je spíše složkou prostředí. Těmito vlastnostmi jsou (1) pojmenování postavy, (2) její skutečná přítomnost¹¹⁸ a (3) její důležitost pro osnovu.¹¹⁹

Převážně postav se týká ještě další obdobný problém, kdy v rámci naratologie nepanuje shoda, jakým způsobem s nimi pracovat. V pojetí postav existují dva základní proudy: jedním je proud, který bychom mohli označit za *mimetický* – v jeho rámci jsou postavy zkoumány a označovány podobně jako živí lidé. Stoupenci druhého proudu, jemuž můžeme říkat třeba *strukturalistický*, vidí postavu spíše jako funkci v rámci textu. Kubíček tyto proudy shrnuje následovně:

Zatímco o prvním přístupu bychom mohli uvažovat i v rámci otázek: Co postavy znamenají? Jaké nesou poselství? Co je jejich tématem? – což jsou otázky, které nás směřují k naší zkušenosti s podobnými typy postav reálných, druhý přístup je modelován otázkami: Jak postavy znamenají? Jakou funkci plní jako specifické figury v narativním světě? Jak se podílejí na rozvíjení příběhu? Jakou roli mají ve významové stavbě?¹²⁰

Mám za to, že všechny otázky, ať z prvního či z druhého přístupu, mohou přinést zajímavé poznatky, a proto nebudu vybírat jeden z přístupů, ale pokusím se je spojit. Při porovnání originálního příběhu a jeho parafráze pak mohu s využitím prvního přístupu lépe zkoumat jak se postavy (a nejenom postavy) změnily, s využitím druhého přístupu pak mohu přemýšlet nad tím, jaký význam tato změna měla.

Po vyřešení této otázky ještě zbývá stanovit, jakým způsobem budu charakterizovat jednotlivé postavy. Smysluplný mi připadá systém rysů, jak jej popisuje Chatman – na základě četby podle jednání postavy vyvozujeme její jednotlivé rysy a postava jako celek je pak paradigmatickým těchto rysů. „Třídíme toto paradigma, abychom zjistili, který rys může vysvětlit určité jednání, a pokud žádný nenajdeme, přidáme do seznamu další rys (nebo alespoň čekáme na další doklad existence rysu, který postavě přisuzujeme).“¹²¹ S ohledem na stáří zkoumaných literárních děl bezpochyby narazím na velké množství *plochých* postav o pouhém jediném výrazném rysu, u nichž bude snad snazší hledat její funkci v narativu. Pokud bychom však postavu popsali pouhým jediným rysem, mohlo by se mnoho ztratit, obzvlášť

118 Tím je pravděpodobně myšleno, to, že postava je součástí osnovy. Jako příklad nepřítomné postavy Chatman uvádí Godota (Chatman, 2008, s. 147).

119 Chatman, 2008, s. 145–147.

120 Kubíček; Hrabal; Bělek, 2013, s. 59.

121 Chatman, 2008, s. 133.

tě pokud budeme postavu srovnávat s jejím vzorem v jiném díle. Zde se budu řídit návrhem M. Bal, která vytváření binárních opozic kritizuje a píše:

Může být užitečné určit, jestli jsou v každé kvalifikaci [postavy] zřetelné rozdíly míry a modality. Míra může škálu o dvou pólech změnit na škálu pohyblivou: velmi silná, celkem silná, ne dost silná, celkem slabá, slabošská. Modalita může ukázat detaily: určitě, asi, nejspíš ne. Obzvláště pokud objevíme synonymní postavy, může toto být cenným zdokonalením deskriptivního modelu.¹²²

