

TYPOLOGIE VYPRAVĚČŮ

Narativní rovina, na níž vypravěč patří, rozsah jeho účasti v příběhu, stupeň vnímatelnosti jeho role a konečně jeho důvěryhodnost — to jsou zásadní faktory, které určují čtenářovo porozumění a postoj k příběhu. Proto zde budou různé vypravěčí představení podle těchto kritérií. Tato kritéria se vzájemně nevyklučují a dovolují kombinace mezi různými typy.

Narativní rovina

Vypravěč, který je, řekl bychom, „nad“ příběhem či nadřazen příběhu, který vypráví, je vypravěč „extradiegetický“, tak jako rovina, k níž patří (Genette 1972, s. 255–256). Do této kategorie patří vypravěč Fieldingova *Toma Jonese* (1749), Balzakova *Orce Gortiova* (1834), Lawrenceových *Synů a milenců* (1913), ale také — jak se domnívám — vypravěč Dickensových *Nadějných vyhlídek* (1860/1861). Je-li, na druhé straně, vypravěč také diegetickou postavou v prvotním narativu vyprávěném extradiegetickým vypravěčem,

8) Tento text zmiňují Hawkes (1977) i Fowler (1977) ve svých knihách publikovaných v edici New Accents jako příklad různých experimentálních technik. K detailnímu rozboru tohoto románu viz Rimmonová-Kenanová 1982.

pak je vyprávěčem druhého stupně, či intradiegetickým vyprávěčem (Genette 1972, s. 255–256). Příklady zde jsou Marlow v Conradově *Srdci temnoty* a odpustkář v *Cambridžských povídkách*. Mohou také být vyprávěči třetího stupně (tj. hypodiegētici), čtvrtého stupně (hypohypodiegētici) atd. V próze H. Jamese *Utažení šroubu* (1898) je extradiegetickým vyprávěčem anonymní „já“, intradiegetickým vyprávěčem je Douglas a hypodiegētickým vyprávěčem je vychovatelka.

Rozsah účasti v příběhu

Jak extradiegetický, tak intradiegetický vyprávěč mohou být přítomni či nepřítomni v příběhu, který vyprávějí (přítomni či nepřítomni). Vyprávěč, který se příběhu neúčastní, je nazýván „heterodiegetický“ (Genette 1972, s. 255–256), zatímco ten, který je v příběhu účastníkem, alespoň v nějakém projevu svého „já“, je nazýván vyprávěčem „homodiegetickým“ (s. 255–256).

Extradiegetičtí vyprávěči v *Tomu Jonsovi*, *Orsi Gorniovi* a *Syrnaci a milenciích* nejsou v žádném smyslu účastníky příběhů, které vyprávějí (a tedy jsou jak extradiegetičtí, tak heterodiegetičtí). Právě jejich nepřítomnost v příběhu a jejich vyšší vyprávěčská autorita vzhledem k příběhu propůjčuje těmto vyprávěčům vlastnost, jež bývá často nazývána „vědeckou“: „Vědeckou“ je snad přehnaný termín, zvláště pro moderní extradiegetické vyprávěče. Nicméně charakteristika, kterou tento výraz konotuje, je stále relevantní, tedy: omezenost s nejvůlejšími myšlenkami a pocity postavy; znalost minulosti, přítomnosti i budoucnosti; přítomnost na místech, kde postavy mají být samotné (např. na osamělé procházce či při milostné scéně v zamčeném pokoji); znalost toho, co se děje na několika místech v tenký okamžik (Ewen 1974, s. 144–146).

Stovnejme nyní Fieldingova, Balzakova a Lawrenceova vyprávěče s Pipem z *Nadějných vyhlídek*. Dospělý Pip je, tak jako oni, vyšší vyprávěčskou autoritou ve vztahu k příběhu, který vypráví jako by „svrchu“. I když není v principu vědeckou, „ví“ všechno o příběhu, když ho vypráví, tak jako dříve zmínění extradiegetičtí vyprávěči. Zná řešení záhady týkající se identity neznámého dobrodince (zásadní detail, který zatajuje před čtenářem po dlouhou dobu); ví o událostech, které se dějí zároveň na různých

místech, např. Estellina svatba a rozvod v době, kdy její citel z dětství pobývá v Londýně a v Káhiře; má povědomí o vnitřních pocitech postav, například ví, že je to potřeba pomsty, která podněcuje slečnu Havishamovou k tomu, aby vedla Estellu k tomu, aby lákala srdce mužům, atd. Pip však na rozdíl od jiných extradiegetických vyprávěčů vypráví příběh, v němž byla účastníkem mladší verze jeho samého. Je tedy homodiegetický, nikoli heterodiegetický vyprávěč.

