

Jednotnost vytvořená opakováním, podobností, kontrastem a implikací může samozřejmě být jednotností v rozličnosti; stejně však přispívá ke kohezi různých rysů v okruhu vlastního jména, na němž závisí dojem, který nazýváme „postava“.

KLASIFIKACE POSTAV

Různé postavy abstrahované z daného textu mají málokdy stejný stupeň „plnosti“. To uznal již v roce 1927 E. M. Forster, který rozlišoval „ploché“ a „oblé“ postavy. Ploché postavy jsou analogické „humorným“ karikaturám, typům. „Ve své nejčistší formě jsou vystavěny kolem jediné myšlenky či vlastnosti“, a proto „mohou být vyjádřeny jednou větou“ (1963, s. 75, pův. vyd. 1927, slovensky 1971). Takovéto postavy se během děje nerozvíjejí. Díky svému omezení vlastností a absenci rozvoje jsou ploché postavy pro čtenáře snadno rozeznatelné a snadno zapamatovatelné. Oblé postavy jsou charakterizovány kontrastní implikací; jsou to tedy ty, které nejsou ploché. Nebýt plochý znamená mít více než jednu vlastnost a v průběhu děje se rozvíjet.

Forsterovo rozlišení má značný průkopnický význam, ale má také několik slabých míst: (1) Termín „plochy“ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a „života“, zatímco mnohé ploché postavy, jako třeba postavy Dickensovy, bývají pocítovány nejen jako velice „živé“, ale také vytvářejí dojem hloubky. (2) Tato dichotomie je velice reduktivní, ruší stupně a nuance, jež nacházíme v samotných dílech narativní fikce. (3) Zdá se, že Forster mísí dvě kritéria, která se ne vždy překrývají. Podle něho je plochá postava jednoduchá a postavená mimo rozvoj a postava oblé je složitá, ale zároveň se rozvíjí. I když tato kritéria často koexistují, najdou se fiktivní postavy, jež jsou složité, ale bez rozvoje (např. Joyceův Bloom), a postavy, jež jsou jednoduché, ale rozvíjejí se (např. alegorický Všudybyl). Nedostatek rozvoje může být také zobrazen jako rozvoj zastavený následkem nějakého psychického traumatu, jako v případě slečny Havishamové v Dickensových *Nadějných vyhlídkách* (1860), a tím je statické postavě dodána složitost.¹⁰⁾

Ewen (1971, s. 7; 1980, s. 33–44) navrhuje, aby se předešlo přílišnému zjednodušování, klasifikovat postavy jako body konti-

10) Názor prof. Barucha Hochmana vyslovený při osobním rozhovoru.

nua, a nikoli jako vyčerpávající kategorie.¹¹⁾ A aby udržel jasnost principu klasifikace, rozlišuje Ewen tři kontinua či osy: složitost, rozvoj, průnik do „vnitřního života“. Na jeden konec osy *složitosti* umísťuje postavy vystavěné na jediném rysu či na jednom dominantním rysu s několika rysy sekundárními. Alegorické postavy, karikatury a typové postavy patří na tento konec. V prvním případě představuje jediný rys, na němž je postava vystavěna, vlastní jméno (Pýcha, Hřích). V druhém případě je jedna z mnoha vlastností zvýrazněna do značně přehnané míry a je na ni upřena pozornost (např. mnohé Gogolovy postavy). A ve třetím případě je převládající rys pojat tak, že reprezentuje celou skupinu spíše než jen čistě individuální vlastnost (např. Žid Hirsh v Conradově *Nostromu*, 1904). Na opačný pól osy umísťuje Ewen složité postavy jako Dostojevského Raskolnikova či Jamesovu Isabelu Archerovou. Mezi těmito dvěma póly lze nalézt nekonečné množství stupňů složitosti.

Alegorické postavy, karikatury a typové postavy jsou nejen jednoduché, ale také statické, a nacházejí se tedy také, společně s „portréty“, jako jsou například postavy Theophrastovy či La Bruyèrovy, na jednom konci osy *rozvoje*. Avšak statické, nerozvíjející se postavy nemusejí být omezeny na jeden jediný povahový rys; Joe Gargery a Wemmick v *Nadějných vyhlídkách*, i když jsou postavami statickými, mají zjevně více než jednu vlastnost. Postavy bez rozvoje jsou často postavami vedlejšími, plnicími určitou funkci, jež přesahuje postavu samotnou (např. představují společenské prostředí, v němž jedná hlavní postava). Na opačném konci této osy jsou plně rozvinuté postavy, jako Štěpán v Joyceově *Portrétu umělce v jinošských letech* (1916) či Strether v Jamesově románu *Vyslanci* (1903). Někdy je rozvoj postavy v textu plně zachycen, jako ve výše uvedených případech, někdy je textem pouze implikován, jako když se slečna Batesová v Austenové *Emě* (1816) změní ze směšné figury v postavu patetickou, aniž by text tuto proměnu detailně sledoval.¹²⁾

Třetí osa, *průnik do „vnitřního života“*, přechází od postav, jako jsou paní Dallowayová V. Woolfové či Joyceova Molly Bloomová,

11) Forster sám implicitně uznává tuto možnost, když mluví o „začátku zaoblení“ (1963, s. 75).

12) Za tuto připomínku vděčím prof. H. M. Daleskému.

jejichž vědomí je představeno zevnitř, k takovým postavám, jako jsou Hemingwayovi zabijáci (ze stejnojmenné povídky, 1928), kteří jsou viděni pouze zvnějšku a jejichž mysl zůstává skryta.¹³⁾

Diskuse o „vnitřním životě“ postavy by nemohla být vzdálenější názorům, jež mluví o Emě Woodhouseové jako o objektu [v angl. „it“ — pozn. překl.] či označují postavy za „aktanty“ (viz s. 40–43). Spolupřítomnost takto protikladných konceptů v této kapitole není výrazem přehlédnutí či nedůslednosti, ale gestem směřujícím k usmíření, o němž jsme hovořili výše. Samozřejmě spolupřítomnost není sama o sobě usmířením a sám fakt, že může být vnímána jako nedůslednost, naznačuje jeden aspekt práce, již bude nutno vykonat, než se stane možnou integrovaná teorie postavy.

13) Tato třetí osa, kterou uvádí Ewen v r. 1971, je v r. 1980 nahrazena „mimetickou a symbolickou osou“. Jelikož se domnívám, že tato nová osa je jiného řádu než první dvě, zachovávám původní klasifikaci.

4. TEXT: ČAS

Poté, co jsem (v úvodu) zdůrazňovala vzájemnou závislost tří aspektů narativní fikce a analyzovala pak příběh izolovaně (v předcházejících dvou kapitolách), přikročím nyní ke zkoumání textu ve vztahu k příběhu na jedné straně a k vyprávění na straně druhé. Tři následující kapitoly budou věnovány třem textovým faktorům: času, charakterizaci, fokalizaci. První dva budou podrobeny zkoumání ve vztahu k příběhu: čas jako textové uspořádání událostních složek příběhu a charakterizace jako reprezentace postavové složky příběhu v textu. Třetí faktor, fokalizace, je úhel pohledu, skrze nějž je příběh v textu filtrován, a je slovně formulován vypravěčem. Tento faktor bude tedy zkoumán zejména ve vztahu k vyprávění.

X OBECNÉ ÚVAHY

Čas je jednou z nezákladnějších kategorií lidské zkušenosti. Oprávněnost uvažování o čase, jakožto o složce fyzického světa, byla sice několikrát zpochybněna, avšak jednotlivci i společnosti nepřestávají vnímat čas a uspořádávat v závislosti na něm svůj život. Některé naše pojmy času vycházejí z přírodních procesů: den a noc, solární rok a jeho čtyři roční období (jinak je tomu ovšem v arktické oblasti) atd. Člověk izolovaný od všech vjemů vnějšího světa by pravděpodobně stále vnímal *posloupnost* svých vlastních myšlenek a pocitů. Mezi těmito dvěma extrémy — přírodním a osobním — se nachází hlavní proud časové zkušenosti: čas jako intersubjektivní, veřejná, společenská konvence, kterou jsme ustanovili, abychom si zjednodušili společný život.

Naše civilizace má tendenci považovat čas za jednosměrný a nezvratný proud, za jakousi jednosměrnou ulici. Takovéto koncepty se dostalo metaforického zpodobnění u Hérakleita v dávné západní historii: „Nelze vstoupit dvakrát do téže řeky, neboť přitekla mezitím nová voda.“ Dnes bychom mohli dodat, že nejen objekt zkušenosti, ale i zkušenost zakoušející subjekt je v neustálém proudu. Aby se tento proud mohl stát společenským pojmem, musí být změřitelný. Změřitelným se může stát jen tehdy, dá-li se uvnitř něho rozlišit nějaký opakující se model (např. solární rok) či je-li mu tento model vnucen přístroji, k tomuto účelu sestrojenými (čas kaledáře, hodin, metronomu). Čas „je“, paradoxně, opakováním uvnitř nezvratné proměny. Aspekt opakování času bývá někdy rozvinut a vnímán jako odmítnutí Hérakleitovy jednosměrnosti, např. u Nietzscheho a Borgese, v jejich pojetí „kruhového času“.

