

Typy vyprávění

Wayne C. Booth

Ale [vypravěč] jen stěží tuší, jaká překvapení na něj čekají, pokud se někdo pustí do analyzování té spousty pravd a lží, kterou zde nashromáždil. – „Dr. S.“ ve Vědomí a svědomí Zena Cosiniho¹

Předem vás na to upozorňuji, protože nemám v úmyslu vás překvapit, jako to s oblibou činí někteří záhlubní Autoři, kterým ani o nic jiného nejde. – Antoine Furetière, Le roman bourgeois (1666).

Tu předešlou kapitolu možná vypustím; kromě jiného tam v posledních řádcích stojí věta, jež se nadmíru podobá nesmyslu, a já nechci skýtat pastvu pro budoucí kritiku. [...] Jen se podívejte: ode dneška za sedmdesát let se nad předešlou stránkou sklání jakýsi vychrtlý, zažloutlý a prošedivělý mužík, který nemiluje nic než knihy, ve snaze přijít na to, v čem ten nesmysl vězí. – MACHADO DE ASSIS, Posmrtné paměti Bráse Cubase²

Ukázali jsme si, že autor se neobejde bez rétoriky, může si zvolit pouze to, jaký druh rétoriky použije. V tom, zda bude, či nebude ovlivňovat čtenářovo hodnocení podle toho, jaký narativní způsob si zvolí, na výběr nemá. Může si vybrat jedině, jestli to udělá dobře, nebo mizerně. Dramatici odjakživa věděli, že i ta žánrově nejčistší dramata nikdy nejsou čistě dramatická – v tom smyslu, že nejsou celá ukazována, celá předváděna, jako by se odehrávala v reálném čase. Vždycky je třeba brát v úvahu to, čemu Dryden říkal „relace“ (*relations*), a stejně jako autor se pokusit ignorovat onen nepříjemný fakt, že „některé úseky děje je lépe předvést, jiné zase vyprávět.“³ Ale kdo by je měl vyprávět? To už musí rozhodnout dramatik, a v případě romanopisce je jediný rozdíl v tom, že možností, které se mu naskýtají, je mnohem víc.

Když začneme probírat četné narativní prostředky, které se nám v próze nabízejí, brzy pocítíme, jak zoufale nedostačující je naše tradiční klasifikace „vypravěčských hledisek“ na tři nebo čtyři druhy, které se vzájemně liší pouze „osobou“ a mírou vševědoucnosti. Když si jako příklad vezmeme některé ze slavných vypravěčů – řekněme třeba Cervantesova Cida Hameta Benengeliho, Tristrama Shandyho, „já“ románu Middlemarch a Stretchera, jehož očima vnímáme většinu děje románu *The Ambassadors* Henryho Jamese, uvědomíme si, že popíšeme-li kteréhokoliv z nich termíny jako „vypravěč v první osobě“ a „vševědoucí vypravěč“, nedozvíme se nic o způsobu, jakým se tyto vypravěči od sebe navzájem liší nebo proč jsou zrovna tyto vypravěči tak úspěšní, zatímco jiným, které bychom mohli popsat stejnými termíny, se tolik nedaří.⁴ Určitě by tedy stálo za to pokusit se o lepší přehled podob, jakých může autorův hlas nabýt – jednak v rámci shrnutí předchozích kapitol, jednak jakožto východisko pro druhou a třetí část této knihy.

Osoba

Zřejmě nejomílanější je rozlišování vypravěčské osoby. Informace, že příběh je vyprávěn v první nebo třetí osobě,⁵ pro nás nemá žádnou hodnotu, pokud se nerozhodneme být preciznější a nepopíšeme, jaký vztah mají jednotlivé vlastnosti vypravěče ke konkrétním účinkům vyprávění. Pravda je taková, že volba první osoby může být někdy nadměru omezující – pokud má „já“ neadekvátní přístup k nezbytným informacím, autor se může dopouštět nepravděpodobností. A dalo by se hovořit i o dalších důsledcích, které mohou v některých případech ovlivňovat výběr prostředků. Těžko však můžeme očekávat, že systém klasifikace, který dělí veškerou prózu na dvě nebo v lepším případě na tři skupiny, nám nabídne užitečná rozlišovací kritéria. V jedné skupině máme *Henryho Esmonda*, „Sud vína amontilladského“, *Gulliverovy cesty* a *Tristrama Shandyho*. V druhé *Trh marnosti*, *Toma Jonese*, *The Ambassadors* a Huxleyho *Konec civilizace*. Komentář v *Trhu marnosti* a *Tomu Jonesovi* je ale psán v první osobě a jeho účinek se často podobá spíše intimnímu dojmu z *Tristrama Shandyho* než tomu, jak působí mnohá díla vyprávěná ve třetí osobě. Stejně tak je účinek románu *The Ambassadors* mnohem blíže účinku velkých románů vyprávěných v první osobě, neboť Strether z velké části sám „vypráví“ svůj vlastní příběh, ačkoliv se o něm vždy mluví v třetí osobě.

Dalším důkazem toho, že rozlišování vypravěčských osob je mnohem méně důležité, než se o něm tradičně tvrdívá, je skutečnost, že všechny následující funkční rozdíly platí stejně tak u vyprávění v první, jako ve třetí osobě.

Dramatizování a nedramatizování vypravěči

Různé účinky vyprávění se liší především v závislosti na tom, zda je vypravěč dramatizovaný a zda autor sdílí jeho přesvědčení a jeho vlastnosti.

Implikovaný autor (autorovo „druhé já“). – Dokonce i román, v němž není žádný vypravěč dramatizovaný, v sobě implicitně zahrnuje obraz autora, který stojí za vším děním, ať už jako režisér, loutkář nebo lhostejný bůh, který si v tichosti stříhá nehty. Implikovaný autor se vždy liší od „skutečného člověka“ – ať už si ho představujeme jakkoliv –, jenž při psaní svého díla vytváří jakousi lepší verzi sebe sama, své „druhé já“ (viz 3. kapitola).⁶

Pakliže román nepoukazuje přímo na tohoto autora, nebude existovat žádný rozdíl mezi ním a implikovaným, nedramatizovaným vypravěčem – například v Hemingwayově povídce „Zabijáci“ není přítomen žádný jiný vypravěč než právě implikované druhé já, které si Hemingway při psaní vytváří.