Stejně jako extradiegetičtí vyprávěči mohou intradiegetičtí vyprávěči být také buď heterodiegetičtí, nebo homodiegetičtí. Šeherazáda je fiktivní postava v příběhu, který vypráví extradiegetický vyprávěč. V příbězích, které sama vypráví, se ona sama jako postava neobjevuje. Je tedy intradiegetický — heterodiegetický vyprávěč. Chaucerův odpustkář a Lockwood ve *Věrné hře* (1847) naopak vyprávějí příběhy, ve kterých se sami vyskytují jako postavy: jsou tedy intradiegetickými — homodiegetickými vyprávěči.

Stupně účasti homodiegetických vyprávěčů (extradiegetických či intradiegetických) se liší případ od případu. Pip (extrahomodiegetický) a odpustkář (intra-homodiegetický) hrají hlavní role v příbězích, které vyprávějí (vyprávěči-protagonisté) — či, jinak řečeno, vyprávějí svůj vlastní příběh (podle Genetta autodiegetičtí vyprávěči). Lockwoodova role je naopak rolí podpůrnou (vyprávěč-svědka).

Stupně vnímavosti (perceptibility)

Tato škála jde od skrytosti (často neprávem považované za absolutní nepřítomnost vyprávěče) k maximální odkrytosti.⁹⁾ Hemingwayova povídka „Zabijáci“, téměř zcela omezená na dialog, bývá často dávána za příklad skrytosti vyprávěče (viz příklad z kapitoly 4, s. 61–62). Nicméně dialog je někým „citován“ a tento „někdo“ také identifikuje jednotlivé mluvčí („zeptal se Nick“, „řekl Al“ atd.) a popisuje restauraci i vnější vzhled postav. Kdo by mohl být tento „někdo“, ne-li vyprávěč? Navíc se na třech místech textu stává přítomnost vyprávěče zřejmou tam, kde vyprávěč

9) Toto jsou Chammanovy termíny (1978, s. 197–252). Zde však zařazují jeho „nevyprávěné příběhy“ do kategorie skrytého vyprávění. Booth popisuje tento jev jako „dramatizovaného“ x „nedramatizovaného“ vyprávěče (1961, s. 151–153).

prozrazuje znalost minulosti: „U Henryho bývala dřív hospoda, kterou přestavěli na jídelnu“ (1978, s. 245, pův. vyd. 1928), Nick „ještě nikdy neměl ručník v ústech“ (s. 257), Ole Anderson „byl kdysi zápasníkem těžké váhy“ (s. 258). Můžeme tak objevit několik znaků odkrytosti i v textu, jehož vypravěč je skoro výhradně skrytý. V méně vyhraněných případech se setkáme s mnoha takovými znaky odkrytosti, které Chatman pořádá podle stoupajících stupně perceptibility:

1. *Popis místa děje*: Tento relativně minimální znak vypravěčovy přítomnosti se objevuje i u Hemingwaye. Vezměme například začátek povídky „Kopce jako bílí sloni“:

Druhou stranu údolí Ebra tvoří bílé kopce. Na této straně nebylo kouska stínu, nebylo stroměčku a nádraží leželo ve slunečním záru mezi dvěma koleji. U zdi nádraží byl jen hoký stín budovy a záves z růženců bambusových korálků, zavěšený přes vchod do výčepu, aby tam nehraly mouchy. (1978, s. 246, pův. vyd. v angličtině 1928)¹⁰

V dramatu nebo ve filmu by toto vše bylo ukázáno přímo. V narativní fikci to musí být vyjádřeno jazykově, a tímto jazykem je jazyk vypravěče.