Co se týče událostí, Peter Hühn identifikuje dva základní přístupy jejich nahlížení. Prvním přístupem je vnímání události jako jakékoli změny stavu, která je vyjádřena v textu ať explicitně či implicitně, a Hühn tyto události označuje jako *události I (event I)*. Druhým přístupem je pak vnímání události jako změny, která ale splňuje jisté podmínky, které ji činí výjimečnou, a Hühn takové události označuje *události II (event II)*.¹²³ První přístup sice zdánlivě neproblematizuje fakt, že je třeba subjektivně vybírat skupinu „významných“ událostí (i když například Chatman argumentuje i proti tomu, že je možno objektivně vysledovat nějakou strukturu),¹²⁴ ale vzniknuvší množina událostí, které nejsou žádným způsobem uspořádány, například s ohledem na relevanci, nenabízí dobrou výchozí pozici pro analýzu a komparaci. Přikláním se tedy k druhému přístupu, který je nutně méně objektivní, ale i přesto lze stanovit kritéria, na základě kterých lze vybrat události „významné“, a najít tak něco, čemu Chatman říká jádra, která tvoří osnovu. Událostem a jejich „jádrovostí“¹²⁵ se věnuje Schmid, který podobně jako Chatman u postav stanovuje kritéria, která zvyšují významnost událostí.

Schmid říká, že slovo pro *událost*, ať anglické *event*, německé *Ereignis* či ruské *sobytie*, značí zvláštní věc, jež se vymyká každodenní rutině, a podotýká, že každá událost je změnou stavu, ale ne každá změna stavu je událostí.¹²⁶ Při vymezování toho, jaké změny stavu tedy nazývat událostmi, Schmid postuluje dvě základní podmínky, jimiž jsou *realnost* a *dokončenost* změny. To znamená, že se změna v rámci fiktivního světa skutečně odehrála (například že nebyla jen představou) a že změna skutečně proběhla (tedy není například jen započata).¹²⁷ Pokud jsou tyto dvě podmínky naplněny, sleduje Schmid dalších pět kritérií, které nevnímá binárně jako splněná či nesplněná, ale na základě toho, jak silně jsou splněna, odvozuje, do jaké míry je dotyčná změna stavu (významnou) událostí. Těmito pěti kritérii

122 Bal, 2017, s. 116.

123 Hühn, *Event and Eventfulness*, 2013, odstavec 1.

124 Chatman, 2008, s. 96–99.

125 Schmid používá termíny *events* a *eventfulness*.

126 Schmid, *Narrativity and Eventfulness*, 2003, s. 24.

127 Tamtéž, s. 24.

jsou (1) relevance, tedy do jaké míry je tato změna stavu pro narativ zásadní, (2) nepředvídatelnost, tedy jak moc se změna vymyká očekáváním uvnitř fiktivního světa, (3) trvalost, tedy jaké dopady má změna na dotčené subjekty, (4) nezvratnost, čili to, do jaké míry lze očekávat, že se situace nevrátí do původního stavu a (5) neiterativnost, tedy míra jedinečnosti a neopakovanosti změny.¹²⁸ Změna, která potom bude maximálně relevantní, nepředvídatelná, trvalá, nezvratná a neiterativní má podle Schmidta nejlepší předpoklady pro to, být skutečnou událostí v tom slova smyslu, jak jej Schmid chápe. Nicméně i přes relativně jasné vytyčení podmínek hodnocení zůstává v tomto modelu mnoho prostoru pro subjektivní interpretaci, neboť například míra zásadnosti té či oné změny pro narativ je veličinou, kterou nelze nikterak změřit a jejíž posouzení záleží silně na vnímání čtenáře, a nakonec také já budu při svém bádání nutně muset spoléhat i na svou intuici při posuzování jednotlivých situací.

Pakliže události jsou vždy změnami stavu, nabízí se ještě otázka, zda tyto stavy začleňovat do osnov, které chci následně analyzovat a porovnávat. Strukturalista Tzvetan Todorov například základní příběhovou sekvenci spatřuje v přechodu z jednoho stavu ve druhý, ideálně tak, že začíná stabilní situací, která je nějakou silou uvedena do stavu nerovnováhy, a poté se zase působením jiné síly navrátí do situace podobné, ale ne identické se situací výchozí.¹²⁹ Stavy jsou tedy důležitou součástí narativu, zde je však chápu jako funkce existentů, tedy postav nebo prostředí. Především u postav se také budeme setkávat s tím, že jejich stavy (tedy například jejich vlastnosti) budou vyjádřeny pomocí událostí, které by Hühn označil za *události I* a které například nepředstavují významnou změnu v rámci celého narativu, ale půjde třeba o předvedení (vycházejí z duality *předvádění* a *vyprávění*)¹³⁰ povahového rysu, jenž se prokáže být důležitou motivací, která bude nakonec hrát výraznou roli i z hlediska celého narativu. Proto se v analýzách pokusím zachytit i tyto prvky, které by jinak v osnově událostí (*události II*), jak je vidí například Schmid, nebyly reprezentovány.

