

# Franz Karl Stanzel

## Typické vyprávěcí situace v románu

### Na příkladu Toma Jonese, Moby Dicka, Vyslanců, Odyssea ad.

(Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a., 1955)

První z prací rakouského anglisty k teorii románu a vyprávění, v níž do diskuse o epické formě zasáhá uvedením nového pojmu vyprávěcí situace.

V Úvodu (1–21) Stanzel objasňuje, že románem se chce zabývat nikoli jako komerčně rozšířenou formou, k níž sahají i autoři, kteří by raději měli volit esej, autobiografii či „analytický chorobopis“, a již podle řady názorů hrozí v současnosti „utilitaristická banalizace“ (1–2), ale jako uměleckým útvarem v jeho žánrové specifčnosti. Konstatuje nedostatečnou pozornost poetologů věnovanou této otázce a dokládá to např. → Staigerovou prací *Základní pojmy poetiky* (1946, č. 1969), která epično vymezuje výhradně na základě veršovaných, zvl. homérských eposů, a prodlužuje tak stav, kdy je „román brán jen napůl vážně“ (3). Příslušnost románu k epice byla podle Stanzela vyčerpávajícím způsobem prokázána již ve 30. letech Rafelem Koskimiesem (*Theorie des Romans*, 1935), jeho základní žánrové znaky však dosud nejsou dostatečně rozpracovány. Jako možné východisko typologizace navrhuje Stanzel moment zprostředkovanosti (*Mittelbarkeit*) zobrazení, vlastnost, jíž se epika obecně liší od obou dalších básnických druhů, tj. lyriky a dramatu. Epos a román se pak navzájem odlišují variabilitou této zprostředkovanosti (4). Tento pojem Stanzel nachází už u svých předchůdců, např. Käte Friedemannové či Roberta Petsche; avšak převažující názor, podle něhož je hlavním parametrem přítomnost explicitního (osobního) vyprávěče, považuje autor za „stejně neudržitelný jako Spielhagenovo<sup>1</sup> stanovisko, podle něhož má vyprávěč zůstat zcela skryt“ (4). Konkrétní realizace či variace principu zprostředkovanosti chce Stanzel uchopit v pojmu vyprávěcí situace (*Erzählsituation*), jenž zahrnuje i tradiční vyprávěčské „převleky“ (*Verkleidung*), jako je přímý vyprávěč, vydavatel rukopisu, pisatel dopisů aj. Již od počátku zahrnuje Stanzel do svého výkladu i perspektivu čtenáře v návaznosti na → Ingardenův koncept míst nedourčenosti a konkretizace (6–7). Interpretace románu by se podle něj měla soustředit na to,

<sup>1</sup> Viz F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883.

jak „v čtenářově představě vyvstává z odvíjejícího se vyprávění svět, jenž s každým jeho slovem nabývá na určitosti. Tento proces vzniku zobrazené skutečnosti probíhá podle určitých pořadajících vzorců, které jsou nastaveny strukturou románu“ (7). Mluvit o románu proto znamená mít na zřeteli „významově jednotící sílu, jíž tato forma disponuje“ (8). Na pozadí dobové teoretické diskuse (→ Wolfgang Kayser, → Käte Hamburgerová) propojuje Stanzel dvojí tradici zkoumání epického díla a vyprávění: jednak německou, počínaje od Otty Ludwiga a Friedricha Spielhagena přes Walzelovu školu, zvl. práci K. Friedemannové o vyprávěči a jeho roli v epice, až k R. Petschovi, Juliu Petersenovi či Güntheru Müllerovi,<sup>2</sup> jednak tradici angloamerickou s jejími podněty ke klasifikaci románu: poznámkami romanopisce Henryho Jamese, rozvržením složek románu u Edwarda Morgana Forstera (u něhož Stanzel oceňuje zvl. pojem vzorce či osnovy, *pattern*) či typologizací románu podle pojetí temporality navrženou Edwinem Muirem,<sup>3</sup> zde stejně jako v dalším textu je mu oporou důvěrná obeznámenost s angloamerickou prózou. Využívá také podněty z díla Romana Ingardena a moderní lingvistiky.