2. *Identifikační postavy*: Vypovědi jako „Ema Woodhouseová, krásná, chytřá a bohatá, která měla pohodlný domov a příjemnou povahu...“ (Austenová 1974, s. 37, pův. vyd. 1816) či „Paní Dallowayová řekla, že květiny koupí sama“ (Woolfová 1975, s. 7) ukazují na jakousi již předem existující vypravěčovu „znalost“ postav, a tak ji tedy může vypravěč představit čtenáři na úplném začátku textu. Takovému výpovědi také naznačují, že fiktivní adresát-čtenář s vypravěčem tuto znalost nesdílí, předpokládá, jenž charakterizuje jednu z vypravěčových rolí, tj. sdělovat druhým něco, co nevědí. Vypravěč J. Austenové jde dále než k pouhé identifikaci a dodává celou charakteristiku hrdinky. Vypravěč V. Woolfové naopak pouze identifikuje a odsouává dodatečně detaily do závorek, a to buď ve formě pozorování jiných postav, či vlastních myšlenek paní Dallowayové. Ze sousedčiny poznámky se například dozvídáme o Clarissině věku a nemoci: „Připomínala práčka, sojku, modro-zelenou, lehkou, živou, i když už jí přešla padesátka a byla od doby své nemoci velmi bílá“ (1974, s. 6). Ačkoli je

10) Všimněme si, že výraz „na této straně“ může naznačovat, že je výsledkem kombinace vypravěčovy informace a vnímání fokalizátora. Viz Kapitoly 6 a 8 (úsek o free indirect discourse).

přítomnost vypravěče daleko méně zřejmá v *Paní Dallowayové* než v *Emě*, lze i v prvním z děl tuto přítomnost skrze identifikaci pocítovat.

3. *Časové shrnutí*: Shrnutí předpokládá snahu zaznamenat určité časové údobí, uspokojit otázky, které by si mohl klást fiktivní adresát po tom, co se dělo během oné doby. Takovému záznamu musí nutně přivést pozornost k tomu, kdo se cítil povinen jej udělat“ (Chatman 1978, s. 223). Krátké shrnutí celého Albinova života (Chatman 1978, s. 223). Krátké shrnutí jako shrnutí šestiv úvodu Nabokova románu *Smích ve tmě* stejně jako shrnutí šestináci let ve Flaubertově románu *Cinová výchova* (abychom zmínili pouze příklady shrnutí citované v kapitole 4 s. 61–63) implikují přítomnost vypravěče i to, o čem je tento vypravěč přesvědčen, že je nutno vyprávět detailně, a co je možno přejít s větší stručností.

4. *Definice postavy*: Zatímco identifikační postavy znamenají pouze, že vypravěč věděl už dříve o její existenci či s ní byl seznámen, z definice vyplývá také to, že vypravěč provedl jakousi abstrakci, zobecnění či shrnutí a že má úmysl prezentovat takovému označení jako autoritativní charakterizaci. Takto definuje vypravěč H. Jamese hrdinku románu *Portrét dámy*:

Isabella Archerová byla mladá žena s hlavou plnou teorií; její představitelství bylo mimořádně činorodá. [...] Její myšlenky tvořily zmet vágního tvaru a nikdy nebyly opraveny mluvením těch, jejichž slova měla autoritu. Pokud šlo o názory, měla svůj vlastní způsob uvážování, který ji zaváděl do spousty směšných zákrutů. (1964, s. 49, pův. vyd. 1881)

Takováto definice má větší váhu, je-li předložena extradiegetickým vypravěčem, než kdyby pocházela od vypravěče intradiegetického.