Stejně jako každý jiný aspekt světa může být zkušenost času představena v narativním textu, jako (například) v románu Virginie Woolfové *K majáku* (1927). Ale čas není jen velmi častým tématem narativní fikce, je také konstituujícím faktorem jak příběhu, tak textu. Zvláštností slovesného narativu je, že čas je v něm konstitutivní jak pro prostředky reprezentace (jazyk), tak pro reprezentovaný objekt (události příběhu).¹⁾ Čas v narativní fikci tedy může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem. Takovéto konstatování přináší však nejen definici času, ale znamená také několik nevyhnutelných komplikací. Viděli jsme již (viz s. 24–25), že čas příběhu, viděný jako lineární posloupnost událostí, není než konvenční, pragmaticky výhodný konstrukt. Čas textu je rovněž problematický; přesně řečeno, jde o prostorový, nikoli časový rozměr. Narativní text jakožto text neobsahuje jiný čas než ten, který je metonymicky odvozený z procesu čtení. To, o čem se v souvislosti s časem textu vlastně mluví, je lineární (prostorové) rozložení jazykových segmentů v kontinuu textu. Je tedy možné, že čas příběhu i čas textu jsou pouze pseudotemporální. Nicméně, pokud jsme si vědomi jejich „pseudo“ povahy, zůstávají užitečnými konstrukty pro studium důležité stránky vztahu mezi příběhem a textem.

Rozložení prvků v textu, konvenčně nazývané čas textu, je

1) Následující obecné úvahy jsou založeny na poznámkách z přednášek Mosheho Rona.

nutně jednosměrné a nezvratné, neboť jazyk předepisuje lineární postavení znaků, a tedy lineární prezentaci informací. Čteme písmeno po písmenu, slovo za slovem, větu za větou, kapitolu po kapitole atd. Existuje několik moderních pokusů o osvobození narativní fikce od těchto omezení, avšak takovéto osvobození není nikdy dokonalé, neboť takové, bylo-li by možné, by zničilo srozumitelnost. Tak například v Beckettově *Wattovi* nalezneme pasáže, v nichž Watt, alespoň částečně šílený, převrací pořadí slov ve větách, písmen ve slovech, vět v odstavcích atd. Avšak vyprávěč vysvětluje tyto převraty čtenáři dříve, než je reprodukuje, a umožňuje mu tak pochopit původní pořadí (1972, s. 162–166, pův. vyd. ve francouzštině 1953). Podobně v románu *Nebe, peklo, ráj* (pův. vyd. ve španělštině 1963, česky 1972) argentinský spisovatel Julio Cortázar bojuje proti linearitě tak, že činí pořadí kapitol variabilním. V „Návodu k četbě“, jenž románu předchází, autor píše:

Svým způsobem obsahuje tato kniha množství knih, ale zejména knihy dvě. První kniha se čte obvyklým způsobem a končí kapitolou 56 [...]. Druhou knihu je nutno číst tak, že se začne kapitolou 73 a pak se postupuje podle sekvence, která se nachází na konci každé kapitoly [...].

Pro ilustraci tohoto postupu zde uvádíme začátek oné „sekvence“: 73-1-2-116-3-84-4-71-5-81-6-7-8-93-68-9-104-10-65. Ale i zde se kapitoly 1-56 čtou popořadě, zatímco kapitoly 57-155 jsou mezi nimi roztroušeny.

Čas textu je tedy nevyhnutelně lineární, a nemůže proto odpovídat multilinearitě „skutečného“ času příběhu.²⁾ Ale i když srovnáme čas textu s konvenčním časem příběhu, tj. s ideální „přirozenou“ chronologií, zjistíme, že ona hypotetická „norma“ úplně shody mezi těmito dvěma časy se vyskytuje pouze málokdy a skoro výlučně ve velice jednoduchých narativech. V praxi, i když se text vždy rozvíjí v lineární posloupnosti, nemusí tato posloupnost odpovídat chronologické posloupnosti událostí a většinou se od ní odklání, čímž vytváří rozličné druhy neshod. Pokud je mi známo, nejdůkladněji se o rozporech mezi časem příběhu a časem textu zmiňuje Genette (1972, s. 77–182) a následující

2) Je však třeba vzít v úvahu dva faktory, které zmírňují nezvratnost času textu: (a) fakt psaní, a tedy možnost několikerého čtení; (b) existenci kvaziprostorových struktur, které ustávají supralineární vztahy, např. analogie.

výklad bude z největší míry vycházet z něho, s několika mými vlastními výhradami, modifikacemi a příklady.³⁾

Čas může být obecně viděn ve třech aspektech: pořádek, trvání a frekvence. Výpovědi o *pořádku* by byly odpověďmi na otázku „kdy?“ slovy jako např.: první, druhý, poslední; dříve, potom atd. Výpovědi o *trvání* by odpovídaly na otázku „jak dlouho?“ slovy jako např.: hodinu, rok; dlouho, krátce; od x do y atd. Výpovědi o *frekvenci* pak na otázku „jak často?“ slovy jako např.: x-krát za minutu, za měsíc, za stránku. Takto uvádí Genette své zkoumání vztahů mezi časem příběhu a časem textu.⁴⁾ Pod titulem *pořádek* mluví Genette o vztazích mezi pořadím událostí v příběhu a jejich lineárním rozložením v textu. Pod titulem *trvání* zkoumá vztahy mezi dobou, kterou lze předpokládat pro trvání jednotlivých událostí, a délkou textu věnovaného jejich vyprávění. Pod titulem *frekvence* pak vztahy mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je vyprávěna v textu.

POŘÁDEK

Hlavní typy rozporu mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu (v Genettově terminologii „anachronie“) jsou tradičně známy jako „ohlédnutí nazpět“ [v angl. *flashback* — pozn. překl.] či „retrospekce“ na jedné straně a „náhled do budoucna“ či „anticipace“ na straně druhé. Avšak abychom se vyhnuli jak psychologickým, tak kinematicko-vizuálním konotacím spjatým s těmito termíny, budeme zde následovat Genetta a nazývat první „analepse“ a druhé „prolepse“. *Analepse* je vyprávění určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy již jsou známy události následující. Dalo by se říci, že se vyprávění vrací do minulosti příběhu. Naopak *prolepse* je vyprávění určité události příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející. Vyprávění dělá takto jakýsi krok do budoucnosti příběhu. Figurují-li události a, b, c v textu v pořadí b, c, a, pak je událost „a“ analeptická. Jestliže se objeví

3) Protože zde sleduji poměrně přesně Genettovu teorii, neuvádím odkazy na stránky u každého bodu; namísto toho bych zde ráda prohlásila, že Genettovi dlužím více, než lze vyjádřit v poznámkách. Viz též Rimmonová 1976a, s. 33–62, odkud též doslovně cituji bez odkazů na jednotlivé stránky, považující sebeplagiát za legitimní.

4) Zde přepisuji Genettovu „histoire“ a „récit“ jako „příběh“ a „text“, abych dodržovala konzistentnost terminologie v celé studii.

v pořadí c, a, b, pak je událost „c“ proleptická. Jak analepse, tak prolepse vytvářejí časově jakési druhé vyprávění ve vztahu k vyprávění, na něž jsou „naroubovány“ a jež Genette nazývá „prvotní“ narativ. „Prvotní narativ“ je tedy „časová rovina narativu, vůči níž se anachronie definuje jako taková“ (1972, s. 90).

Analepse poskytují informace o minulosti postavy, události či linii příběhu právě zmíněné v textu („homodiegetická analepse“ podle Genetta) nebo jiné postavy, události či linii příběhu („heterodiegetická analepse“) (termín „*deigese*“ je zhruba analogický našemu „příběhu“). První typ analepse můžeme ilustrovat příkladem z Flaubertovy *Citové výchovy*. Kapitola I, jejíž děj se odehrává 15. září 1840, končí tím, že Frédéric dostane vzkaz od přítele Deslauriersa, aby za ním přišel:

Frédéric byl na vahách. Ale přátelství zvítězilo. Sáhł po klobouku.
„Aspoň tam nezůstávej dlouho!“ řekla mu matka.
(1965, s. 20, pův. vyd. francouzsky 1869)

Kapitola II začíná následovně:

Otec Charlese Deslauriersa, bývalý řadový kapitán propuštěný roku 1818, vrátil se do Nogentu, oženil se tam a z manželčina věna si koupil úřad soudního vykonavatele, z něhož mohl být sotva živ. (s. 20)

Vylíčení minulosti Deslauriersova otce je podřízeno vyprávění minulosti synovy, jež je hlavním předmětem analýzy: „Málokteré dítě bylo bito častěji než jeho syn. Chlapce však bití nedokázalo zlomit.“ Atd.

Zatímco příklad z Flauberta je homodiegetický, tj. vztahující se hlavně k Charlesi Deslauriersovi, Proustova *Swannova láska* (1919) je heterodiegetickou analepsí. Swann, jenž je pouze vedlejší postavou v prvním oddíle *Hledání ztraceného času*, v oddíle, jehož děj se odehrává během Marcelova dětství, se stává hlavním protagonistou oddílu druhého, jehož děj se odehrává dlouho před Marcelovým narozením.

Obě tyto analepse, i když jedna homodiegetická a druhá heterodiegetická, evokují minulost předcházející výchozímu bodu „prvotního narativu“, a jsou tedy „externími analepsemi“ v Genettově terminologii. Jiné analepse mohou vyvolávat minulost, jež „proběhla“ po onom výchozím bodu, ale je buď analepticky opakována, či poprvé vyprávěna až na pozdějším místě textu („interní analepse“). Takovéto analepse často vyplňují dříve vytvořenou

mezeru; někdy tato mezera není jako mezera pocítována, dokud není retrospektivně vyplněna.⁵⁾ Dobře známý příklad interní analepse je pasáž o Eminých letech v klášterní škole ve Flaubertově *Paní Bovaryové* (1857). Tyto roky, zmíněné až po některých pozdějších událostech Emina života, jasně spadají do pozdější doby než Karlův první den v nové škole — výchozí bod románu (Genette, 1972, s. 98). Jestliže údobí, které analepse pokrývá, začíná před výchozím bodem prvotního narativu, ale později tohoto bodu dosahuje nebo ho překračuje, je tato analepse považována za analepsi „smíšenou“.