Nedramatizování vypravěči. – Příběhy většinou nebývají tak nekompromisně neosobní jako „Zabijáci“ – většina vyprávění je prezentována jako něco, co se odehrává ve vědomí vyprávějíciho, ať už je to „já“ nebo „on“. Dokonce i v dramatech je velká část toho, co je nám předváděno, někým vyprávěna, a často nás stejnou měrou zajímá, jak dění ovlivní vypravěčovu mysl a srdce, jako se toužíme dozvědět, co *ještě* se nám autor chystá sdělit. Když v *Hamletovi* vypráví Horatio o svém prvním setkání s duchem, jeho postava je pro nás, kteří mu nasloucháme, důležitá, ačkoliv se o něm nikdy nic bližšího nedozvíme. Jakmile se v próze setkáme s nějakým „já“, uvědomujeme si, že máme co dělat s myslí, která něco zažívá a jejíž pohled na tuto zkušenost zákonitě vstoupí mezi nás a onu událost. Když není žádné takové „já“ přítomno, jako například v „Zabijácích“, nezkušený čtenář může udělat tu chybu, že si bude myslet, že příběh zakouší nezprostředkovaně. K takovéto chybě nemůže dojít, pokud autor do příběhu explicitně umístí vypravěče, dokonce i když ho nevybaví žádnou osobní charakteristikou.

Dramatizování vypravěči. – V jistém smyslu bývá i ten nejzdrženlivější vypravěč dramatizovaný, jakmile o sobě začne mluvit jako o „já“, nebo nám jako Flaubert řekne: „my“ jsme byli ve třídě, když vtom vstoupil Karel Bovary. Mnohé romány však dramatizují svého vypravěče tím, že z něj udělají postavu stejně živou jako ty, o kterých nám potom vypravuje (*Tristram Shandy*, *Hledání ztraceného času*, *Srdce temnoty*, *Doktor Faustus*). V takových dílech se vypravěč často radikálně liší od implikovaného autora, který ho stvořil. Spektrum lidských typů, které byly dramatizovány jako vypravěči, je téměř stejně široké jako spektrum ostatních literárních postav – je třeba zdůraznit „téměř“, neboť existují rovněž postavy, které nejsou způsobilé k tomu, aby mohly vyprávět nebo „reflektovat“ nějaký příběh (Faulkner si mohl dovolit použít postavu idiota jako vypravěče *části* své knihy jen proto, že

kniha má ještě další tři části, které mají za úkol vyvážit a urovnat zmatky, které idiot způsobil).

Měli bychom si uvědomit, že mnoho dramatinizovaných vypravěčů není za vypravěče vůbec explicitně označeno. V jistém smyslu vypráví každá promluva, každé gesto – ve většině děl jsou přítomni skrytí vypravěči, kteří slouží k tomu, aby čtenářům říkali přesně to, co potřebují vědět, a přitom to vypadá, jako by jen hráli své role.

Ačkoliv jsou skrytí vypravěči tohoto druhu jen zřídka označeni tak explicitně jako Bůh v Jobovi, často hovoří s autoritou skutečně božskou. Poslové, kteří se vracejí, aby tlumočili, co říká věštba, manželky, jež se snaží přesvědčit své manžely o tom, že obchodní smlouva je nemorální, zapřisáhlí zastánci rodinného života, kteří se přou s toulavými ratolestmi – ti všichni mají často mnohem větší vliv na nás čtenáře než na své oficiální posluchače; král pokračuje v úporném hledání, manžel uzavře smlouvu, zvlčilé dítě se nadále řítí do záhuby, jako by mu nikdy nikdo nedomlouval, ale my víme své – se stejnou jistotou, jako by nám vše řekl sám autor nebo jeho oficiální vypravěč. „Vysmívá se ti do očí, bratře,“ říká Kleant Orgonovi v *Tartuffovi*, „a upřímně řečeno a bez urážky, docela ji chápu. Copak už někdy někdo viděl takový rozmar? [...] Musíš být blázen, bratře, na to dám krk.“⁷ A pokud jde o tragédii, vždy se v ní najde chór, nějaký přítel nebo dokonce zloduch bez servítek, kteří nám, na rozdíl od hlavního hrdiny s jeho tragickými omyly, poví pravdu.

Nejdůležitějšími nepřiznanými vypravěči jsou v moderní próze „centra vědomí“ ve třetí osobě, skrze něž autor filtruje své vyprávění. Ať už jsou tito „reflektori“, jak je někdy nazýval James, důkladně vyleštěná zrcadla odrážející složitou mentální zkušenost nebo poměrně zakalená, na smysly odkázaná „oka kamery“, jak je tomu ve značné části próz od Jamesových časů, zastávají stejnou funkci jako přiznaní vypravěči – ačkoliv mají také svá specifika.

Gabriel nešel s ostatními ke dveřím. Zůstal stát v ztemnělé předsíni a civěl na schody. Nahoře u prvního poschodí stála tam ve stínu nějaká žena. Do tváře jí neviděl, viděl však terakotové a lososově růžové vzorce na její sukni, v šeru byly černé a bílé. Byla to jeho žena. Opřena o zábradlí něco poslouchala. [...] Přemýšlel, co žena stojící na schodech a poslouchající vzdálenou hudbu vlastně symbolizuje [Joyceovi „Nebožtíci“].⁸

Výhody této konkrétní metody se z nějakého důvodu staly dominantním tématem moderní kritiky. Je samozřejmé, že dokud je naše pozornost soustředěna na hodnoty jako přirozenost a sugestivnost, zdá se, že výhody převažují. Teprve když se oprostíme od módního předpokladu, že všechna dobrá literatura se snaží dosáhnout téže sugestivní iluze stejným způsobem, jsme nuceni uvědomit si také existující nevýhody. Reflektor ve třetí osobě je jen jednou z mnoha možností, pro dosažení některých účinků je sice vhodný, ale pro jiné naopak nepohodlný, či dokonce na škodu (viz dále, 11. – 13. kapitola).