1. kap. Vyprávěcí situace a epické préteritum (22–37) vychází z Ludwigova odlišení vlastního vyprávění a scénického zobrazení děje (22–23). Ukazuje se, že oba typy odpovídají tomu, jakým způsobem se v textu projevuje autorská instance. Jestliže je čtenář oslovován autorem a veden autorskými komentáři či úvahami o ději, jedná se o vyprávění „autorské“ (*auktorial*). Pokud má čtenář pocit, že je do románové situace vsazen prostřednictvím některé z postav, jde o vyprávění „personální“. Aby zamezil ztotožňování vyprávěče se skutečným autorem románu, zdůrazňuje Stanzel, že se jedná o „autorské a personální médium vyprávění“ (25). Vyprávěč, ať už autorský, nebo personální, je instancí, která pro čtenáře určuje východisko jeho prostorově-časové orientace v zobrazovaném světě (28). Starší názory na minulostní, uzavřenou povahu děje, který je v epice zpřítomňován (Julius Petersen, Emil Staiger aj.) Stanzel odmítá a proti nim staví výklad Ingardenův, který vychází z ontologie světa zobrazeného literárním dílem: ten se vyznačuje „kvazireálným modem bytí“ (34) a představuje pouze analogon skutečnosti čtenářovy. Už Ingarden také konstatuje, že rozdílné vyprávěcí způsoby či postupy (*Erzählweisen*) jsou v relaci k časovému orientování čtenáře: v sumarizujícím vyprávění jsou dané časové úseky vždy pojaty jako minulé, ve scénickém předvádění se naopak tzv. nulový bod časové orientace přesunuje do minulosti a vyprávění se jeví jako přítomnost. Orientačním centrem přítom může být vyprávějí autor, nebo může být orientační centrum umístěno v zobrazovaném světě bez výslovného promítnutí do jedné z románových

<sup>2</sup> K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910; R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934; J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung*, Berlin 1939; G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen 1948, s. 195 — 212 ad.

<sup>3</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927; E. Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928.

postav, případně je přiřazeno jedné zobrazené postavě. V této souvislosti Stanzel vznáší námitku proti tezi K. Hamburgerové o epickém préteritu,<sup>4</sup> podle níž gramatický minulý čas ztrácí v narativní er-formě svůj temporální význam a vyjadřuje primárně fiktivní povahu vyprávěného, jinak řečeno, ve fiktivním světě románu má vlastně přítomnostní hodnotu: Hamburgerová podle něj opomíjí fakt, že čtenářovo časově orientační centrum se liší u vyprávění vedeného z pozice vypravěče a z pozice románové postavy (35–37).

2. kap. Autorský román (38–59) je věnována autorské vyprávěcí situaci, v níž jako vypravěč vystupuje zdánlivě sám autor, který však na sebe bere řadu převleků, jako je role vydavatele rukopisu či zapisovatele vyprávění někoho jiného. Typický autorský vypravěč stojí mimo životní okruh představované skutečnosti (38), nad postavami, o nichž vypravuje, má nadhled a převahu. Oddělení sféry autorské od zobrazeného románového světa je udržováno explicitností vyprávěcího aktu (např. ve Fieldingově románu *Tom Jones*, který se ocitá v podtitulu této kap. a představuje jeden z hlavních zdrojů exemplifikací, 41). Autorský vypravěč 18.–19. století si někdy (jako např. v Trollopových *Barchesterských věžích*) velkoryse pohrává se svou nadřazenou rolí, povětšinou však naplňuje čtenářský nárok na iluzivnost vyprávění, tj. potvrzuje fakta vyprávěného světa jako reálná (41). Vyprávěčská distance tu pak vyvstává především z časového aspektu: vypravěč se vůči vyprávěnému nachází v postpozici (43). Vedle častých pohledů zpět tu však nacházíme i předjímání, příznačné jsou shrnující a zhušťující „zprávy“ o událostech a selektivita vyprávění (45–46). Pro podání prostoru je příznačná scénická, resp. panoramatická perspektiva (pojmy → Percyho Lubbocka). Čas a místo vyprávěcího aktu, tj. vypravěčovo „tady a teď“ jsou pro zprostředkování zobrazené skutečnosti zásadní: „Při autorské vyprávěcí situaci čtenář vidí zobrazený svět tak, jako by se díval autorovi přes rameno,“ tvrdí Stanzel (47). Dále jsou pro autorského vypravěče příznačné vstupy a komentáře, jejichž prostřednictvím je hodnocena povaha postav či probíhající události; tato stanoviska se často ocitají v napětí s tím, jak je hodnotí postavy samy. (Tento jev, připomíná Stanzel, pozorujeme v obměně také v ich-románu jako napětí mezi prožívajícím a vyprávějícím já, 49.) Ve světle těchto zjištění dostává dřívější horlivá obrana objektivity románového vypravěče podle Stanzelova mínění zásadní trhliny, stejně jako normativní požadavek na scénické vyprávění a důsledné dodržení jednotné perspektivy (53). Zde, stejně jako v dalším výkladu, autor zdůrazňuje, že jednotlivé vyprávěcí situace představují modely, které v reálných textech v čisté podobě nenacházíme; umožňují nám však popsat právě přechody mezi nimi a jejich funkce (např. pronikání prvků