Prolepse jsou mnohem méně časté než analepse, alespoň v západní tradici. Tam, kde k nim dochází, nahrazují onen druh napětí navozený otázkou „Co se stane potom?“ jiným druhem napětí, které představuje otázka „Jak se to stane?“⁶⁾ Prolepsi jakožto zmínku o budoucnosti předtím, než k ní dojde, je nutno odlišit od „přípravy“ či náznaku budoucí události („amorcé“ v Genettově terminologii) — jaký má například na mysli Čechov ve svém slavném výroku o nutné souvislosti mezi přítomností zbraně na scéně a budoucí vraždou či sebevraždou. V čisté prolepsi je čtenáři předložena budoucí událost předtím, než k ní dojde, zatímco pouhý náznak nadcházející události je většinou v tomto významu pochopen až v retrospektivě. Zkušeni čtenáři mohou samozřejmě lehce rozpoznat takovou informaci „nasazenou“ pro pozdější použití, zejména ve vysoce konvencionalizovaných žánrech. Tento jev vyžaduje zavedení možných falešných náznaků (Barthesovy „pasti“ 1970), například zbraň, které nebude nikdy použito. Tyto falešné náznaky se mohou pak samy stát rozpoznatelnou konvencí vyžadující zavedení falešných pastí, které jsou vlastně pravdivými náznaky, a tak dále.

Genette tvrdí, že celkově se tzv. narativy v první osobě⁷⁾ hodí k užití prolepse lépe než jiné typy narativu, protože v rámci přirozeně retrospektivní povahy takových narativů se zdá poměrně samozřejmé, že se vypravěč zmíní o budoucnosti, která je již minulostí. Například větší část Borgesovy „Zahrady, v které se cestičky

5) K mezerám dále v kapitole 9.

6) Genette vlastně říká, že prolepse je nekompatibilní s napětím (1972, s. 105). Výše uvedená formulace je mou vlastní modifikací.

7) Tradiční typologie vypravěčů bude modifikována v kapitole 7 za pomoci jiných Genettových kategorií.

rozvětvují“ má být diktována vypravěčem-špiónem krátce před jeho popravou. Z tohoto bodu vypravěč vypráví svou minulost špiona a často anticipuje to, co pro jeho minulé „já“ (a jeho „současného“ čtenáře) je budoucností, ale už jí není pro jeho současné vyprávěcí „já“. Jeden příklad tohoto jevu bude dostačující:

Uprostřed nenávisti a strachu (teď, když jsem přelstil Richarda Maddena a mé hrdlo dychtí po oprátce, mi už pramálo záleží na tom, že se zmiňuji o strachu) mi blesklo hlavou: ten bouřlivý a nepochybně úspěšný bojovník netuší, že znám Tajemství.

(1999, s. 147, pův. vyd. ve španělštině 1956)

Je však nutné zdůraznit, že prolepse může být také účinně užita v tzv. vševědoucím vyprávění, jak dokazuje následující příklad z románu Muriel Sparkové *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové*:

„Mluvití — stříbro, ale mlčeti — zlato. Mary, posloucháš mě? Co jsem říkala?“

Mary Macgregorová, přítloustlá, s očima, nosem a ústy jako sněhulák, která se později proslavila svou hloupostí a tím, že většinou všechno zavinila, a která ve věku třiaadvaceti let přišla o život při požáru hotelu, váhavě pravila: „zlato“.

(1971, s. 14–15, pův. vyd. z roku 1961)

Prolepse, stejně jako analepse, se mohou vztahovat buď k postavě, události či linii příběhu figurující na onom daném místě v textu (homodiegetické), nebo k jiné postavě, události či linii příběhu (heterodiegetické). Mohou, jako analepse, pokrývat období přesahující konec „prvotního“ narativu (externí) či období před koncem „prvotního“ narativu, které však je budoucností z hlediska bodu vyprávění v textu (interní), či kombinovat obojí (smíšené). Ve Faulknerově povídce „Hořící chlěvy“ popisuje vypravěč otcovu násilnou povahu a pak ji srovnává s povahou budoucích generací:

Otec vystoupil k sedátku, kde už seděl starší bratr, a dvakrát divoce, ale bez vzteku švihl oloupaným vrbovým prutem dva vyzábělé mezky. To švihnutí nebylo ani sadistické; projevila se v něm přesně táž vlastnost, která v pozdějších letech způsobí, že jeho potomci, než rozjedou automobil, budou přivádět motor do příliš vysokých obrátek; v témž okamžiku udeřil i přitahoval uzdu.

(1958, s. 72, pův. vyd. v angličtině 1939)

Poznámka o budoucích generacích tvoří přechod od otce k jiným postavám či jiné linii příběhu, a je tedy heterodiegetickou prolepsi ve vztahu ke světu „Hořících chlívů“ (i když ne nutně ve vztahu ke světu Faulknerovy ságy jako celku). Protože však tato potenciální linie příběhu spadá až za konec „prvotního“ narativu (a v celé povídce „Hořící chlívky“ o ní nepadne již ani zmínka), jedná se o externí prolepsi.

Jiná externí prolepse v témže díle vypráví dopředu, co se stane o dvacet let později, ale váže se k chlapci, předmětu vyprávění před prolepsi (jde tedy o prolepsi externí, ale homodiegetickou):

Později, o dvacet let později, si chlapec řekne: „Kdybych mu byl řek, že chtěli znát pravdu, že chtěli spravedlnost, byl by mě praštil znova.“ (s. 74)

Ve všech příkladech, které jsme až dosud uvedli, časový posun — ať již analeptický či proleptický — prováděl vypravěč, který stojí mimo příběh, jež vypráví. Srovnajme výše uvedené příklady s následující pasáží z Joyceovy „Eveliny“:

Seděla u okna a dívala se, jak večer vpadá do ulice. Hlavu opírala o záclonky a do chřípí jí čpěl zaprášený kreton. Byla unavena. Chodilo málo lidí. Domů se vracel člověk z posledního domu. Slyšela, jak na cementové dlažbě cvaká a potom dál chřestí na škvárové pěšině před novými červenými domy. Kdysi tam bylo pole, kde si večer hrávali s ostatními dětmi. Pak pole koupil nějaký člověk z Belfastu a vystavěl na něm domy — ne takové hnědé domky jako jejich, ale světlé cihlové s lesklou střechou. Děti z ulice si na tom poli hrávaly — [...] Jako druzí i ona odejde, opustí domov. [...] Zato v novém domově, v daleké neznámé zemi, to bude jiné. Ona, Evelina, bude vdána. Budou se k ní chovat s úctou. Nebudou se k ní chovat, jako se chovali k matce.

(1988, s. 49–50, pův. vyd. v angličtině 1914)

V kontrastu s předchozími příklady nejsou zde analepse a prolepse přímo výroky vypravěče, ale procházejí skrz (v terminologii formalistů: jsou motivovány) vzpomínkami, obavami a nadějemi postavy. Status postavou motivovaných anachronií je odlišný od anachronií vypravěčských, neboť neodbočují zcela od chronologie. Akt vzpomínání, obávání se a doufání je součástí lineárního rozvíjení „prvotního“ narativu v „Evelině“. To, co zde tvoří minulou či budoucí událost, je obsah vzpomínek, obav a nadějí. Takže

kdybychom abstrahovali příběh od textu, události jako hraní si s jinými dětmi (analepse) či to, že si mě budou v cizí zemi vážit (prolepse), by se pravděpodobně objevily dvakrát: jednou jako dění v minulosti či předvídané dění v budoucnosti a jednou jako součást aktu vzpomínání, obávání se a doufání v přítomnosti. A právě díky tomuto kognitivnímu a emočnímu aktu si tyto události udržují, alespoň částečně, své „normální“ místo v „prvotním“ narativu.

TRVÁNÍ

Jak zdůrazňuje Genette, má problém, jenž je vlastní pojmu čas textu, možná ještě zřejmější podobu v souvislosti s trváním než v souvislosti s pořádkem a frekvencí. Tyto dvě kategorie mohou být poměrně jednoduše transponovány z času příběhu, bez ohledu na konvenční povahu tohoto času, do linearity (prostoru) textu. Není nic divného na výroku, že epizoda A přichází po epizodě B v lineárním rozložení textu, nebo že epizoda C je v textu vyprávěna dvakrát; taková tvrzení jsou podobná tomu, co můžeme říci o příběhu: událost A předchází události B v chronologii příběhu; událost C se stane jen jednou atd. Ale je mnohem těžší popsat v paralelních termínech *trvání* textu a *trvání* příběhu, a to z toho jednoduchého důvodu, že neexistuje způsob, jak trvání textu změřit. Jediná skutečná časová míra, jež je k dispozici, je doba času čtení; ta se však liší u jednotlivých čtenářů, a neskýtá tedy žádný objektivní standard.

Z tohoto důvodu je také obtížnější nalézt „normu“, vůči níž by bylo možné popsat změny v trvání, než nalézt obdobný vztahový bod pro kategorii pořádku. Vzpomeňme si, že pro kategorii pořádku je touto „normou“ možnost přesné shody mezi časem příběhu a časem textu, a i když čas textu vlastně znamená lineární rozložení v textu, je pořádek možné o něm mluvit jako o „pořádku“. Na druhou stranu, jelikož žádná událost a žádné textové vyjádření události nemohou diktovat neměnný čas čtení, nelze mluvit o ekvivalenci mezi dvěma trváními jako o hypotetické „normě“. Ani segment sestávající z čistého dialogu, který bývá někdy považován za případ přesné shody mezi trváním příběhu a trváním textu, nemůže představovat shodu naprostou. Dialog může vyvolávat dojem, že přesně reprodukuje to, co bylo řečeno

ve skutečnosti či ve fikci, a nic k tomu nepřidává, ale ani tehdy není schopen ukázat rychlost, jakou byly věty vyřčeny, či délku pomlky. Mluvíme-li tedy o časové ekvivalenci příběhu a textu v dialogu, jedná se o konvenci. Tato konvence vychází pravděpodobně z faktu, že dialog je vyjádření jazyka jazykem, každé slovo v textu stojí za slovo vyslovené v příběhu, zatímco se nezdá, že jazykové vyjádření neverbálního dění by vyžadovalo nějakou specifickou a ustálenou rychlost vyprávění.