Vypravěči pozorující a vypravěči aktivní

Dramatinizovaní vypravěči mohou být pouhými pozorovateli („já“ románu *Tom Jones*, *Sobec*, *Troilus a Kressida*), nebo mohou též jednat, a tudíž i ovlivňovat děj (od minimální účasti Nicka ve *Velkém Gatsbym* přes značné kompromisy Marlowa v *Srdci temnoty*⁹ až po centrální úlohu Tristrama Shandyho, Moll Flandersové, Huckleberryho Finna a – ve třetí osobě – Paula Morela v *Synech a milencích*). Není pochyb o tom, že všechna pravidla, která objevíme u pozorujících vypravěčů, nemusí být aplikovatelná na vypravěče jednajících, rozdíl mezi nimi se však při debatách o vypravěčském hledisku většinou opomíjí.

Scéna a shrnutí

Všichni vypravěči a pozorovatelé, ať už v první nebo třetí osobě, nám mohou své příběhy předávat buď primárně jako scénu („Zabijáci“, *The Akward Age* Henryho Jamese, díla Ivy Compton-Burnettové a Henryho Greena), nebo primárně jako shrnutí či to, co Lubbock nazýval „obrazem“ (viz Addisonovy naprosto nescénické příběhy v *The Spectator*), nebo, a to nejčastěji, jako kombinaci obojího.

Stejně jako Aristotelovo rozlišení mezi dramatickými a narativními způsoby, poněkud odlišné moderní rozlišování mezi předváděním (*showing*) a vyprávěním (*telling*) řeší situa-

ci poměrně dobře. Problém je však v tom, že toto rozdělení doplácí na svůj široký záběr hrubými nepřesnostmi. Vypravěči všech druhů musí buď tlumočit pouhý dialog, nebo ho podepřít „scénickými poznámkami“ a popisy dějiště. Ovšem když si uvědomíme diametrálně odlišný účinek scény popisované Huckem Finnem a scény popisované Poeovým Montresorem, je jasné, že skutečnost, že je vyprávění „scénické“, vypovídá jen velmi málo o účinku, který vyvolává. Zkusme porovnat nádherné shrnutí dvanácti let na dvou stranách *Toma Jonese* (Knihy III, 1. kapitola) s únavným předváděním pouhých deseti minut nezkrácené konverzace z pera jakéhosi Sartra, který dovolí své vášni pro „zdlouhavý realismus“ předložit čtenáři scénu, zrovna když by situace vyžadovala shrnutí. Jak jsme si ukázali v první a druhé kapitole, kontrast mezi scénou a shrnutím, mezi předváděním a vyprávěním, nám pravděpodobně nebude příliš užitečný, dokud blíže necharakterizujeme druh vypravěče, který scénu či shrnutí zprostředkovává.

Komentář

Vypravěči, kteří vyprávějí i předvádějí, se rozlišují s ohledem na množství a druh komentáře, který nám poskytují nádvkem k přímému líčení událostí ve scéně a shrnutí. Takový komentář může samozřejmě zahrnovat jakýkoliv aspekt lidské zkušenosti a k vyprávění či předvádění se může vztahovat různým způsobem a různou měrou. Považovat ho za jednotný prostředek by znamenalo zanedbat významné rozdíly mezi komentářem, který je čistě dekorativní, komentářem, který slouží řečnickému účelu, ale není součástí dramatické struktury, a komentářem, který je nedílnou součástí dramatické struktury jako například v *Tristramovi Shandy* (viz dále, 6. a 7. kapitola).

Sebereflexivní vypravěči

Vedle rozlišení mezi pozorujícími a aktivními vypravěči všech druhů existuje také rozdíl mezi *sebereflexivními vypravěči* (8. kapitola), kteří jsou si vědomi toho, že jsou spisovatelé (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchesterské věže*, *Kdo chytá v žitě*, *Hledání ztraceného času*, *Doktor Faustus*), a vypravěči nebo pozorovateli, kteří jen zřídka, pokud vůbec, mluví o svých spisovatelských schopnostech (*Huckleberry Finn*), nebo u nich má čtenář pocit, že si vůbec neuvědomují, že píšou, přemýšlí, mluví nebo „reflektují“ literární dílo (Camusův *Cizinec*, Lardnerovo „Ostříhat, prosím“, Bellowova *Oběť*).

Druhy distance

Ať už jsou nebo nejsou zapojeni do děje jako jednající nebo jako trpící, reflektují ve třetí osobě a vypravěči se výrazně liší podle míry a druhu distance, která je dělí od autora, čtenáře a ostatních postav příběhu. Jakékoli čtení implikuje dialog mezi autorem, vypravěčem, ostatními postavami a čtenářem. Jejich vzájemné vztahy mohou sahát od identifikace až po naprostou odtažitost, na jakékoli hodnotové rovině, morální, intelektuální, estetické, či dokonce fyzické. (Bude koktavý čtenář reagovat na koktání H. C. Earwickera stejně jako já? Zajisté ne.) Prvky, o nichž se obvykle hovoří v souvislosti s „estetickou distancí“, vstupují samozřejmě také do hry; distance v čase a prostoru, rozdíly ve společenském postavení nebo ve zvyklostech, co se mluvy či oblékání týče – všechno tohle a ještě mnohem víc slouží k tomu, abychom si uvědomili, že máme co do činění s estetickým objektem, stejně jako slouží papírové měsíce a další nerealistické scénické efekty některých moderních dramát k tomu, aby nám scénu „zcizily“. Avšak jejich účinek nemůžeme zaměňovat se stejně důležitým působením osobních přesvědčení a kvalit u autora, čtenáře, vypravěče a ostatních z plejády postav.

1. *Vypravěč* může být více či méně vzdálen od *implikovaného autora*. Distance může být morální (Jason versus Faulkner, holič versus Lardner, vypravěč versus Fielding v *Jonathanu Wildovi Velikém*). Může být také intelektuální (Twain a Huck Finn, Sterne a *Tristram Shandy* v otázce vlivu nosu na život jedince, Richardson a Clarissa). A může být i fyzická nebo časová: většina autorů udržuje distanci i od těch neinformovanějších vypravěčů tím, že podle všeho vědí, jak „nakonec všechno dopadne“. A tak dále.