4 K. Hamburger, Das epische Praeteritum, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1953, s. 329–357.

řeči postavy do řeči autorského vypravěče,<sup>5</sup> jehož si povšiml už → Leo Spitzer). Typičnost přitom ve Stanzelově pojetí zásadně nemá co do činění s uměleckou kvalitou.

Ve 3. kap. Román vyprávěný v první osobě (*Der Ich-Roman*, 60–92) specifikuje autor tuto vyprávěcí situaci především okolností, že vypravěč na rozdíl od autorského vyprávění vystupuje sám jako postava zobrazovaného světa: dění v něm prožívá, spoluprožívá, popř. alespoň sleduje zpovzdálí jako svědek (srov. též 65). Přestože zájmeno „já“ zde průběžně potvrzuje iluzi identity vypravěče s jednou z jednajících románových postav, upozorňuje Stanzel na to, že mezi procesem vyprávění a procesem prožívání je obvykle určitá časová distance (v tomto smyslu se situace sblíží s autorskou). Je proto třeba rozlišovat mezi „prožívajícím já“ a „vyprávějícím já“ (61). V případě Defoeovy *Moll Flandersové* odpovídá prvnímu „já“ zlodějka a prostitutka Moll, druhému žena, která se ohlíží do své pestré minulosti se směsicí lítosti a požitku. Tento subjektivní vztah, jak ukazuje Stanzel na dalších příkladech, má nejrůznější podoby. Výraznější manifestace vyprávění přitom sblíží román v první osobě s autorským vyprávěním (extrémním případem, v němž proces vyprávění jako jediný souvislý řetězec jednání pohlcuje příběh, je pak *Tristram Shandy*), tendence k oslabení narativního aktu naopak s vyprávěním personálním. Stanzel si všimá i možnosti zobrazení vědomí vypravěče v ich-formě (např. uzavření vyprávění s vyhasínajícím vědomím protagonistky Schnitzlerovy prózy *Fräulein Else*, 69). Aspekty románu v první osobě jsou ukázány na obširném rozboru Melvillovy *Bílé velryby* (70–92), např. zcela disparátní postoj k bílé velrybě: nadpřirozená hrůza prožívajícího a takřka vědecká distance vyprávějícího já. V závěru Stanzel ještě jednou podrobuje kritice tezi K. Hamburgerové, podle níž právě v ich-formě má epické préteritum hodnotu minulostní, a konstatuje, že temporální význam je třeba vyhodnocovat podle aktuální situace (92).

Ve 4. kap. Personální román (93–121) charakterizují poslední typ tyto znaky: autor ustupuje do pozadí, převažuje scénické zobrazení, čtenářovo orientační centrum je napojeno na „tady a teď“ některé románové postavy nebo imaginárního pozorovatele lokalizovaného v románovém dějišti. V návaznosti na tuto lokaci se s epickým préteritem váže hodnota přítomnosti (93). Důležitým znakem je přitom neutralizace prvků vyprávění: z dialogu mizí uvozovací věty, namísto vypravěčského komentáře slouží k uchování koherence scény pouze jakési „režijní poznámky“. Scénické zobrazení jako opak shrnujícího vyprávění nasouvá děj do popředí. Úplná „dramatizace“ románu by znamenala oslabení příznačných vlastností žánru, připouští Stanzel. Oponuje však svým

<sup>5</sup> Stanzel mluví o *An-steckung*, tedy doslovně „infikování“ řeči vypravěče (59); jde o jev, který Lubomír Doležel nazývá v *Narativních způsobech v české literatuře* (Praha 1993) řečí smíšenou.