Vzhledem k tomu, že je nemožné popsat rozdíly v trvání na základě nedosažitelné „normy“ identity mezi příběhem a textem, bude lepší pokusit se definovat vztah mezi oběma „trváními“ jinak a nastolit jiný typ „normy“ podle této nové definice. Zmíněný vztah existuje vlastně nikoli mezi dvěma trváními, ale mezi trváním v příběhu (měřeném na minuty, hodiny, dny, měsíce, roky) a délkou textu, jenž je mu věnován (řádky a stránky), tj. jde o časově-prostorový vztah.⁸⁾ Obecně lze tedy tento vztah měřit jako tempo (či rychlost). Genette tedy navrhuje užívat jako „normu“, vůči níž budou zkoumány stupně trvání, stálost tempa spíše než úměrnost příběhu a textu. Stálost tempa v narativu je neměnný poměr mezi trváním příběhu a délkou textu, například kdy každý rok života postavy zabírá jednu stránku v průběhu celého textu.⁹⁾

Bereme-li stálost tempa jako „normu“, můžeme rozlišit dva druhy modifikace: zrychlení a zpomalení. K efektu zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé údobí v příběhu, v poměru k „normě“ ustanovené pro tento text. K efektu zpomalení dochází opačným postupem, krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu. Maximální možnou rychlostí je *elipsis* (vynechání), při níž nulový prostor v textu odpovídá určitému trvání příběhu. Ve Fieldingově *Tomu Jonesovi* například vypravěč poznamenává, že dává čtenářům „příležitost rozehrát podivuhodnou moudrost, jíž dozajista vládnou, a vyplnit ty prázdné časové úseky vlastními představami“ a ponechává jim „prostor nějakých dvanácti let, aby ji [schopnost domýšlet] měli kde uplatnit“ (1987, s. 76–77, pův. vyd. 1749). Na druhou stranu, minimální rychlost se projevuje jako *deskriptivní pauza*, tj. situace, kdy určitý úsek

8) Jak říká Genette, tento názor vyslovil již Günter Müller v roce 1948.

9) Připomeňme na tomto místě, že další možné problémy často vyvstanou, pokud trvání příběhu není ani zmíněné, ani vyvoditelné.

textu odpovídá nulovému trvání příběhu.¹⁰⁾ Popis Sulaca a jeho zálibu v Conradově *Nostromu* (1904) stejně jako popis Čandrapuru ve Forsterově *Cestě do Indie* (1924) uvádějí oba romány deskriptivní pauzou. Podobnou pauzou uvnitř narativu je poměrně dlouhý popis městečka Yonville-l'Abbaye, který přerušuje děj v *Paní Bovaryové* mezi odjezdem a příjezdem Bovaryových do městečka (1966, s. 64–67, pův. vyd. ve francouzštině 1857).

Teoreticky může mezi těmito dvěma extrémy existovat nekonečné množství temp, ale v praxi jsou tato tempa konvenčně redukována na shrnutí a scénu. Ve *shrnutí* je tempo zrychlené textovou „kondenzací“ či „kompresí“ daného údobí příběhu do poměrně krátké zprávy o jeho hlavních rysech. Stupeň kondenzace samozřejmě může být různý v každém shrnutí, a může tak vytvářet četné stupně zrychlení. Zde je příklad ze začátku Nabokovova románu *Smích ve tmě*:

Žil jedou v Berlíně jeden muž jménem Albinus. Byl bohatý, vážený, šťastný; jednoho dne opustil kvůli mladičké milence ženu; miloval; milován nebyl; a jeho život skončil tragicky.

To je celý příběh a mohli bychom ho zde tak ukončit, kdyby vyprávění nebylo zároveň zdrojem poučení a zábavy; a přestože je na náhrobním kameni dost místa i pro stručnou verzi života zarostlou v mechu, podrobnosti nikdy neškodí.

(1993, s. 7, pův. vyd. v ruštině 1933)

Celý život je takto shrnut v několika větách a slíbené podrobnosti, které opravdu nikdy neškodí, budou rozšířením či zpomalením, které vlastně tvoří hlavní část románu.

Ve *scéně*, jak už bylo řečeno, jsou trvání příběhu a trvání textu pokládány za identické. Nejčistší scénickou formou je dialog, jako například tento nervózní rozhovor mezi nečekanými zákazníky a majitelem restaurace v Hemingwayově povídce „Zabijáci“:

„Já si dám smažený vepřový kotlet s jablkovou omáčkou a štouchané brambory.“

„Ještě to není hotové.“

„Tak proč jste to krucifix napsali na jídelní lístek?“

„To bude k večeři,“ vysvětloval George. „Po šesté to můžete dostat.“ George se ohlédl po hodinách na stěně za pultem.

10) Ne každá pauza je deskriptivní a ne každý popis (deskripce) představuje pauzu (Genette 1972, s. 128–129).

„Je pět hodin.“

„Hodiny ukazují čtvrt na šest a pět minut,“ řekl ten druhý.

„Jdou o dvacet minut napřed.“

(1978, s. 251, pův. vyd. v angličtině 1928)

Tato pasáž, sestávající výhradně z dialogu a několika „scénických poznámek“, vypadá spíše jako scéna z divadelní hry než jako úsek narativu. Celé romány byly v různých obdobích v historii napsány výhradně či skoro výhradně v dialogu, např. Diderotovy romány *Jakub fatalista* (1796) a *Rameauův synovec* (1821) či několik děl španělského autora Pia Barogy.

Podle některých teoretiků (Lubbock 1921; Kayser 1948; Lämmert 1955; Ewen 1978) by mělo detailní vyprávění určité události být také považováno za scénické, i když nejjistší formou scény je dialog. Z tohoto pohledu je scéna charakterizována množstvím narativních informací a relativní nepřítomností vyprávěče. Tak vypadá například popis reakce třídy na způsob, jakým Karel Bovary vyslovil své jméno:

Rázem se zdvihl ohlušující řev a pokračoval *crescendo*; z všeobecné vřavy (všichni vyli, štěkali, dupali a opakovali *Karbovari! Karbovari!*) vyrážely jednotlivé pronikavé výkřiky; povyk jen stěží uléhal v osamocených výkřicích a pak pojednou znovu propukával, když z některé lavice ještě tu a tam vytryskl přidušený smích jako opožděná raketa.

(1966, s. 12)

Viděli jsme všechny čtyři stupně trvání odděleně od sebe. Bude zajímavé podívat se, jak text prochází různými modulacemi mezi dvěma z nich, v tomto případě mezi scénou a shrnutím. Téměř čtyři sta stran Flaubertovy *Citové výchovy* pokrývá období zhruba jedenácti let. To končí scénou povstání, kterou by bylo možné datovat někdy do roku 1851. V této scéně hlavní hrdina Frédéric vidí, jak je jeden jeho bývalý přítel zastřelen policistou, který se ukáže být také Frédéricovým bývalým přítelem. Citát začíná ke konci III. části kapitoly 5:

On však postoupiv o krok, začal volat:

„Ať žije republika!“

Padl naznak, s pažemi od sebe jako na kříži.

Zděšený řev se ozval z davu. Policista se rozhlédl kol dokola; a Frédéric s úžasem poznal Sénécala.

VI

Cestoval. Poznal melancholii parníků, chladná procitnutí pod stanem, ohlušení krajinami a zříceninami, hořkost přerušovaných náklonností.

Vrátil se.

Chodil do společnosti a měl ještě jiné lásky. Jenže trvalá vzpomínka na první lásku mu je znechucovala; a pak, prudkost touhy, sám květ milostného citu byl ztracen. Nároky a tužby jeho ducha se rovněž zmenšily. Léta mýjela; a on snášel trpělivě nečinnost své inteligence i umrtvení srdce.

Koncem března 1867 za soumraku, když byl ve své pracovně sám, vešla nějaká žena.

„Paní Arnouxová!“

„Frédéricu!“

(1965, s. 345)

Necelých dvanáct řádek Flaubertova textu shrnuje skoro šestnáct let, a poté se vrací k tempu scén při vyprávění o znovusetkání Frédéricova se ženou, kterou léta miloval.

Zrychlení a zpomalení jsou často, jako je tomu ve výše uvedeném příkladu, hodnoceny čtenářem jako indikátory důležitosti a centrality. Důležitější informace či konverzace jsou obvykle podány detailně (tj. zpomaleně), zatímco ty méně důležité jsou podány souhrnně (tj. zrychleně). Ale není tomu tak vždycky; někdy ve snaze šokovat čtenáře či vyvolat ironický efekt je ústřední informace stručně shrnuta a triviální nedůležité události dopodrobna vylíčeny. V Čechovově povídkce „Spát, jen spát...“ je například zoufalý vrcholný čin služky-chůvy Varky vylíčen velice stručně ve vedlejší větě.

Směje se, pomrkává a hrozí prstem zelené skvrně, krade se ke kolébce a sklání se k dítěti. Když je zadusí, rychle uléhá na zem a směje se radostí, že už může spát. V okamžiku spí tvrdě jako zabitá...

(1977, pův. vyd. v ruštině 1888)

Ještě extrémnější případ je Kleistova „Markýza z O...“ (1806), kde nejkritičtější moment příběhu je z textu vynechán. A pouze pozdější náznaky připouštějí domněnku, že markýza z O... byla znásilněna hrabětem F..., zatímco text se cudně vyhýbá potvrzení této domněnky až do úplného konce. V tomto případě se elipsa trvání shoduje s permanentní informační mezerou (viz kapitola 9).