3.2.2 Analýza výrazové stránky

Z hlediska vývoje příběhu jako takového považuji za významnější stránku obsahovou, ale chceme-li zároveň částečně sledovat i vývoj populární literatury jako takové (byť samozřejmě v měřítku velmi omezeném vybranými díly), nelze opomenout ani stránku výrazovou. Ta, jak jsem uvedl výše, bývá u různých naratologů

¹²⁸ Schmid, 2003, s. 26–29.

¹²⁹ Todorov, *Poetika prózy*, 2000, s. 69–70.

¹³⁰ V anglickém diskurzu běžně jako *showing* a *telling*. V *Poetice vyprávění* Rimmon-Kenanové jsou pojmy popsány jako *nepřímá prezentace* a *přímá definice*. Viz Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*, 2001, s. 66–73.

(a jejich strukturalistických předchůdců) označována různě. V zásadě se setkáváme především s pojmy syžet, diskurs, vyprávění či text.¹³¹ Schmid vyprávění (jako pouze jednu složku formální stránky) popisuje jako „výsledek *kompozice* organizující elementy dění do umělého řádu.“¹³²

Kompozicí těchto elementů se podrobněji zabývá Gérard Genette, který zkoumá *pořádek* prezentace událostí, *rychlost* vyprávění ve srovnání s rychlostí příběhu, *frekvenci* prezentace událostí (zda jde například o iterativní či singulativní vyprávění), *způsob* vyprávění, jenž se týká přístupu k subjektivitě postav a fokalizace, a *hlas* vyprávění, což je kategorie zaměřená na vypravěče a jeho vztah k fikčnímu světu a postavě autora.¹³³ Silný vliv Genettova pojetí můžeme vidět například v díle *Poetika vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové, která se věnuje stejným kategoriím ve svém rozboru diskursu (u Rimmon-Kenanové pojmenovaném jako *text*).¹³⁴

Výše uvedené pojmy v mé práci budou sloužit především jako nástroj k popisu diskursu jednotlivých děl, čímž za prvé pomohou k jejich kategorizaci a za druhé poskytnou i prostor pro interpretaci smyslu zvolené formy diskursu.

Jelikož je předmětem mého zkoumání populární literatura, předpokládám, že formy děl budou ve velké míře odpovídat očekávání čtenářů a že na ně lze nahlížet právě ve vztahu k potřebám a poptávce zamýšleného publika. Tím se tedy mírně opřu i o čtenářsky orientovanou teorii. Nebudu se zabývat tím, jak se v průběhu času může pro různé čtenáře měnit smysl textu, jak teorii vysvětluje Wolfgang Iser,¹³⁵ ale budu vycházet z předpokladu Hanse Roberta Jausse, že existuje jakýsi čtenářský „horizont očekávání“, který je formován na základě znalosti žánrových zvyklostí a jiných již existujících děl a z protikladu poetického a praktického jazyka.¹³⁶ Jauss tvrdí, že horizont událostí je rekonstruovatelný a umožňuje určit umělecký charakter díla: „Způsob, jakým dílo v historickém okamžiku svého vzniku uspokojuje, překonává, zklamává, nebo odmítá očekávání svého prvního publika, samozřejmě poskytuje kritérium pro určení jeho estetické hodnoty.“¹³⁷ Tvrdí, že umělecký charakter díla závisí na vzdálenosti mezi horizontem očekávání a dílem samotným a říká:

V míře, jakou se tato distance zmenšuje, v jaké se od recipujícího vědomí nevyžaduje žádný obrat k horizontu ještě neznámé zkušenosti, se dílo blíží k oblasti „kulinářského“

131 Podrobněji viz Schmid, *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*, 2004, s. 18.

132 Tamtéž, s. 20 (kurzíva v originále).

133 Viz např. Genette, *Fikce a vyprávění*, 2007, s. 35–62.

134 Viz Rimmon-Kenanová, 2001, hlavně kapitoly 4, 6 a 7.

135 Iser, *Jak se dělá teorie*, 2009, s. 85.

136 Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, 1982, s. 22.