předchůdcům (K. Friedemannová, R. Petsch), jejichž postoje se formovaly primárně v závislosti na pozorování autorského románu 19. století a již tuto formu hodnotí jako umělecky pochybenou (94). Tvrzení W. Kaysera, který také preferuje autorské vyprávění a podle kterého „smrt vypravěče je smrtí románu“ (95), vysvětluje Stanzel hlavně jako poukaz na obtíže realizace personální situace. Jako protiváhu pak uvádí její zdařilé podoby u Henryho Jamese, Johna Dos Passose, Ernesta Hemingwaye ad. Jako román reprezentativní pro tuto vyprávěcí situaci volí Stanzel Jamesovy *Ulysses* a jako předmět kontrastivní analýzy již pojednaný román *Bílá velryba* (97–121).

5. kap. je věnována Joyceovu *Odyseovi* (122–144) s argumentací, že jej nelze považovat za čistý personální román (122) a tvrdit, jak se stává, že všechno se v něm „ukazuje“ (122), neboť se v něm uplatňují rozsáhlé partie autorské vyprávěcí situace a přinejmenším celé dvě kapitoly jsou zde vyprávěny v první osobě. Jakkoli je tedy vyprávěcí situace nejednotná — což odpovídá Stanzelovu poznatku, že vyprávěcí situace v románu bývá sice dominantní, ale málokdy je důsledně dodržována —, tvrzení, že v *Odyseovi* byla románová forma překonána, nepovažuje autor za oprávněné. Rozborem jednotlivých kapitol osvětluje podrobně, jak jsou pasáže jevící se jako svévolné překračování pravidel ve skutečnosti naplňováním jiných, jež lze vysvětlit z tradice anglické prózy. Skutečným nerespektováním konvencí je podle něj nesignalizované střídání ich- a er-formy v souvislém toku vyprávění, které otrásá postavením dominantní vyprávěcí situace jako „zklidňujícího, orientujícího centra“ (141). To však podle jeho názoru moderní čtenář zvládne; jako těžší úkol se mu jeví nutnost neustálého zapojování čtenářské kulturní paměti v identifikaci a lokaci motivů, útržků konverzací či scén. Adekvátní uchopení *Odyseya* nalézá Stanzel už v Jungově myšlence rozumět mu jako monologu.<sup>6</sup> sám mluví o monologu koncepčním, který není jako dramatický či vnitřní monolog sebevyjádřením, nýbrž „výrazem procesu autorského utváření světa“ (143).

6. kap. nazvaná Exkurz. Zobrazení vědomí (145–156) vychází z předpokladu, že „realistické“ zobrazení vědomí není v literatuře možné. Podobně jako už v kap. předcházející (138) však autor dovozuje, že cílem není hodnotit „stupeň realističnosti“ zobrazení, nýbrž literární účinnost zvoleného prostředku v souvislosti s danou literární epochou (145). Záměrem je zde popsat prostředky zobrazení vědomí ve vztahu k vyprávěcí situaci, která podstatně určuje způsob stylizace (146): autorské vyprávění zjevuje vědomí postav jen ve formě úplných rozvinutých myšlenek a kompletních vět, duševní pochody jsou signalizovány tím, že jsou explicitně pojmenovány (napadlo ho, pomyslel si apod.). Z vyprávěcí situace první

<sup>6</sup> C. G. Jung, *Ulysses. Ein Monolog*, in: *týž* (ed.), *Wirklichkeit der Seele*, Zürich et al. 1934.