FREKVENCE

Frekvence, časová složka, již se Genette věnuje jako první z teoretiků narativu, je vztahem mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je tato událost vyprávěna (či zmíněna) v textu. Frekvence tedy předpokládá opakování a opakování je mentálním konstruktem, jehož je dosaženo eliminací specifických vlastností každého jednotlivého případu a zachováním pouze těch vlastností, jež má tento případ společně s případy podobnými. Přesněji řečeno: žádná událost není opakovatelná ve všech ohledech a ani opakovaný úsek textu není pokaždé stejný, neboť nová pozice jej staví do jiného kontextu, který nutně mění jeho smysl. Tento paradox rozvíjí Borges v povídce „Autor Quijota Pierre Menard“ (1999, pův. vyd. ve španělštině 1956). V tomto textu, údajně nekrologu málo známého francouzského symbolistního spisovatele, je nám řečeno, že Menardovým nejambicióznějším literárním projektem bylo napsat znovu *Dona Quijota*. Před svou předčasnou smrtí se Pierru Menardovi podařilo napsat pouze kapitoly 9, 38 a fragmenty kapitoly 22, všechny slovo od slova shodné s odpovídajícími částmi Cervantesova textu (španělsky 1605–1616). Podle fiktivního vypravěče povídky nabývá tentýž text, pocházející jednou od francouzského dekadentního estéta a jednou od vysloužilého španělského vojáka, zcela odlišných významů; onen první je obohacen změnami v historii a kultuře.

Považujeme-li tedy opakovací vztahy mezi událostmi příběhu a jejich vyprávěním v textu za mentální konstrukty, můžeme tyto vztahy pozorovat v následujících formách:

Forma *singulativní*, tj. vypráví se jedenkrát, co se přihodilo jedenkrát. Toto je nejobvyklejší narativní forma, a není proto nutné uvádět příklady. Do této kategori patří i méně obvyklý jev vyprávění *n*-krát události, jež se přihodila *n*-krát, neboť tady každé zmíněné textu odpovídá jeden případ v příběhu. Takováto praxe je parodována v *Donu Quijotovi*, když Sancho vypráví příběh rybaře, který musel převézt tři sta koz v loďce, kde je místo jen pro jednu. Jak Sancho vypráví, stává se zřejmé, že hodlá příhodu vyprávět třístokrát, aby jeho vyprávění odpovídalo počtu cest, které musel rybař podniknout. Quijote netrpělivě poznamená: „Předpokládej, že je převezl už všechny, [...] a nejezdí a nevracej se takto, sic je nepřepřavíš ani za rok.“ (1931, s. 190, pův. vyd. ve španělštině 1605–1616) — Z teoretického hlediska

lze však ono obvyklejší jednorázové vyprávění události, která se stala jedenkrát, považovat za specifický případ širšího typu „vyprávění *n*-krát události, která se přihodila *n*-krát (zde *n* rovná se 1).

Forma *repetitivní*, tj. situace, kdy se vypráví *n*-krát, co se přihodilo jedenkrát. Tak například hlavní událost ve Faulknerově *Absolone, Absolone!* (1936), vražda Charlese Bona Henrym Sutpenem, je vyprávěna devětatřicetkrát, někdy se změnou vypravěče, fokalizátora, trvání, narativního subjektu, stylu atd., někdy bez ní (Rimmonová-Kenanová, rozpracováno).

Forma *iterativní*, tj. situace, kdy se vypráví jedenkrát, co se stalo *n*-krát. Tak vypadá například začátek Lawrenceova románu *Duha*, který vypráví opakující se činnost mužů Brangwenovy rodiny:

Jejich život a vzájemné vztahy byly takové, cítili puls a tělo půdy, která otevřela své brázdy zrnu a zjemněla a zvláčněla, když ji zorali, a tiskla se jim k nohám s tíhou, která přitahovala jako touha, ležící a vstřícná, když bylo po žních. [...] Vzali do rukou kravská vemena a krávy dávaly mléko a ruce mužů cítily puls, puls krve struků krav bil do pulsu mužských rukou.

(1973, s. 8, pův. vyd. z roku 1915)

Tato pasáž je jasně iterativní, představuje cyklickou povahu vztahů mezi generacemi a uvnitř každé generace.¹¹⁾

Často se mluví o tom, že jednou z charakteristik moderních narativů je subverzní zacházení s různými kategoriemi času. Toto tvrzení, ač v principu pravdivé (samozřejmě s mnoha výjimkami), však nikterak neznevažuje zde představené kategorie. Naopak, subverze může být vnímána pouze na pozadí (či dokonce uvnitř) sítě možností, jaké se tato kapitola snažila načrtnout. Navíc, i když zacházení s časem může procházet změnami, čas sám je nezbytný jak pro příběh, tak pro text. Zrušit čas (bylo-li by to možné) by znamenalo zrušit narativní fikci.

1211) V poznámce (na straně 146, 1972) říká Genette, že jeho typologie frekvencí nezahnuje možnost, pro kterou nezná žádný příklad, a sice ten, kdy by byla několikrát vyprávěna událost, která se „udála“ několikrát, ale v jiném počtu případů. Ve Faulknerově „Růži pro Emilii“ (1930) najdeme zajímavý příklad tohoto typu. Text vypráví čtyřikrát událost, která se měla dít každou neděli po dobu asi dvou let — Emiliiina a Barronova vyjíždka v kočáře se žlutými koly. Na tento příklad mě upozornil postgraduální student Anat Epstein.

5. TEXT: CHARAKTERIZACE

Postava jako konstrukt uvnitř abstrahovaného příběhu může být popsána v rámci sítě povahových rysů. Tyto rysy se mohou, ale nemusejí jako takové objevit v textu. Jak se tedy k onomu konstruktovi dojde? Shromážděním různých povahových indikátorů roztroušených v kontinuu textu, z nichž je v případě nutnosti možné rysy vyvodit. Právě tyto indikátory se budu snažit definovat v této kapitole pod názvem „charakterizace“.

V principu může jako povahový indikátor sloužit kterýkoli prvek v textu, a naopak povahové indikátory mohou sloužit i jiným účelům (viz o reverzibilitě hierarchií, kapitola 3). Existují však prvky, které jsou nejčastěji, i když ne výlučně spojeny s charakterizací, a tyto prvky budou náplní této kapitoly. Při studiu jednotlivých textů je třeba mít na mysli, že stejné prostředky charakterizace mohou být užívány různě u různých autorů, v různých dílech téhož autora či dokonce uvnitř jednoho díla. V tomto obecném pojednání o charakterizaci však není možné se takovýmto rozdílům dále věnovat.

Existují dva základní typy textových indikátorů, které uvádějí povahu postavy: přímá definice a nepřímá prezentace (Ewen 1971; 1980, s. 47-48).¹⁾ První typ pojmenovává rys adjektivem (např. „byl dobrosrdečný“), abstraktním podstatným jménem („jeho dobrota neznala mezí“) či jiným typem podstatného

1) (a) Značná část materiálu této kapitoly vychází z Ewena 1971, 1980, s mými vlastními modifikacemi a příklady. (b) Ewen mluví o přímých a nepřímých způsobech charakterizace. Změnila jsem jeho označení proto, že jeho první kategorie obsahuje pouze jeden způsob.

jména („byla to pěkná mrcha“) nebo částí řeči („má rád jen sám sebe“). Druhý typ naopak rys nepojmenovává, ale představuje a exemplifikuje ho nejrůznějšími způsoby, přičemž nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, kterou naznačuje.

PŘÍMÁ DEFINICE

„Isabela Archerová byla mladá žena s hlavou plnou teorií; její představivost byla mimořádně činorodá. [...] Její myšlenky tvořily zmet vágního tvaru [...]“ – takto definuje Jamesův vypravěč hlavní rysy hrdinky románu *Portrét dámy* (1966, s. 49, pův. vyd. z roku 1881). Takováto pojmenování vlastností postavy jsou přímou charakterizací pouze tehdy, pocházejí-li od hlasu s největší autoritou v textu (o „hlasech“ viz kapitola 7, s. 93-96, 101-110). Kdyby totéž vyslovili například lidé z Albany, měla by tato slova pravděpodobně menší váhu, neboť by sloužila k jejich charakteristice stejně jako (ne-li více než) k charakteristice Isabely. Nazvou-li omezené, hloupé postavy někoho „ženou s hlavou plnou teorií“, či považují-li jeho představivost za „mimořádně činorodou“, není třeba brát jejich názor jako spolehlivé potvrzení těchto vlastností postavy, jejíž mimořádnost může existovat jen v očích průměrných soudců. Jejich úsudek může být spíše ukazatelem jejich vlastní nedůvěry k teoriím či nedostatku představivosti než důvěryhodnou definicí postavy, o níž hovoří. Avšak přisoudí-li dané vlastnosti Isabele autoritativní vypravěč, je čtenář implicitně vyzván, aby přijal jeho definici.²⁾

Definice se podobá zobecnění a pojmovému chápání (*conceptualisation*). Je také zároveň explicitní a supratemporální. Z toho vyplývá, že její dominantnost v daném textu vyvolá dojem racionality, autority a státnosti. Tento dojem může být zmírněn, pokud se definice postupně vnořují z konkrétních detailů, jsou doloženy určitým chováním či přicházejí společně s jinými prostředky charakterizace. V raném období románu, zhruba do konce minulého století, kdy lidská osobnost byla nazírána jako kombinace vlastností společných mnoha lidem, byla ona zobecňující,

2) Najdou se však texty, jako například Lawrenceovi *Synové a milenci* (1913), kde jsou takovéto definice v protikladu k nepřímé charakterizaci. Výsledný dojem je šokující.

klasifikující povaha definice považována za výhodu. Její explicitnost a efekt „uzavřenosti“ byly v souladu s literaturou, v níž se tyto stránky projevovaly i mnoha jinými způsoby. Úsporný charakter definice a její schopnost vést čtenářovu reakci byly dobrým doporučením pro tradiční romanopisce. Na druhou stranu v individualistickém a relativistickém období, jako je naše, jsou zobecnění a klasifikace méně tolerovány a úspornost definice je vnímána jako reduktivní. V současné době, kdy je dáována přednost náznakovosti a neurčitosti před uzavřeností a definitivností a kdy je kladen důraz na aktivní roli čtenáře, jsou explicitnost a vůdčí schopnost přímé definice často považovány spíše za újmu než za výhodu. Díky tomu je definice méně častá ve fikční literatuře dvacátého století, v níž převládá spíše nepřímá prezentace (Ewen 1980, s. 51–52).