137 Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, 2001, s. 15.

nebo zábavného umění. To druhé lze z hlediska recepční estetiky charakterizovat tak, že nevyžaduje proměnu horizontu, ale právě tak ještě splňuje očekávání příznačné pro panující vkus, neboť uspokojuje požadavek reprodukování obvyklé krásy, potvrzuje známé pocity, sankcionuje představy o přáních, nevšední zkušenosti činí formou „senzací“ stravitelnými nebo také nastoluje morální problémy, ale jen proto, aby je už jako přede-
dem rozhodnuté otázky v povznášejícím smyslu „vyřešilo“.¹³⁸

Jauss tedy v podstatě tvrdí, že zábavné umění se pozná tak, že naplňuje (a je to i jeho cílem) požadavky svých konzumentů. Pokud tedy nenastane důvod se domnívat, že zkoumaná díla nejsou právě díly takovéto zábavní literatury, měli bychom být schopni za jeho příběhem i diskursem sledovat poptávku dobového čtenářstva. Zda tomu tak skutečně je, se pokusím ověřovat i během analýzy, nicméně mým předpokladem je, že autoři budou sledovat cíl přenosu vybraných složek příběhu z původních klasických děl, která upraví i s ohledem na vkus svého publika a využijí takovou výrazovou formu, která minimálně nebude překážkou tohoto přenosu a bude tedy pravděpodobně spíše konformní. Považuji ale za nutné dodat, že samozřejmě díla nelze vnímat pouze jako výsledek poptávky čtenářů, ale neméně významnou (a pravděpodobně významnější) roli hraje i přístup autora samotného, protože to je složka, která od sebe jednotlivá díla populární literatury odlišuje, a proto má také význam zkoumat, jaké tvůrčí strategie autoři zkoumaných děl zvolili.

3.2.3 Poznámka k analýze vizuální složky děl

Narativní analýza se samozřejmě nemusí zabývat čistě jenom psaným textem, jak dokazuje například Chatman, když ve svém *Příběhu a diskursu* analýzu aplikuje i na filmy. Součástí řady zkoumaných děl je i složka obrazová, která je s psaným textem (který nakonec má také svou vizuální stránku) více či méně spjata. Zkoumání vývoje formy (v naratologické analýze tedy diskursu) ilustrací by bylo nepochybně zajímavé, nicméně se k takovému bádání necítím plně kvalifikován, a nejen proto se zaměřím především na obsahovou stránku.

V mé analýze mě tedy hlavně bude zajímat, jaké scény (mohli bychom říci, jaké existenty a případně jimi reprezentované události) jsou součástí vizuální složky zkoumaných děl. Očekávám, že takto zjistím, které scény autoři považovali za důležité vyobrazit, a získám tak ještě alternativní osnovy vizualizovaných scén, na kterých budu moci zkoumat, zda a případně jak se tyto osnovy vyvíjely. Zajímavé bude sledovat například to, jestli scény vybrané pro zobrazení budou nějakým způsobem zvýrazněny i v textu, tedy jestli je text silně spjat s vizuální stránkou díla, nebo

138 Jauss, 2001, s. 15.

jestli jsou tyto linky na sobě spíše nezávislé. Budu také sledovat, které vizuální motivy zůstávají napříč časem stejné a které a jak se proměňují. Přestože se budu primárně věnovat obsahové stránce, pokusím se analyzovat i rozdíly ve způsobu zobrazení jednotlivých scén, pokud budou výrazné.