osoby a personálního vyprávění vzešly dvě důležité formy zobrazení vědomí, a to vnitřní monolog a polopřímá řeč (*erlebte Rede*) (147). Už vnitřní monolog popírá v zájmu iluzivnosti přístupu čtenáře k vědomí postavy vyprávěcí akt, tím spíše pak polopřímá řeč. Stanzel si také klade otázku po vztahu mezi vnitřním monologem (jak jej nachází např. u Faulknera) a proudem vědomí: ten je pro něj hlavně obecným označením základní vlastnosti vědomí, jíž je právě kontinuita, plynutí. Proslulá pasáž Molly Bloomové z *Odysesea* je v tomto smyslu vnitřním monologem s povahou proudu vědomí — ten se totiž může vyskytovat i ve třetí osobě, jak lze doložit u Virginie Woolfové. Dále Stanzel specifikuje pojem polopřímé řeči (150–152) v souvislosti s aspekty personální vyprávěcí situace: podkategorií polopřímé řeči je mj. určitá percepční perspektiva (tj. pod *erlebte Rede* náleží *erlebte Wahrnehmung*, 150). V zásadě existují tři možnosti zobrazení vědomí: zpráva o myšlenkových procesech (*Gedankenbericht*), vnitřní monolog a polopřímá řeč; jim jsou analogické tři formy zobrazení řeči: nepřímá, přímá a polopřímá řeč v užším smyslu (153).

V závěrečné, 7. kap. Pokus o typologii románu (157–168) je podán ucelený přehled stanovisek s nářtem obecné problematiky druhů a žánrů jako vyústěním (163–166), opírajícím se o tzv. „typologický kruh“ (*Typenkreis*), schéma relací mezi jednotlivými vyprávěcími situacemi (163), které znázorňuje vzájemnou přechodnost jednotlivých typů (tj. vyprávěcí situace autorské, v první osobě a personální). Stanzel tento kruh (jako potvrzení jeho platnosti) ještě vřazuje coby podmnožinu do nově zkonstruovaného kruhu „základních pojmů poetiky“, jak je přejímá od Staigera (resp. již od Goetha): autorské vyprávění se tak ocitá v blízkosti „epického“, vyprávění v 1. osobě v blízkosti „lyrického“ a personální v blízkosti „dramatického“.

Stanzelovu analýzu „typických vyprávěcích situací v románu“ lze řadit do dvou kontextů: jednak je to tradice zkoumání románu jako specifického žánru v širším kontextu druhů literárních, jednak (ve zpětném pohledu) linie „přednaratologického“ výzkumu vyprávění. O tom, že jím navržené schéma vyprávěcích situací vypovídá obecně o možnostech narativní výstavby, svědčí ostatně i to, že řada příkladů, které zde volí, patří k menším prozaickým formám. Z hlediska diachronního se Stanzel odráží od sporu o románovou formu (započatého v druhé polovině 19. století a znovu se navracejícího koncem druhého desetiletí a v 50. letech minulého století), který lze vyjádřit opozicí „vyprávět, nebo scénicky představovat?“ (vyhrocení této otázky odmítnutím naturalismu najdeme v podobě „vyprávět, nebo popisovat?“ ve stejnojmenné stati → Györgye Lukáse), a odmítá dozvuky normativních

nároků na žánr. Především však celou debatu překračuje pojmem „zprostředkovanosti“ jako konstitutivního rysu vyprávění (zdůrazňuje ho i v pozdějších pracích). Jako model pro určení románové formy pak dosazuje vyprávěcí situaci, která je v jeho pojetí zásadním činitelem románové struktury. Z relací mezi vyprávěčem a postavou (popř. z jejich totožnosti) pak vyplývají důležité momenty orientace čtenáře v čase a prostoru představeného světa i konkrétní způsoby podání, jako jsou promluvkové formy a zvolený styl.