NEPŘÍMÁ PREZENTACE

Prezentace je nepřímá tehdy, když místo aby pojmenovala určitý rys, ho různými způsoby představuje a dokládá. Některé z těchto způsobů budou vyčísleny v následujícím výkladu.

a) Činnost

Povahový rys může být implikován jednorázovým činem, jako je třeba Meursaultova vražda Araba v Camusově *Cizinci* (1942), a stejně tak i obvyklou činností, jakou je Evelinino utírání prachu po domě v Joyceově povídce nesoucí její jméno (1914). Jednorázové činy evokují spíše dynamický aspekt postavy, který často hraje roli v krizovém bodu narativu. Obvyklá činnost pak odhaluje spíše neměnný, statický aspekt postavy, často s komickým či ironickým efektem, jako když se například postava drží starých návyků v situaci, která je činí nevhodnými. Když jednorázový čin neodráží konstantní vlastnosti, není proto pro postavu o nic méně charakteristický. Naopak, jeho silný účinek často naznačuje, že povahové rysy, které tento čin odhaluje, jsou kvalitativně důležitější než mnohé obvyklé činnosti představující běžné chování postavy.

Jak jednorázový, tak obvyklý čin může patřit do jedné z následujících kategorií: akt uskutečněný (tj. něco, co postava provedla), akt neuskutečněný (tj. něco, co postava měla udělat, ale

neudělala) a akt zamýšlený (neuskutečněný plán či záměr postavy).³⁾ Meursaultova (jednorázová) vražda a Evelinino (obvyklé) utírání prachu jsou oba akty uskutečněnými. Příklad velmi důležitého aktu neuskutečněného najdeme v jiném Camusově románu, *Pád* (1956). Tam se skutečnost, že vypravěč-postava neskočil do řeky, aby zachránil tonoucí ženu, stává jeho jedinou myšlenkou a zároveň ústřední náplní textu. Obvyklé neuskutečněné činy charakterizují Faulknerovu Emilii (1930), jako například její opakované opomenutí zaplatit obecní daň. Zamýšlený akt může naznačovat jak latentní povahový rys, tak možné důvody, proč tento rys zůstal v latentním stavu, jako v následujícím příkladu z románu M. Sparkové *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové*:

Pak najednou Sandy chtěla být hodná na Mary Macgregorovou a myslela na možnost mít dobrý pocit z toho, že je k Mary milá, místo aby ji vinila. [...] Právě když už měla na jazyku milá slova pro Mary, ji při zvuku přítomnosti slečny Brodieové potřeba být na Mary hodná úplně přešla. (1971, s. 30, pův. vyd. 1961)

Tento zamýšlený akt nám dává nahlédnout, že Sandy má latentní sklon k přívětivosti a také že tento sklon je vlivem slečny Brodieové zastaven. Když se zamýšlené činy stanou obvyklými, mohou naznačovat pasivitu postavy, její odklon od činnosti. Přísloušným prototypem takovéto charakteristiky se stal Hamlet.

Všechny tyto druhy činnosti mohou (ale nemusejí) mít také symbolický rozměr. Dva příklady zde budou stačit. V Lawrenceově románu — krátce před první milostnou scénou mezi Connií Chatterlyovou a hajným — uvidí tito dva kvočnu s kuřetem:

„Tumáte!“ vztáhl ruku ke Connii. Vzala to šedivé stvořeníčko mezi obě dlaně, a ono tam stálo na svých nemožných hůlkových nožkách. [...] Ale směle zvedlo hezkou, pěkně modelovanou hlavičku, bystře se rozhlíželo kolem a tence zapálo. „To je milouček! A tak odvážné!“ řekla něžně.

Hajný v podřepu vedle ní také pobaveně pozoroval kurážné ptáček na jejích dlaních. Najednou uviděl slzu, která jí skanula na zápěstí.

3) Toto je pozměněná verze klasifikace, kterou navrhuje H. M. Daleski ve svých přednáškách z roku 1965. Daleski zahrnuje do této klasifikace i „akty myslí“ a „symbolické akty“. Já se však domnívám, že tyto dvě kategorie se zakládají na jiných kritériích, a tudíž budou zařazeny do jiné části této kapitoly.

[...] Klečela a vztahovala obě ruce pomalu vpřed, poslepu, aby kuře mohlo vběhnout zpátky k mámě. [...] Bezděčně k ní rychle přistoupil, dřepl si znovu vedle ní, vzal jí bažantě z rukou, protože se bála kvočny, a strčil je zpátky do kukaně. [...] Měla odvrácený obličej a slepě plakala. (1987, s. 136, pův. vyd. v angličtině 1928)

Conniino chování v této scéně symbolizuje její touhu po teple, lásce a mateřství, kterých se jí nedostává v manželství.

V pasáži z Lawrenceova románu leží symbolika v aktu uskutečněním (uchopení kuřete do dlaní, jeho jemné uložení ke kvočně, pláč). Ve druhém příkladu, pasáži z *Portrétu dámy*, je symbolický význam vložen do aktu neuskutečněního:

Věděla [Isabela], že ta mlčenlivá, nehybná brána vedla na ulici; kdyby nebyla postranní okénka ucpána zeleným papírem, byla by mohla vyhlédnout ven na hnědou plošinku před vchodem a na vyšlapaný cihlový chodník. Ale ona nechtěla vyhlédnout, neboť to by narušilo její teorii, že tam na druhé straně je jakési zvláštní, nikdy nespátrané místo — místo, které se stalo pro dětskou představitost, podle její nálady, místem rozkoše či hrůzy. [...] Nikdy neotevřela ta vrata na závoru, ani neodstranila zelený papír (který jiná čísi ruka obnovovala, když bylo třeba) z postranních okének; nikdy se neujistila, že za nimi leží obyčejná ulice. (1966, s. 25)

To, že Isabela neotevřela vrata do ulice, symbolicky naznačuje, že dává přednost iluzi před realitou; tato vlastnost bude později hrát důležitou úlohu v jejím nešťastném osudu.

Řeč

Řeč postavy, ať už v konverzaci, ať už jako tichý proud myšlenek, může být příznačná pro určitý povahový rys postavy svým obsahem i formou. Jen skrze obsah Jasonova prohlášení ve Faulknerově románu *Hluk a vřava* se dozvídáme o jeho bigotnosti.

„Každýmu, co jeho jest, bez ohledu na víru a na všechno ostatní. Proto je jednotlivějším židům nic nemám,“ povídám. „Jen jako proti rase.“ (1997, s. 142, pův. vyd. v angličtině 1931)

Jak vnitřní rozpor v tomto prohlášení (Jason posuzuje lidi *bez ohledu* na jejich náboženství, ale nemá rád Židy *jako* rasu), tak odkaz na klíšé (typu „někteří mí nejlepší přátelé jsou Židé“ apod.) podtrhují onu zdánlivou logiku, která je charakteristická pro Jasonovu

(či jakoukoli jinou) bigotnost. Také jsme již viděli, že to, co jedna postava říká o druhé, může charakterizovat nejen postavu, o níž se mluví, ale také tu, která mluví (viz s. 67).

Forma či styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav individualizovaný a odlišený od jazyka vypravěče. Stylem může být naznačen původ postavy, její bydliště, společenská vrstva či povolání. V následující pasáži z Bellowova románu *Herzog* jsou stereotypní rysy Žida a rabína evokovány typickou syntaxí a užíváním výrazů v hebrejštině a jidiš:

„A uchopila ho...“

„Za co? *Beged*.“

„*Beged*. Za kabát.“

„Za roucho, ty jeden šizuňku, *mamzere*! Je mi líto tvého otce. Ten má podařeného dědice. Z tebe bude pěkný *kaddiš*! Budeš jíst šunku a vepřové, dřív než ti otce uloží do hrobu. A teď ty, Herzogu, s těma baziliščíma očima — *Vjaizov bigdo b'yodo*.“

„A on ho zanechal v jejich rukou.“

„Co tam zanechal?“

„*Bigdo*, roucho.“

„Ty si na mě dávej pozor, Mosesi Herzogu. Tvá matka si myslí, že z tebe bude veliký *lamden* — rabín. Ale já tě znám, vím, jaký jsi lenoch. Pro takové *mamzeirim*, jako jsi ty, puká matkám srdce! Tak co, Herzogu, že ti vidím do duše? Skrz naskrz?“

(1993, s. 156, pův. vyd. v angličtině 1964)

Styl řeči postavy udává nejen její společenské zařazení, ale naznačuje i některé individuální vlastnosti. Tak například hojnost vedlejších vět a opakované upřesňování vlastních tvrzení v jazyce mnohých postav Henryho Jamese implikuje jejich tendenci sledovat všechny nuance myšlenky či pocitu a zároveň jejich snaživý a pečlivý intelekt.