2. *Vypravěč* může zachovávat také různou míru distance od *postav* příběhu, který vypráví. Může se od nich odlišovat morálně, intelektuálně a časově (zralý vypravěč a jeho

mladší já v *Nadějných vyhlídkách* nebo *Redburnovi*), morálně a intelektuálně (vypravěč Fowler a Američan Pyle v Greeneově *Tichém Američanovi*, oba radikálně odlišní od autorových norem, ale každý jinak), morálně a emocionálně (Maupassantův „Šperk“ a Huxleyho „Nuns at Luncheon“, kde vypravěči vykazují menší citovou angažovanost, než jakou Maupassant a Huxley zjevně očekávají od čtenáře) a tak podobně v rozličných kombinacích.

3. *Vypravěč* může být více či méně vzdálen od *čtenářových* norem, například fyzických a emocionálních (Kafkova *Proměna*), morálních a emocionálních (Pinkie v *Brightonském špalku*, lakomec v Mauriacově *Klubku zmijí* a mnoho dalších morálních zkaženců, které se moderní próze podařilo vypodobnit jako přesvědčivé lidské bytosti).

Jelikož jsme zpochybnili užitečnost kategorie vševědoucího vypravěče a vzhledem k přirozeným omezením dramatizovaných spolehlivých vypravěčů nás stěží může překvapit, že moderní autoři experimentují s vypravěči nespolehlivými, jejichž charakteristika se mění v průběhu děl, která vypravují. Od dob, kdy Shakespeare ukázal modernímu světu, jakou udělali Řekové chybu, když nevěnovali pozornost vývoji povahy (stačí porovnat *Macbetha* a *Leara s Oidipem*), příběhy vývoje či úpadku postav neustále nabývají na popularitě. Účinně předvést vypravěče, který se mění v *průběhu svého vyprávění*, však autoři mohli, teprve když objevili výhody reflektora ve třetí osobě. Vyzrálý Pip z *Nadějných vyhlídek* je prezentován jako šlechetný muž, jehož srdce je přesně na tom místě, kde ho má pravděpodobně i čtenář; sleduje, jak se jeho vlastní mladé já pohybuje směrem od čtenáře, a pak zase zpátky.

Reflektor ve třetí osobě ovšem může být předveden – po formální stránce v minulém čase, ale s tím, že nám se bude jevit, jako by byl v čase přítomném – jak se posouvá směrem k hodnotám nebo naopak od hodnot, které jsou čtenáři drahé. Autoři ve dvacátém století postupují téměř tak, jako by bylo jejich povinností vymyslet všechny možné formy syžetu (*plot*) založené na takovýchto posunech: začít daleko a skončit blízko; začít blízko, posunout se daleko a skončit blízko; začít daleko a posunout se ještě dál; a tak dále. Nicméně nejcharakterističtější jsou zřejmě udivující spisovatelské výkony v rámci první z těchto forem – autor si zvolí extrémně nesympatickou postavu (jako například Faulkner Minka Snopese) a přetransformuje ji jak změnou charakteru, tak technickou manipulací v postavu důstojnou a silnou. Je zřejmé, že citelně postrádáme důkladné studie o různých formách syžetu (*plot*), které vzešly z tohoto typu práce s distancí.

4. *Implikovaný autor* může být více či méně vzdálen od *čtenáře*. Jeho distance může být intelektuální (implikovaný autor *Tristrama Shandyho*, který samozřejmě není identický s Tristramem a který se mnohem více zajímá o zapadlé klasické vědění a má v této oblasti větší znalosti než kterýkoliv z jeho čtenářů), morální (díla markýze de Sade), nebo estetická. Z pohledu autora musí úspěšné čtení jeho knihy eliminovat veškerou distanci mezi základními normami jeho implikovaného autora a normami předpokládaného čtenáře. Počáteční distance je často jen velmi malá; Jane Austenová nás nemusí přesvědčovat, že pýcha a předsudek jsou nežádoucí vlastnosti. Na druhou stranu je často snadné poznat špatnou knihu, neboť v některých případech po nás implikovaný autor chce, abychom soudili na základě norem, které nejsme schopni akceptovat.

5. *Implikovaný autor* (spolu se čtenářem) může mít větší či menší odstup od *ostatních postav*. Odstup může být opět uplatněn na jakékoliv hodnotové rovině. Někteří úspěšní autoři udržují většinu svých postav velmi „daleko“ ve všech ohledech (Ivy Compton-Burnettová) a mohou pracovat do značné míry záměrně na tom, jak říká William Empson o T. F. Powysovi, aby u svých postav dosáhli umělosti, která je bude udržovat „ve velké vzdálenosti od autora“.¹⁰ Jiní operují s širší škálou od velké distance po malou, v různých směrech. Například Jane Austenová nabízí širokou škálu mravních soudů (od takřka úplného ztotožnění s Jane Fairfaxovou v *Emmě* po opovržení Wickhamem v *Pýše a předsudku*), moudrosti (od Knightleyho po slečnu Batesovou nebo paní Bennetovou), vkusu, taktu, senzitivity.

Je zřejmé, že na žádné z těchto stupnic moje příklady ani zdaleka nepokrývají všechny možnosti. To, čemu říkáme „angažovanost“ (*involvement*), „vcítění“ nebo „ztotožnění“, se obvykle skládá z množství reakcí na autora, vypravěče, pozorovatele a ostatní postavy. Vypravěči se pak od svých autorů nebo čtenářů mohou lišit různými druhy angažovanosti nebo nestrannosti, od hluboké osobní účasti (Nick ve *Velkém Gatsbym*, MacKellar v *Pá-*

novi z Ballantrae, Zeitblom v *Doktoru Faustovi*) po zdvořilou nebo mírně pobavenou či čistě zvědavou nestrannost (Waughův *Sestup a pád*).

Pro praktickou kritiku je zřejmě ze všech nejdůležitější odstup mezi omylným nebo nespolehlivým vypravěčem a implikovaným autorem, který ovlivňuje čtenářův úsudek o vypravěči. Jestliže je cílem diskuze o vypravěčském hledisku zjistit, jaký vztah má k účinku literárních děl, potom jsou morální a intelektuální kvality vypravěče pro naše soudy jistě důležitější než to, jestli se k němu odkazuje pomocí „já“ či „on“ nebo jestli požívá zvláštních výsad, nebo jsou jeho pravomoci omezené. Ukáže-li se, že je vypravěč nedůvěryhodný, mění to celý účinek díla, které nám předává.