5. *Informace o tom, co si postavy nemyslely či co neřekly*: Vypravěč, který může vyprávět i o tom, čeho si postavy nejsou vědomy či co vědomě zatajují, je zřejmě považován za nezávislý zdroj informací. Příklad takového vypravěče nalezneme třeba v románu Thomase Hardyho *Tess z D'Urbervillů*:

Každý den, každá hodina mu obnažovaly další kousek její povahy, a jí přinašely obdobné poznatky o něm. Tess se snažila žít co neuzavřeněji, trochu špatně však odhadovala sílu své vlastní mladé svěžesti. (1975, s. 145, pův. vyd. 1891)

6. *Komentář*: Komentář se může týkat buď příběhu, nebo vyprávění. Jednou formou komentáře o příběhu je *intertextace*, jako

když například vypravěč povídky Carson McCullersové „Sojourner“ vysvětluje stav myslí, který vedl stárnoucí postavu k náhlé nežnosti k synovi jeho milenky, pro něhož neměl nikdy čas ani trpělivost: „S vnitřním zoufalstvím přitiskl dítě k sobě — jako by cit, tak proměnlivý jako jeho láska, mohl ovládnout puls času“ (1971, s. 346, pův. vyd. 1951). Interpretace často dává informaci nejen o svém přímém objektu, ale také o interpretujícím. Vypravěč románů H. Jamese *Poslední pramen* (1901) například rozvíjí teorii o možných upřích vztazích mezi čtyřmi hosty v zámku, kde je na návštěvě. Z této komplikované spekulace se toho dovídáme alespoň stejně tolik o vypravěči samém (o jeho silně rozvinuté fantazii, jeho puntičkářství, jeho tendenci polarizovat lidské bytosti atd.) jako o postavách, jejichž chování interpretuje.

Snad ještě výrazněji odhalují vypravěčovy morální postoje jeho *sověty*. Jako mnohé interpretace a definice je i výše citovaná pasáž z *Portrétu dámy* na hranici soudu. V tomtéž románu však najdeme další, které jsou přímými soudy:

Můžeme hned dodat, že Isabela byla pravděpodobně velmi náchylná k hříchu sebevědomí; často s uspokojením pozorovala pole své vlastní povahy; měla ve zvyku považovat za samozřejmé, na základě sporných důkazů, že má vždy pravdu; dopřávala sama sobě přelžitostný hold. (s. 50)

Třetí typ komentáře, *zobecnění*, není omezen na jednu specifickou postavu, událost či situaci, ale rozšiřuje význam jednoho určitého případu tak, že se má vztahovat na celou skupinu, společnost či lidstvo jako takové. Tak vyznívá začátek Tolstého románu *Anna Kareninová*: „Všechny šťastné rodiny jsou si podobny, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém“ (1976, s. 9).

Na rozdíl od interpretace, soudu a zobecnění, které se týkají příběhu, se komentář k vyprávění netýká zobrazeného světa, ale problémů jeho zobrazování (reprezentace). V Dickensově románu *Ponurý dům* uvádí Ester své vyprávění takto: „Působí mi velké poúže pusit se do psaní svého podílu na těchto stránkách, protože vím, že nejsem chytrá. Věděla jsem to vždycky“ (1980, s. 24, pův. vyd. v angličtině 1853). Ester mluví omluvně o svých poctech nedostatečnosti, aby mohla zvládnout roli vypravěče, ale její pochybnosti nijak nezpochybnují fikční realitu příběhu, který vypráví. Srovnajme to s případem Becketova románu *Watt*, kde za historií rodiny Lynchových následuje poznámka pod čarou:

Pět generací, osmadvacet duší, devět set osm let, takový byl hrdý archiv rodiny Lynchových, když Watt nastoupil do služby u pana Knoetra.¹⁾ Tato čísla jsou nesprávná. Následné výpočty jsou proto dvakrát chybné.

(1972, s. 101, pův. vyd. ve francouzštině 1953)

Užití poznámky pod čarou ve fikci je neobvyklé a automaticky přivádí pozornost k přítomnosti vypravěče, který komentuje své vlastní vyprávění. Poznámka navíc odporuje informaci dané v textu, a zpochybnuje tak buď důvěryhodnost textu, nebo spolehlivost vypravěče, popřípadě oba. V každém případě tato poznámka zdůrazňuje status umělosti textu, čímž podněcuje úvahy o fikčnosti a textovosti, jež jsou typické pro narativy vědomě si své vyprávěčnosti.

Spolehlivost

Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat. Samozřejmě jsou různé stupně spolehlivosti. Avšak jak má čtenář vědět, má-li důvěřovat či nedůvěřovat vypravěčovu sdělení? Jaká znamení mu dává text pro ten či onen případ? Znaky nespolehlivosti lze specifikovat snadněji, a spolehlivost tedy může být definována negativně, jejich nepřítomností.