Činnost a řeč představují rysy postav pomocí vztahu příčiny a následku, který čtenář dešifruje „dozadu“: X zabil draka, „a proto“ je statečný; Y používá mnoha cizích slov, „a proto“ je snob.⁴⁾ Avšak nepřímá prezentace může spočívat také na prostorové souvislosti, což je případ vnějšího vzhledu a prostředí. Kauzální spojitost může být přítomna i zde (i když ne jako dominantní), například když špinavé šaty či pokoj postavy nejen konotují její

4) „Přirozená“ kauzalita je: X je statečný, a proto zabil draka; Y je snob, a proto užívá cizí slova.

depresi, ale jsou i jejím následkem. Dalším rozdílem mezi prvními a druhými dvěma typy nepřímých indikátorů je to, že ony první jsou umístěny v čase, zatímco ty druhé jsou nečasové. Ani v tomto případě nejde o rozdíl absolutní, neboť popis vnějšího vzhledu postavy či jejího prostředí se může vztahovat k určitému momentu v čase („toho dne měla na sobě černý kabát“ atd.). Takovýto v čase zakotvený popis však charakterizuje spíše jakousi přechodnou náladu než „relativně stabilní či trvalou osobní vlastnost“, což je Chatmanova definice povahového rysu (1978, s. 127).

NEČASOVÉ

Vnější vzhled

Už od prvopočátku narativní fikce byl vzhled postavy užíván k naznačení jejích povahových rysů, ale až pod vlivem Lavatera, švýcarského filozofa a teologa (1741–1801), a jeho teorie fyziognomie nabyla souvislost vzhledu s povahou pseudovědeckého statutu. Lavater analyzoval jak portréty různých historických osobností, tak i své současníky (viz příklad u Ewena 1980, s. 57–58), aby tak demonstroval nutné a přímé vztahy mezi rysy v obličejí a rysy osobnosti. Vliv této teorie na Balzaka a další autory devatenáctého století byl obrovský. Ale i v našem století, v době, kdy již byla Lavaterova teorie zcela odmítnuta, zůstal metonymický vztah mezi vnějším vzhledem a povahovými rysy silným zdrojem v rukou mnohých spisovatelů. Je nutno rozlišit v tomto vztahu vnější rysy, jež jsou mimo kontrolu postavy samé, jako je výška, barva očí, délka nosu (těchto rysů ubývá s postupem moderní kosmetiky a plastické chirurgie), a části vzhledu, které na postavě alespoň částečně závisejí, jako třeba účes a oblečení. Zatímco první skupina podává charakteristiku pouze skrze kontiguity, druhá skupina má však i kauzální podtext (Ewen 1980, s. 59). Oba typy najdeme v popise Laurý, hrdinky povídky Katherine Anne Porterové „Flowering Judas“, a oba naznačují její potlačení vřelosti, sexuality a radosti ze života:

(a) [...] ale všichni obdivují její šedé oči a měkký, plný spodní ret, který slibuje veselost, ale zůstává skoro stále vážný, skoro stále pevně semknutý. (1971, s. 389, pův. vyd. 1930)

(b) [...] tato prostá dívka, která přikrývá svá krásná, oblá nadra tlustou tmavou látkou a která schovává své dlouhé, neuvěřitelně krásné

nohy pod těžkou sukni. Je skoro hubená, kromě oné nepochopitelné plnosti svých nadra, která připomíná nadra kojící ženy [...] (1971, s. 392)

Někdy mluví vnější popis sám za sebe; v jiných případech je jeho vztah k povahovému rysu vypravěčem explicitně naznačen, například „jeho velké hnědé oči vyjadřovaly smutek a nevinnost“. Takováto vysvětlení mohou fungovat spíše jako definice v přestrojení než pouze jako nepřímá charakterizace. K tomu dochází, je-li nevizuální vlastnost přisouzena — synekdochicky — určité části těla postavy, a nikoli postavě jako celku (např. „její inteligentní oči“ místo „ona je inteligentní“). Ewen nazývá tyto případy „zdánlivým popisem“ a odlišuje je od vnějšího vzhledu postavy, o němž byla řeč dosud (1980, s. 61).

Prostředí

Fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva), jsou také často využívány jako metonymie konotující povahové rysy. Stejně jako v případě vzhledu je zde vztah prostorové a časové souvislosti často doplněn vztahem kauzality. Polorozpadlý dům slečny Emilie s oblaky prachu a zatuchlým pachem je metonymií jejího úpadku, ale jeho rozpad je také následkem její chudoby a morbidní povahy. Stejně jako v případě vnějšího vzhledu byly v devatenáctém století nastoleny pseudovědecké souvislosti mezi povahou postavy a prostředím. Doktrína rasy, momentu a prostředí (*milieu*), kterou vykládal francouzský historik a filozof Hippolyte Taine (1828–1893), měla rozhodný vliv na užívání prostředí u Balzaka a Zoly. Kauzalita postulovaná touto doktrínou je však méně příznačná v Balzakově užívání prostorových metonymií než u Zoly. Tento rozdíl by bylo možné ilustrovat detailním srovnáním (do něhož se zde nelze pouštět) například popisu Maison Vauquer a jeho obyvatel v *Otcí Goriotovi* (1834) a popisu dolu a jeho zaměstnanců v *Germinalu* (1885).

ZESÍLENÍ ANALOGIÍ

Analogii zde pokládáme za zesílení charakterizace, nikoli za samostatný typ indikátoru povahy (ekvivalentní přímé definici a nepřímé prezentaci), neboť její charakterizační schopnost závisí na předchozím uvedení rysu (jiným způsobem), na němž je analogie

B
založena. Je například nepravděpodobné, že by šedá a pochmurná krajina sama o sobě implikovala pesimismus postavy, ale může zesílit čtenářův vjem tohoto rysu poté, co se již předtím projevil v činnosti, řeči či vnějším vzhledu postavy.⁵⁾

Je nutné vést rozlišení mezi analogií a jinými indikátory povahy trochu dále. Protože metaforické (analogické) prvky bývají v metonymiích implicitní, stává se rozlišení toho, co zde nazýváme analogií, a formami metonymické prezentace, jako jsou vnější vzhled a prostředí, poněkud sporné. Není přisnost Lauřina oděvu paralelou k její povaze? A není rozpad domu slečny Emilie analogický s jejím vlastním úpadkem? Odpověď na obě tyto otázky je kladná, a přece jsou tyto nepřímé indikátory založeny hlavně na souvislosti v prostoru a v čase, vztahu, jenž je buď zcela nepřítomen či daleko méně dominantní v analogiích, o nichž je řeč zde. Navíc, jak jsme již viděli, obsahuje nepřímá prezentace často implicitní kauzalitu příběhu. Analogie je na druhou stranu čistě textovou souvislostí, nezávislou na kauzalitě příběhu. Jak ukazuje Ewen, mnohé — i když ne veškeré — analogie mohou vycházet z koncepcí zahrnujících kauzalitu, jakou je například středověká víra ve vztah příčiny a následku mezi chaosem ve světě lidí a změnami v přírodě, avšak jsou vnímány jako čistě analogické charakterizace v okamžiku, kdy příčinná souvislost není již silně znatelná (1980, s. 100). I když přechod od jednoho typu ke druhému není ani příkrý, ani jasný a v praxi se mohou oba často překrývat, je jejich rozlišení v principu stále platné.

Podíváme se nyní na tři způsoby, kterými mohou analogie zesílit charakterizaci, aniž bychom tvrdili, že jde o vyčerpávající obraz daného jevu. Analogie zde zdůrazňují podobnost či kontrast mezi dvěma srovnávanými prvky; a jsou buď explicitně vyjádřeny v textu, anebo implicitní, tj. takové, které čtenář musí objevit sám.

Analogická jména

Podle Hamona (1972) se mohou jména jako analogie rysů postavy uplatňovat z hlediska čtyř kategorií: (1) Vizually, například

5) V r. 1971 Ewen staví „charakterizaci analogií“ na roveň přímé a nepřímé charakterizaci. V práci z r. 1980 se pak zdá, že autor váhá mezi jejím podřízením nepřímé reprezentaci (s. 48) a jejím uznáním jako samostatného typu charakterizace (s. 99–100), ačkoli si je vědom jejího odlišného statutu (s. 100–101), na němž se zakládá můj komentář.

písmeno O je spojeno s kulatou, tlustou postavou a písmeno I s vysokou a štíhlou postavou (Hamonův příklad). (2) Akusticky, ať už onomatopoeia — například bzučení much ve jméně „Belzebub“, či v méně onomatopoické formě jako „Akakij Akakijevič“ v Gogolově povídce „Plášť“ (1842), zesměšněný už zvukem svého jména. (3) Artikulačně, jako Dickensův „Gradgrind“, jméno naznačující hlavní vlastnost postavy obtížnou výslovností tohoto jména, kterého je „plná pusa“, a činností svalů, již jeho vyslovení vyžaduje. (4) Morfologicky, jako například přítomnost slova „bocuf“ (býk) ve jméně „Bov/ary“ či kombinace „hors“ + „la“ (mimo + zde) ve jméně Maupassantovy záhadné bytosti, le Horla (1887).

K Hamonově poslední kategorii se blíží, i když nejsou nutně založeny na morfologických kombinacích, sémantické souvislosti, o nichž mluví Ewen (1980, s. 102–107). V alegorii představují jména hlavní rys(y) postavy: Pýcha, Chtivost, Dobro. Zajímavé užití tohoto postupu v současné literatuře najdeme v románu A. A. Zinovjeva *Zejíci výšiny* (1976), v díle které je kritikou sovětské společnosti v proudu krátkých črt takových stereotypů jako „Kariérista“, „Pomlouvač“, „Žvanil“, „Sociolog“ a nakonec „Pravdomluvec“. Ale i nealegorické texty často sahají k sémantickým paralelismům mezi jménem a rysem. Paní Newsomová, „new“ (nový), v Jamesových *Vyslancích* (1903) představuje nový svět, zrádkyně v románu M. Sparkové *Nejlepší léta slečny Jean Brodieové* se jmenuje „Sandy Strangerová“ (stranger = cizinec) a kráska, jejíž jméno nese Maupassantova povídka, se jmenuje „Mademoiselle Perle“ (1886). Někdy je analogie založena na literární či mytologické aluzi, například jméno „Daedalus“ v Joyceově románu *Portrét umělce v jinošských letech* (1916) přenáší na Štěpána tvořivost, pýchu a možný pád, tj. vlastnosti spojené s jeho řeckým předchůdcem.