Naše terminologie pro tento druh distance u vypravěčů je téměř beznadějně nepostačující. Pro nedostatek vhodnějších termínů nazývám vypravěče *spolehlivým*, když mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a *nespolehlivým*, když tak nečiní. Je pravda, že většina slavných spolehlivých vypravěčů si velice libuje v množství příležitostné ironie, což je dělá „nespolehlivými“ v tom smyslu, že mohou potenciálně klamat. Ale pouhá složitá ironie nestačí k tomu, aby byl vypravěč nespolehlivý. Stejně tak není nespolehlivost obvykle věcí lhaní, ačkoliv úmyslně klamající vypravěči jsou u moderních romanopisců velmi oblíbení (Camusův *Pád*, *Natural Child* Caldera Willinghama atd.).^[11] Nespolehlivost má většinou na svědomí to, čemu James říká *nevědomost* – vypravěč je pomýlený, nebo věří, že má kvality, které mu autor ve skutečnosti upírá. Nebo, jako například v *Huckleberry Finnovi*, o sobě vypravěč prohlašuje, že je od přírody špatný, zatímco autor tiše a za jeho zády vychvaluje jeho ctnosti.

Nespolehliví vypravěči se tedy značně liší v závislosti na tom, jak dalece a jakým směrem se odchyľují od norem svého autora; starší termín „tón“, stejně jako v současné době módní termíny „ironie“ a „distance“, zahrnují řadu různých účinků, které bychom měli rozlišovat. Někteří vypravěči, například Barry Lyndon, jsou z hlediska všech ctností s výjimkou jakési fascinující vitality umístěni co „nejdále“ od autora a čtenáře. Jiní, jako třeba Fleda Vetchová, reflektor v Jamesových *The Spoils of Poynton*, mají blízko k tomu, aby reprezentovali autorův ideál vkusu, úsudku a smyslu pro morálku. Ti všichni kladou na čtenářovy vyvozovací schopnosti mnohem větší nároky, než spolehliví vypravěči.

Potvrzení či korekce

Spolehlivé i nespolehlivé vypravěče mohou ostatní vypravěči buď nepotvrzovat či nekorigovat (Gully Jimson v Caryho *Kopytem do hlavy*, Henderson v Bellowově *Henderson, král deště*), nebo naopak potvrzovat či korigovat (*Pán z Ballantrae*, *Hluk a vřava*). Někdy je téměř nemožné vyvodit, zda či do jaké míry je vypravěč omylný (*fallible*); někdy nám při tom pomáhá explicitní potvrzující či protichůdné svědectví. Měli bychom si povšimnout toho, že potvrzení či korekce se radikálně liší v závislosti na tom, jestli pochází zvnitřku děje samého, takže z ní jednající vypravěč může vytěžit buď to, že se bude držet té správné vyprávěcí linie, nebo že změní svá vlastní stanoviska (Faulknerovo *Neodpočívěj v pokoji*), nebo jestli přichází zvnějšku s cílem pomoci čtenáři korigovat nebo posílit jeho vlastní stanoviska vůči stanoviskům vypravěče (*Moc a sláva* Grahama Greena). Účinek izolovanosti bude v každém z těchto případů samozřejmě naprosto odlišný.

Výsady

Pozorující a aktivní vypravěči, ať už sebereflexivní nebo nesebereflexivní, spolehliví či nespolehliví, komentující dění či tiší, izolovaní či podporovaní, mohou mít buď výsadu vědět, co se nelze dozvědět výlučně přirozenými cestami, nebo mohou být odkázáni na realistické vidění a domýšlení si. Naprostou výsadou je to, čemu obvykle říkáme vševědoudčnost. Existuje však mnoho druhů výsad a jen hrstce „vševědoudcích“ vypravěčů je dovoleno vědět či předvést tolik, kolik vědí jejich autoři.

Potřebovali bychom dobrou studii o typech výsad a omezení a jejich funkcích. Některá omezení jsou pouze dočasná, či dokonce laškovná, jako třeba nevědomost, kterou Fielding čas od času uvalí na svoje „já“ (jako když pochybuje o vlastní schopnosti vyprávět a svolává si na pomoc Múzy [*Tom Jones*, kniha třináctá, 1. kapitola]). Některá jsou spíše stálá, ale podléhají přechodnému oslabení, jako například u obecně omezeného, lidsky realistického Ismaela v *Bílé velrybě*, který se ale, když to příběh vyžaduje, dokáže ze svých lid-

ských omezení vymanit („Vzpírá se statečně, ale stejně poslechne; je to pěkně opatrná statečnost!“ zamumlal Achab¹² – a přitom u toho není nikdo, kdo by o tom mohl vyprávět či vyprávět). A některá jsou determinována tím, co vypravěčům jejich přirozené podmínky umožňují vědět (první osoba – Huck Finn; třetí osoba – Miranda a Laura v povídkách Katherine Anne Porterové).

Nejdůležitější specifickou výsadou z hlediska toho, jakou rétorickou sílu dává vypravěči, je schopnost nahlížet do nitra jiné postavy. V pojmu „vševědoucnost“ je obsažena zvláštní nejednoznačnost. Mnoho moderních děl, která obvykle klasifikujeme jako dramaticky vyprávěná a kde je nám vše předáváno prostřednictvím omezených hledisek postav, předpokládá u tichého autora stejnou vševědoucnost, jakou se pyšní Fielding. Naše toulky po myslích šestnácti postav ve Faulknerově románu *Když jsem umírala*, kdy nevidíme nic jiného než to, co je v těchto myslích obsaženo, se mohou zdát v jistém smyslu nezávislé na vševědoucím autorovi. Ale tato metoda je ve skutečnosti velice radikální vševědoucnost: implikovaný autor vyžaduje naši naprostou důvěru v jeho prorocké schopnosti. Nesmíme nikdy ani na chvíli zapochybovat o tom, že ví všechno o každé z oněch šestnácti myslí, nebo o tom, že správně určil, kolik nám toho z každé z nich ukázat. Neosobní vypravěč zkrátka opravdu nepředstavuje únik z vševědoucnosti – pravý autor je v tomto případě stejně „nepřirozeně“ vševědoucí, jako byl vždycky. Kdyby byla zjevná umělost na závadu – což není –, moderní vyprávění by bylo stejně závadné jako Trollopo.