Stanzel svůj návrh typologizace dále prohloubil v práci *Typische Formen des Romans* (1964), kde rozšířil materiál i za angloamerickou oblast a reagoval na poznatky, jež přinesla nová románová vlna počátkem 60. let. Aplikace ideálních typů vyprávění na klasifikaci románů se však vzhledem k proměnlivosti vyprávěcí situace ukázala jako problematická. Z hlediska vývoje Stanzelova bádání i teorie vyprávění (a také analýzy narativního textu) jsou *Typické vyprávěcí situace v románu* jakýmsi pilotním projektem *Teorie vyprávění* (1979, přeprac. 1982, č. 1988). V ní Stanzel předložil „revidovanou verzi typických vyprávěcích situací“ (název 3. kap.), která zachovává základní typy, ale rozpracovává (a výrazněji manifestuje) parametry jejich určení, a dovoluje tak další precizaci subtypů v přechodných pásmech. Systém je založen na opozicích konstitutivních složek vyprávěcích situací, jimiž jsou „osoba“, „perspektiva“ a „modus“ (v typologickém kruhu jsou tyto opozice vizualizovány jako dělicí osy). První opozice se realizuje jako „já vs. on“, druhá jako „vnitřní vs. vnější perspektiva“, třetí (modus) jako opozice postavy vyprávěče a postavy „reflektora“. Operativnost i limity předložených kategorií ukazují podrobné rozborů jednotlivých děl, které provázejí všechny Stanzelovy teoretické práce. V kontextu disciplíny bylo sice původní i revidované schéma opakovaně podrobováno kritice, první z nich pro jistou rigidnost ve vztahu k pojednávanému žánru, druhé pak proto, že některá kritéria se v něm podle názoru kritiků překrývají a jiná naopak chybí.<sup>7</sup> Některé Stanzelovy kategorie se však staly obecným majetkem poetiky<sup>8</sup> (např. pojem reflektor patří k nejužívanějším označením vyprávěcí situace s potlačením aktu narace); svědčí o tom i způsob, jakým jsou zapracovány v úvodech do teorie vyprávění. Spolu s → Lämmertovými *Formami výstavby vyprávění* (1955) patří *Typické vyprávěcí situace v románu* k významným pokusům o systematiku vyprávění v „přednaratologické“ fázi jeho zkoumání.

## Vydání

*Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a., Wien – Stuttgart* 1955, 1963, 1965 (z tohoto vyd. citováno), 1969. *Narrative*

<sup>7</sup> Obecně metodologickou motivaci pak měla od 90. let kritika ze strany zástupců pluralizace naratologických přístupů, z nichž se mnozí velmi různě rozloučili se strukturalismem, a vytýkali proto nejen Stanzelovi, ale např. i Genettovi lpění na principech strukturální analýzy a textocentrismus; tato stanoviska někdy vedla až k podcenění Stanzelova pokusu o systematiku vyprávění. Srov. např. A. Nünning,

A Low-Structuralist at Bay? Further Thoughts on „A Theory of Narrative“, *Poetics Today* 1990, č. 4, s. 805–816; D. Darby, Form and Context. An Essay in the History of Narratology, *Poetics Today* 2001, č. 4, s. 829–852.

<sup>8</sup> V českém prostředí byla vlivnost Stanzelovy práce dána také tím, že byla přeložena jako jedna z prvních systematik vyprávění.

*Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington – London 1971.

### Literatura

M. Jasińska, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1960, č. 2 (5). M. Žmigrodzka, Problem narratora v teorii povístei XIX i XX wieku, *Pamiętnik Literacki* 1963, č. 2, s. 417–447. R. Handke, Zagadnienia czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego, *Pamiętnik Literacki* 1969, č. 4, s. 375–392. J. Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, Opladen 1998 (8. vyd., 1. 1972), s. 41–94. M. Martinez – M. Schefel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999, s. 89–95. M. Fludernik, *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006, s. 103–123. T. Kubíček, *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno 2007, s. 57–64.

### Franz Karl Stanzel (1923)

Rakouský literární vědec, anglista, teoretik a historik (zvl. anglického) románu, jedna ze zakladatelských postav středoevropské teorie vyprávění. Vystudoval ve Štýrském Hradci jako žák Herberta Koziola, habilitoval se v Göttingen; od r. 1962 byl jeho hlavním působištěm Štýrský Hradec, v současnosti je emeritním profesorem tamější Karl-Franzens-Universität; přednášel na řadě zahraničních, zvl. amerických a britských univerzit (mj. na Harvardu, Cambridgi aj.). Zatímco jeho první práce *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) byla zamýšlena jako pokus o typologii románu, na tento rozvrh navazující *Erzähltheorie* (1979, přeprac. 1982) patří k základním pracím strukturalisticky fundované teorie narativního diskurzu; byla přeložena do několika jazyků, je opakovaně reeditována v originále (8. vyd. 2009) a citována v úvodcích do disciplíny. Významné naratologické stati mapující vývoj autorův i disciplíny shrnuje soubor *Unterwegs — Erzähltheorie für den Leser* (2002). Vedle teorie vyprávění a poetiky románu se Stanzel zabývá také kulturními stereotypy. Další díla: *Typische Formen des Romans* (1964), *Europäer. Ein imagologischer Essay* (1997), *Teleonie — Fernzeugung* (2008), *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation* (2011).

### České překlady

*Teorie vyprávění* (1988).

/tb – aj/