Hlavním zdrojem nespolehlivosti jsou vypravěčovy omezené vědomosti, jeho osobní angažovanost a problematické schéma hodnot. Mladý vypravěč by byl jasným příkladem omezených vědomostí (a porozumění), například dospívající chlapec, který vypráví znepokojivé události ze své nedávné minulosti v Salingerově románu *Kdo chytá v žitě* (1951). Vypravěč-idiot by byl také příkladem, jako Faulknerův Benjy v prvním úseku románu *Hlák a vřáva* (1931). Avšak i dospělí a mentálně normální vypravěči často vyprávějí něco, co dobře nevědí. Tak například Rosa v románě *Absolone, Absolone!* vypráví podrobně Sutpenovu šarvátku s černochoy v přítomnosti jeho dětí a pak dodá: „Ale já jsem tam nebyla. Já jsem tam tentokrát nebyla, abych viděla ty dva sutpenovské obličejce — [...] které čtverhraným vchodem na seník shlížely dolů“ (1966, s. 30).

Rosino vyprávění je pochybné nejen kvůli jejímu omezenému povědomí o událostech, ale také kvůli její osobní angažovanosti, její nenávisli k Sutpenovi, jejímu trvalému pocitu utrážky od té doby, kdy jí Sutpen nabídl sňatek jen v případě, že spolu nejprve zplodí mužského potomka. Následkem toho ho Rosa představuje jako dábla, což je charakterizace zjevně zkreslená jejím subjektivním (i když spravedlivým) hněvem. Pochybné je v tomto případě Rosino hodnocení Sutpenových činů, spíše než její zpráva o událostech samých (jak tomu bylo v předchozím příkladě).

Třetím potenciálním zdrojem nespolehlivosti je situace, kdy je vyprávěčovo sdělení „zabarveno“ pochybným žebříčkem hodnot. Vyprávěčovy morální hodnoty jsou považovány za pochybné, pokud se neshodují s hodnotami implikovaného autora daného díla. Sdíleli implikovaný autor vyprávěčovy hodnoty, pak je vyprávěč v tomto ohledu spolehlivý, a to bez ohledu na to, jaké námitky mohou mít proti jeho názorům některé čtenáři. Problémem tohoto tvrzení však je, že hodnoty (či „normy“) implikovaného autora je, jak známo, velice obtížné rozpoznat. Různé faktory v textu mohou naznačovat rozchod názorů implikovaného autora a vyprávěče: když protirečí fakta vyprávěčovým názorům, bývá vyprávěč pokládán za nespolehlivého (avšak jak zjistit „skutečná fakta“ za vyprávěčovými zády?); když výsledek děje prokáže, že vyprávěč neměl pravdu, je na jeho spolehlivost zpětně vržena pochybnost; když se názory druhých postav soustavně střetávají s názory vyprávěče, může ve čtenářově mysli vyvstat pochybnost; a když vyprávěčův jazyk obsahuje vnitřní rozpor, různé interpretovatelné obrazy apod., může to mít zpětný efekt a znejistit spolehlivost jeho uživatele.

Vezměme jako konkrétní příklad komickou i děsivou pasáž z textu A. Bierce „Pší olej“:

Jmenuji se Boffer Bings. Narodil jsem se poctivým rodičům [...] můj otec vyráběl pší olej a má matka měla malou dílnu poblíž našeho kostela, kde odklízela nechťené kojence. [...] Byl jsem zvyklý házet kojence do řeky, kterou sem příroda důmyslně za tím účelem přivedla, ale ten večer jsem se neodvážil vyjít z olejárny, protože jsem se bál čenlíka. Nakonec, řekl jsem si, „to nemůže nijak vadit, když ho hodím do tohohle kotle. Tatínek ty kosti nerozpozná od štěněcích a těch pár smrtelných případů, ke kterým může dojít následkem užítí jiného druhu oleje, nemůže mít žádný význam v populaci, která se rozrůstá takovou rychlostí. (1952, s. 800, pův. vyd. z roku 1909–1912)