Podobnou nejednoznačnost objevíme, když se blíže podíváme na pojem „dramatického“ vyprávění. Autor může své postavy prezentovat v dramatické situaci, aniž by je prezentoval způsobem, který běžně nazýváme dramatickým. Když kolem Josefa Andrewse, kterého svlékli a zbili zloději, projíždí dostavník, Fielding tuto scénu prezentuje způsobem, který by se podle některých moderních standardů mohl zdát nesouvislým a nedramatickým:

Ležel tam, nebožák, dlouho bez hnutí a začínal právě nabývat vědomí, když po silnici jel kolem poštovní dostavník. Postilion slyšel, jak tam někdo sténá, zastavil koně a řekl vozkovi, že v příkopě jistě leží umírající člověk, poněvadž ho slyší sténat. [...] Jedna dáma, která slyšela postilionova slova i to sténání, zavolala dychtivě na vozku, aby zastavil a podíval se, co se vlastně děje. Načež vozka postilionovi nařídil, aby sesedl s koně a podíval se do příkopu. Ten uposlechl a pak řekl, že tam sedí nahý člověk, jak ho Pán Bůh stvořil.

Následuje skvostný popis, ve kterém jsou zaznamenány sobecké reakce každého z pasažérů a který si stěží zaslouží označení scéna. Jeden mladý právník poukáže na to, že kdyby odmítli Josefa zachránit, mohli by za to být právně odpovědní.

Tato slova měla zřejmý účinek na vozku, který dobře znal pána, jenž je vyřkl. Starý pán, o němž jsme se už zmínili, si pomyslí, že mu naháč poskytne bohatou příležitost, aby se před dámou pochlubil svými vtípy, a proto se nabídl, že se rád s ostatními složí na korbel piva za svezení, a tak vozka konečně souhlasil, částečně zastrašen hrozbami jednoho pána a částečně zlákan sliby toho druhého a snad také trochu ze soucitu s nebožákem, který tam stál zakrvácený a třásl se zimou.¹³

Jakmile je Josef jednou v kočáře, nepřímé líčení „scény“ pokračuje, s častými exkurzemi, jakkoliv povrchními, do myslí a srdcí toho shromáždění bláznů a darebáků, a s občasnými dohady, když se úplná informovanost nezdá na místě. Pokud být dramatický znamená předvádět dramaticky spolu konfrontované postavy a střety motivů, jejichž výsledek závisí na jejich rozřešení, potom je tato scéna dramatická. Pokud to však znamená, že se příběh odehrává sám o sobě, s postavami, které existují v dramatickém vztahu tváří v tvář divákovi, nezprostředkovaném vypravěčem a rozluštitelném pouze inferenčním spojováním slova se slovem a slova se skutkem, potom je to scéna relativně nedramatická.

Na druhou stranu, v tomto druhém dramatickém vztahu se čtenářem může autor prezentovat jakoukoliv postavu, aniž by ji zapojil do jakéhokoliv vnitřního dramatu. Mnoho lyrických básní je dramatických v tomto smyslu a ve všech ostatních nikoli. „To není země pro starce –“ Kdo promlouvá? Yeats, nebo spíš jeho „maska“. A ke komu? K nám. Jak víme, že je to Yeats, a ne nějaká postava, která je mu tak vzdálená, jako je vzdálený Kalibán Browningovi v básni „Caliban upon Setebos“? Usuzujeme tak z toho, jak se dramatická vý-

pověd' postupně odvíjí; v tomto smyslu činí lyriku dramatickou potřeba vyvozování. Kalibán je zkrátka dramatický ve dvou smyslech; je v dramatické situaci s ostatními postavami a je v dramatické situaci ještě podruhé, s námi. Yeatsova báseň je dramatická pouze v jednom smyslu.

Nejednoznačnost slova dramatický je ještě mnohem komplikovanější v případě prózy, která se pokouší dramatizovat přímo stavby vědomí. Je *Portrét umělce v jinošských letech* dramatický? V jistém smyslu ano. Nikdo nám o Štěpánovi nic nevypráví. Je na scéně přímo před námi a sehrává svůj osud jen se skrytou pomocí nebo připomínkami svého autora. Ale dramatizovány nejsou jeho činy, ani jeho mluva, kterou slyšíme nezprostředkovaně. Dramatizován je jeho mentální záznam všeho, co se děje. Vidíme, jak jeho vědomí vytváří svět. Někdy je to, co zaznamená, dramatické samo o sobě, jako když Štěpán pozoruje sám sebe ve scéně s ostatními postavami. Ale záznam samotný, vnitřní záznam, je dramatický pouze v druhém smyslu. Zpráva, která je nám podávána o tom, co se děje ve Štěpánově mysli, je monolog, nezapojený do jakéhokoliv modifikujícího dramatického kontextu. A je to zpráva spolehlivá, která podléhá kritickým pochybnostem ještě méně, než typický alžbětinský monolog. Na základě konvence přijímáme tvrzení, že všechno, co je líčeno jako dění ve Štěpánově mysli, se tam skutečně děje, jinými slovy, že Joyce ví, jak Štěpánova mysl funguje. „Rovnice na stránce v sešitě rozprostírala okatý a hvězdnatý paví chvost; po odstranění ok a hvězd ukazatelů se chvost zase zvolna skládal. Objevující se a mizející ukazatelé byly rodící se a hasnoucí hvězdy...“¹⁴ Kdo hovoří zde? Nikoli Štěpán, ale vševědoucí, neomylný autor. Líčení je přímé a je očividně nemodifikované jakýmkoliv „dramatickým“ kontextem – to znamená, že v nás, na rozdíl od promluvy v dramatické scéně, nebudí dojem, že myšlenky byly uspořádány s ohledem na výsledný účinek. Nacházíme se tedy v dramatickém vztahu se Štěpánem pouze v omezeném smyslu – ve stejném smyslu, v jakém může být nazvána dramatickou lyrická báseň.¹⁵

Pohledy do nitra postav

Konečně vypravěči, kteří zprostředkovávají pohledy do nitra postav, se liší hloubkou a typem svého vhledu. Boccaccio sice umí poskytnout pohledy do nitra postav, ale jen velmi povrchní. Jane Austenová jde sice morálně hluboko, ale psychologicky zůstává na povrchu. Všichni autoři využívající ve svém vyprávění proudu vědomí se podle všeho snaží dosáhnout psychologické hloubky, ale z hlediska morální dimenze zůstávají někteří z nich úmyslně na měličině.¹⁶ Měli bychom zdůraznit, že jakýkoliv ucelený pohled jakékoliv hloubky do nitra postavy dočasně mění postavu, jejíž mysl je nám předkládána, ve vypravěče; pohledy do nitra postav tedy podléhají změnám z hlediska všech kvalit, o kterých jsme mluvili výše, především z hlediska míry nespolehlivosti. Obecně platí, že čím hlouběji se vnoříme, tím více nespolehlivosti jsme schopni akceptovat, aniž bychom ztratili své sympatie k postavě (viz 10. kapitola).

Vyprávění je umění, a ne věda, to ovšem neznamená, že pokusy formulovat jeho principy musí zákonitě skončit nezdarem. V každém umění jsou přítomny systematické prvky a literární kritika se nikdy nemůže vyhnout povinnosti pokusit se o vysvětlení jejich formálních úspěchů a proher pomocí odkazů k obecným principům. Otázkou však zůstává, kde lze ony obecné principy vlastně najít.

Nikoho jistě příliš nepřekvapí, když uslyší praktikující romanopisec tvrdit, že jim kritické práce o vypravěčském hledisku nikdy k ničemu nebyly. Když romanopisec operuje s vypravěčským hlediskem, vždy se musí soustředit na konkrétní dílo: která konkrétní postava by měla vyprávět tento konkrétní příběh nebo jeho část, s jakou mírou spolehlivosti, výsad, volnosti v komentování atd. Měl by být vypravěč obdařen dramatickou živostí? I když se romanopisec rozhodne pro vypravěče, který zapadá do jedné z kritických kategorií – „vševědoucí“, „Ich-formový“, „omezeně vševědoucí“, „objektivní“, „těkavý“, „skrytý“ apod. – jeho problémy tím teprve začínají. Nemůže zkrátka najít řešení svých momentálních konkrétních praktických problémů odvoláváním se na to, že „vševědoucí metoda je nejpružnější“ nebo že „objektivní metoda je nejsvižnější nebo nejživější“. I to nejpřesvědčivější zobecnění na této úrovni mu nebude při psaní románu příliš platné.

Jak se dovídáme z detailních zápisků Henryho Jamese, romanopisec objevuje svou narativní techniku během toho, jak se snaží čtenáři zprostředkovat veškerý potenciál své ro-

dící se myšlenky. Většina jeho voleb jsou následně volby ohledně míry, ne ohledně druhu. Rozhodnutí, že váš vypravěč nebude vševědoucí, neřeší prakticky nic. Klíčová otázka zní: bude si uvědomovat, že je vypravěčem? Stejně tak rozhodnutí, zda vyprávění bude, nebo nebude v první osobě, řeší pouze část problému, a možná tu nejjednodušší. Jaký typ první osoby to bude? Jak moc bude vypravěč charakterizován? Do jaké míry si bude vědom toho, že je vypravěčem? Nakolik bude spolehlivý? Do jaké míry bude odsouzen k realistickému vyzovávání; a do jaké míry bude obdařen výsadou počínat si nerealisticky? O čem by měl říkat pravdu a o čem buď nevnášet žádné soudy, nebo dokonce lhát? Všechny tyto otázky mohou být zodpovězeny pouze vzhledem k možnostem a potřebám konkrétních děl, ne vzhledem k próze nebo románu obecně či k pravidlům týkajícím se vypravěčského hlediska.

Bezpochyby existují *některé druhy* účinků, na které se autor může odvolávat; například když potřebuje, aby byla scéna zábavnější, dojemnější, živější nebo nejasnější, nebo když chce, aby byla postava sympatičtější či přesvědčivější, může upozornit na to, že je třeba použít takové a takové metody. Je však jasné, proč je pro romanopisce, který hledá pomoc při rozhodování, užitečnější praxe jeho kolegů než abstraktní pravidla učebnic: citlivý autor, který čte slavné romány, v nich nachází stohy přesných příkladů toho, jak byl *právě tento* účinek, tak odlišný od všech ostatních, umocněn správnou volbou technik vyprávění. Když se kritik zabývá vyprávěním, musí zákonitě pokulhávat za literární praxí, jelikož neustále odkazuje na její různorodost, což jediné mu pomáhá držet na uzdě jeho sklon k přílišnému zobecňování. Namísto naší moderní „čtvrté jednoty“, namísto abstraktních pravidel důslednosti a objektivity v užívání vypravěčských hledisek, potřebujeme pečlivější, specifický popis toho, jak jsou velké příběhy vyprávěny.

Přeložila Martina Knápková.

„Typy vyprávění“ („Types of Narration“) jsou překladem šesté kapitoly (s. 149–165) knihy *The Rhetoric of Fiction* (Chicago – London, University of Chicago Press 1961).

Aluze děkuje Nakladatelství University of Chicago za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank University of Chicago Press for permission to one time translation into Czech.

Poznámky:

1 Italo Svevo, *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho*, přel. Hana Benešová (= Jan Vladislav), Praha, Odeon 1964 [1923], s. 7 – *Pozn. překl.*

2 Joaquim Maria Machado de Assis, *Posmrtné paměti Bráse Cubase*, přel. Šárka Grauová, Praha, Torst 1996, s. 138. – *Pozn. překl.*

3 *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Ačkoliv tento citát pochází od Lisideia, konkrétně z jeho obrany francouzského dramatu, a ne od Neandera, který se ve svých názorech zdá být Drydenovi blíže, Neander s Lisideiem ve své odpovědi souhlasí; diskutabilní zůstává pouze to, *které úseky děje je lepší předvést.*

4 Nemá cenu vyjmenovávat zde všechna konvenční dělení vypravěčských hledisek jenom proto, abychom je ihned zase zavrhlí. Sahají od těch nejjednodušších a nejméně užitečných v chytře napsané populární esaji C. E. Montaguea („Sez ‚e‘ or Thinks ‚e‘“, in: *A Writer's Notes on His Trade* [London, Chatto & Windus 1930; edice Pelican 1952], s. 34–35) až po hodnotnou studii Normana Friedmana („Point of View“, *PMLA* LXX, 1955, s. 1160–84).