Kontrasty a nesrovnalosti ve vyprávěčově jazyce nás upozorňují na možnou nespolehlivost jeho hodnocení, i když ne nutně jeho sdělení faktů. Jak může někdo říci o matce, která odklízí nechťená miminka (navíc ještě poblíž kostela), že je „poctivá“? Jak může říci o přírodě, že důmyslně přivedla řeku, do níž lze ta nebohá miminka hodit? „Podcenění“ má zde stejnou funkci: potě, co hodil miminko do kotle, má Boffer starost pouze o to, aby tatínek nerozpoznal kosti miminka od štěněcích. A případy úmrtí, které mohou být následkem tohoto podniku? Ty přece „nemohou mít žádný význam v populaci, která se rozrůstá takovou rychlostí“. Následný děj také naznačuje, že hrůzy, které praktikuje Bingsova rodina, nelze brát na lehkou váhu. Když po zásahu lidí z města je jim jejich činnost zakázána, otec a matka, nešťastní, že nemohou dál provozovat své profese, se pokusí jeden druhého zavraždit a nakonec se společně uvaří v onom kotli: „Nepříjemný případ rodné nepohody“ — komentuje to vyprávěč svým „podceněním“ tónem (s. 803).

Je zajímavé, že i pasáž s tolika známkami nespolehlivosti je problematická. Místo abychom považovali vyprávěče za nespolehlivého, a tudíž za cíl ironie sdílené implikovaným autorem a čtenářem, nemohli bychom ho vidět spíše tak, že vypráví ironicky zkušenosti svého mladšího já? Nemohly by kontrasty, nesrovnalosti a „podcenění“ představovat způsob, kterým vyprávěč odhaluje děs a nemorálnost, jichž si dítě nemohlo být vědomo? Jako protargument bychom zde mohli uvést to, že vyprávěč nepocituje výčitky svědomí z nemorálnosti svého chování v mládí, ale pouze pro „nedbalost [hození kojence do kotle na psy], jež způsobila tak neblahý obchodní úpadek“ (s. 803). Jinými slovy, vyprávěč lihuje taktické chyby, nikoli morální viny, a právě toto má, na podnět implikovaného autora, čtenář odsoudit. Avšak i zde by mohlo jít o sebeironii, hrůznost všeho ostatního je naznačena právě tím, že explicitní pohoršení je omezeno na morálně nejneutrálnější čin.

Nejistota se neomezuje pouze na případy, u nichž mohou být jak nespolehlivost, tak ironie přisouzeny vyprávěci. U mnohých textů je velice těžké rozhodnout, je-li vyprávěč spolehlivý nebo nespolehlivý, a je-li nespolehlivý — do jaké míry. U některých textů — které bychom mohli nazvat nejednoznačné narativy — je takové rozhodnutí nemožné, neboť tyto texty staví čtenáře do pozice neustálé oscilace mezi vzájemně se vylučujícími alternativami.

Vychovatelka v Jamesově próze *Utažení šroubu*, abychom vzali ten nejznámější příklad, může být považována za spolehlivého vypravěče, když vypráví strašidelný příběh dětí, ale také za vypravěče nespolehlivého, který bezděčně zaznamenává své vlastní halucinace.

Skrytý extradiegetický vypravěč, zejména je-li také heterodiegetický, je s největší pravděpodobností spolehlivý. Případy, jako je Robbe-Grilletův *Le Voyeur* (1955), kde takový vypravěč soustavně sám sobě protirečí, a stává se tak nespolehlivým, jsou nesmírně neobvyklé. Když se však extradiegetický vypravěč stane odkrytější, jeho šance být plně spolehlivým se zmenšují, protože jeho interpretace, soudy a zobecnění nejsou vždy v souladu s normami implikovaného autora. Intradiegetičtí vypravěči, zejména jsou-li také homodiegetičtí, chybují celkově více než vypravěči extradiegetičtí, protože jsou také postavami ve fikčním světě. Jako taková podléhají omezením vědomosti, osobní angažovanosti a problematickým hodnotovým měřítkům, čímž dávají vzniknout možné nespolehlivosti.¹⁾