5 Snahy o použití druhé osoby nebyly nikdy příliš úspěšné; je však udivující, jak malý je ve skutečnosti rozdíl mezi tím, kterou z vyprávěcích osob si vybereme. Když mi na začátku knihy někdo řekne: „Levou nohu jsi položil... Protahuješ se úzkým vchodem... Máš přimhouřené oči...“, ona radikální neobvyklost je zpočátku vpravdě zneklidňující. Je ovšem zajímavé, že při čtení *Proměny* (Paris 1957) Michela Butora, odkud tento úvod pochází, člověka rychle pohltí iluzorní „přítomný čas“ příběhu a brzy dokáže ztotožnit své vidění s oním „vous“, a to skoro stejně úplně jako s „já“ nebo „on“ v jiných příbězích.

6 Skvělý popis rafinovaností, které se skrývají za zdánlivě jednoduchými vztahy mezi skutečnými autory a jejich já, která vytvářejí při psaní, můžeme najít v esaji „Makers and Persons“ Patricka Cruttwella, *Hudson Review* XII 1959–1960, s. 487–507.

7 Molière, *Tartuffe*, in: *týž, Hry*, přel. Svatopluk Kadlec, Praha, SNKLHU 1954 [1664], s. 67 a 69. – *Pozn. překl.*

- 8** James Joyce, „Nebožtíci“, in: týž, *Dubliňané*, přel. Zdeněk Urbánek, Praha, Odeon 1988 [1914]. – *Pozn. překl.*
- 9** Důkladnou interpretaci vývoje a funkcí Marlowa v Conradových dílech lze nalézt v esaji W. Y. Tindalla „Apology for Marlow“ z knihy *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. Robert C. Rathburn a Martin Steinmann, Jr., Minneapolis, University of Minnesota Press 1958, s. 274–285. Ačkoliv je Marlow sám často obětí Conradových ironií, obecně je spolehlivým reflektorem srozumitelnosti či nejednoznačnosti implikovaného autora. Ještě úplnějším pojednáním a na studenta pozoruhodným dílem je *The Rhetoric of Joseph Conrad* Jamese L. Guettiho, Jr. „Amherst College Honors Thesis“ č. 2, Amherst, Amherst College Press 1960.
- 10** *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto & Windus 1935, s. 7. Skvělé pojednání o Powysově záměrné umělosti lze najít ve studii Martina Steinmanna „The Symbolism of T. F. Powys“, *Critique* 1, 1957, s. 49–63.
- 11** Alexander E. Jones nedávno v jednom svém esaji přesvědčivě brojil za „poctivé“ čtení románu *Utažení šroubu* a jako jeden z důvodů uvedl, že „próza v první osobě tradičně vzbuzuje důvěru ve vypravěče [...] Pokud se tedy James nezpronevěřil základním konvencím svého řemesla, vychovatelka nemůže být patologickou lhářkou“ (*PMLA* LXXIV, 1959, s. 122). Ať už platilo v Jamesově době cokoli, je jasné, že v moderní próze už žádná taková konvence neexistuje. Jak jsme si ukázali v jedenácté kapitole, spolehnout se můžeme jedině na to, že když vypravěč prezentuje sám sebe jako někoho, kdo mluví či píše ke čtenáři, opravdu tak činí. *Může* se ukázat, že obsah toho, co říká, je sen (Schwartz – „In Dreams Begin Responsibilities“), nebo lež (Jean Cayrol – *Cizí tělesa*), nebo se nemusí „ukázat“ vůbec nic – to znamená, že obsah může být ponechán kdesi mezi snem, lží, fantazií a realitou (Unamuno – *Mlha*, Beckett – *Jak to je*).
- 12** Herman Melville, *Bílá velryba*, přel. St. V. Klíma a Marie Kornelová, přel. St. V. Klíma a Marie Kornelová, Praha, Levné knihy 2005 [1851], s. 461. – *Pozn. překl.*
- 13** Henry Fielding, *Josef Andrews*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, SNKLHU 1956, [1742]. – *Pozn. překl.*
- 14** James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, in: týž, *Dubliňané; Portrét umělce v jinošských letech*, Praha, Levné knihy 2000, s. 305. – *Pozn. překl.*
- 15** Jsem si vědom toho, že moje terminologie je zde v rozporu s Joyceovým vlastním užíváním trojice *lyrický, epický a dramatický*. *Portrét* je v Joyceově smyslu, ale jenom v něm, dramatický.
- 16** Diskuze o četných prostředcích, které se tradičně zahrnují pod pojem „proud vědomí“, se obecně soustředí na jejich využití psychologickým realismem a vyhýbají se morálním účinkům různé hloubky. Dokonce i nepřátelsky naladěni kritikové – například Mauriac v knize *Le romancier et ses personnages* (Paris, 1933) – obecně poukazují na jejich neorganizovanost, nekontrolovatelnost a zjevnou úskočnost, a ne na jejich morální aspekty. Jak kritikové, tak zastánci se příliš často domnívají, že s konečnou platností existuje jeden jediný prostředek, který může být označen za dobrý nebo špatný, z takových a takových důvodů. Melvin Friedman v práci *Stream of Consciousness* (New Haven, Yale University Press 1955) soudí, že je „takřka axiomatičtější, že v rámci této tradice už nemůže být vytvořeno žádné další dílo prvního řádu“, neboť metoda byla závislá na „určité literární mentalitě, která vymřela s Joycem, Virgínií Woolfovou a raným Faulknerem“ (s. 261). Díla, kterými se zabývá, však používají tucty různých druhů proudu vědomí, z nichž některé jsou dnes tradiční součástí repertoáru romanopisce. Většina z nich v budoucnu velmi pravděpodobně najde nové využití.