Analogie nezdůrazňují pouze podobnost, mohou také podtrhovat kontrast mezi jménem a rysem postavy, což často vede k ironickému efektu. To je případ Razumova (z polského kořene), který je v Conradově románu *Očima západu* (1911) veden nevědomými motivy daleko častěji než rozumem, často právě ve chvíli, kdy se pyšní svou racionalitou. Stejně jako podobnosti mohou být i kontrasty podtrženy literárními aluzemi. Když je jméno Laura, vypůjčené od oslavované milenky z Petrarkových sonetů, přičteno lásce odmítající revolucionářce v Porterově povídce „Flowering Judas“, dochází ke konfliktu, který ironicky

zesiluje zvrácenost Lauřina asketismu. Ačkoliv „Odyseus“ není jméno hlavní postavy Joyceova románu (1922), postavení tohoto jména v titulu knihy naznačuje analogii s hlavní postavou, Bloomem, a kontrast mezi mytologickým hrdinou a jeho moderním protějškem vrhá na Blooma značně ironické světlo.

Analogické krajiny

Jak jsme již viděli (viz s. 73), fyzické či společenské prostředí postavy nejen nepřímo představuje její rys či rysy, ale může být také — protože je umělé, člověkem vytvořené — zapříčiněno postavou či postavami (X žije v chudé čtvrti, a proto je zasmušilý, či — naopak — Y trpí depresí, a proto je jeho dům zanedbaný). Krajina je naopak na člověku nezávislá; a mezi ní a postavami není tedy obvykle vztah kauzality příběhu (i když například rozhodnutí postavy žít či trávit čas v určité krajině může naznačovat vztah příčiny a následku). Analogie nastolená textem mezi určitou krajinou a rysem postavy může být buď „přímá“ (založená na podobnosti), nebo „inverzní“ (zdůrazňující kontrast). Kateřina a Heathcliff v románu E. Brontëové *Na větrné hůrce* (1847) se podobají divoké přírodě, v níž žijí, tak jako povaha rodiny Lintonových je analogií klidu místa, kde žijí. Na druhé straně v Bjaličově epické básni „Ve městě krveprolití“ (1904) je krutost vrahů (a jejich netečnost k Bohu) zdůrazněna ostrým kontrastem mezi pogromem a idylickou krajinou, v níž k němu dochází: „Slunce zářilo, akáty kvetly a vrazi sekali“ (dosl. překl. autorky). Krajina může být analogická nejen s povahovým rysem postavy, ale také s přechodnou náladou; v takovém případě nejde, přísně řečeno, o indikátor postavy.

Analogie mezi postavami

Jsou-li dvě postavy postaveny do stejných situací a okolností, podobnost či rozdíl jejich chování zvýrazňuje u obou jejich charakteristické rysy. Tak například vidíme vzájemnou charakterizaci v kontrastním chování čtyř bratrů Karamazovových ve vztahu k otci u Dostojevského (1880). Podobně podtrhuje v Shakespearově *Králu Learovi* krutost sester Kordéliinu dobrotu (a naopak) kontrastem, avšak analogie naznačuje také podobnost mezi zlými

sestrami a sestrou hodnou: v úvodní scéně zakrývají Regan a Goneril pravdu přehnaným tvrzením, zatímco Kordélie tvrzením podceňujícím.

Zmapovali jsme zde hlavní obecné kategorie vztahující se k charakterizaci, a zdá se tedy vhodné uvést na závěr několik úvah, které vycházejí ze studia jednotlivých textů. Za prvé: indikátor postavy nenaznačuje vždy výlučně pouze jeden rys; může implikovat spolupřítomnost několika rysů či být příčinou čtenářova váhání mezi různými rysy. Za druhé: vyjmenování prostředků charakterizace užívaných v jednotlivých textech je nedostačující. Může být poučné zjistit například, který typ charakterizace je dominantní v daném textu či pro danou postavu. Tyto údaje pak mohou být vztaženy, podle zájmu a potřeby zkoumajícího, k určitému typu postavy, tematickému zaměření díla, žánru, k němuž dílo náleží, situaci určitého autora, k normě určitého období a podobně. Stejně zajímavé je pozorovat vzájemné fungování a vztahy mezi různými prostředky charakterizace. Podle toho, zda indikátory opakují stejný rys různými způsoby, vzájemně se doplňují, částečně překrývají či jsou mezi sebou v konfliktu, se bude lišit celkový výsledek charakterizace i proces čtení (Ewen 1971, s. 24). Taková analýza by byla schopna odhalit složitosti a odstíny, které dalece přesahují možnosti této kapitoly.

6. TEXT: FOKALIZACE

FOKALIZACE A/VERSUS VYPRÁVĚNÍ

Příběh se projevuje v textu skrze jakési „prisma“, „perspektivu“, „úhel pohledu“, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejdříve nutně o jeho vlastní úhel pohledu. Podle Genette (1972) nazývám zde tuto mediaci „fokalizace“. Jelikož však angloameričtí čtenáři pravděpodobně spojují „prisma“, perspektivu“ či „úhel pohledu“ s obecnějším termínem „hledisko“, vysvětlím nejdříve, proč hodlám tento výraz nahradit termínem „fokalizace“.

Genette se domnívá, že „fokalizace“ obsahuje určitý stupeň abstraktnosti, který dovoluje vyhnout se specificky vizuálním konotacím, jež má výraz „hledisko“ [angl. „point of view“ — pozn. překl.] i francouzské termíny „vision“ (Pouillon 1946) či „champ“ (Blinova „restriction de champ“, 1954) (Genette 1972, s. 206).¹⁾ Já se však domnívám, že termín „fokalizace“ má také opticko-fotografické konotace a jeho čistě vizuální význam — jako u termínu „hledisko“ — musí být rozšířen tak, aby zahrnoval kognitivní, emotivní a ideologickou orientaci (viz s. 86–89). Můj důvod pro užívání termínu „fokalizace“ je jiný než důvod Genettův, i když spočívá právě v Genettově zacházení s „fokalizací“ jako s čistě technickým termínem. Genettův přístup má zásadní výhodu v tom, že zabraňuje směšování perspektivy a vyprávění, k němuž často dochází při užívání termínu „hledisko“ apod.

Jak ukázal Genette, většina studií hlediska (např. Brooks a Warren 1943; Stanzel 1955; Friedman 1955; Booth 1961; Romberg 1962) zachází se dvěma vzájemně souvisejícími, ale odlišnými

1) Genette také vztahuje „fokalizaci“ k termínu, který navrhuji Brooks a Warren (1959, pův. vyd. z roku 1943): „ohnisko vyprávění“ (*foens of narration*).

otázkami, jako by byly vzájemně zaměnitelné. Jednoduše zformulovány znějí tyto otázky takto: „kdo vidí?“ × „kdo mluví?“ Je zřejmé, že osoba (a analogicky narativní agens)²⁾ je schopna obojího a může vidět i mluvit zároveň — tento stav věcí napomáhá častému směšování obou činností. Navíc je skoro nemožné mluvit, aniž by bylo prozrazeno jakési osobní „hledisko“, třeba pouze užitím určitého jazyka. Avšak osoba (a analogicky narativní agens) má také schopnost vyprávět, co viděla či vidí jiná osoba. Tak tedy může, ale nemusí, být mluvení a vidění, vyprávění a fokalizace, přisouzeno jednomu a témuž agentu. Rozlišení obou činností je teoretickou nutností a pouze na jeho základě mohou být vzájemné vztahy mezi nimi přesně zkoumány.

Doufáme, že specifický příklad objasní jak důvody směšování vyprávění a fokalizace, tak dopad jejich rozlišení. Je všeobecně uznáváno, že v Joyceově *Portrétu umělce v jinošských letech* je téměř vše viděno Štěpánovými očima. Podle Bootha „jakýkoli trvalejší pohled zevnitř, jakkoli hluboký, dočasně činí z postavy, jejíž vědomí je ukázáno, vypravěče“ (1961, s. 164). Podle tohoto názoru je tedy Štěpán nejen prostředkem fokalizace („fokalizátorem“), ale také vypravěčem.³⁾ Avšak i v pasážích, které se jazykem nejvíce blíží jakémusi „překlada“ Štěpánova vidění, zůstávají verbální komunikace a neverbální fokalizace odděleny. Vezměme například začátek románu:

Za oněch časů, a byly to znamenité časy, šla si po cestě kravka bučilka, a jak ta kravka bučilka šla po cestě, potkala nastrojeného hošíka jménem panáček.

Táta mu ten příběh vyprávěl; táta se na něho díval monoklem; v obličejí byl chlupatý.

Byl to panáček. Kravka bučilka šla po cestě, kde bydlela Betty Byrnová; ta prodávala citrónové želé.

(1997, s. 27, pův. vyd. v angličtině 1916)

Jazyk této pasáže nejen vyjadřuje vnímání dítěte, ale obsahuje i dětské výrazy. Ale není to Štěpánův jazyk a Štěpán zde není

2) Mám značné pochybnosti o platnosti personifikace narativních agentů (tj. o tom, že by se s nimi dalo zacházet, jako by to byli lidé). Proto zde užívám termínu „agens“. Nicméně na tomto místě v diskusi dochází k částečné personifikaci — kterou tu zachovávám proto, že by mohla představovat jednu z příčin nejasností, které se snažím osvětlit.

3) Ačkoli ve své knize mluví Booth o „hledisku“ a o vyprávění celkově, jako by šlo o tentýž jev, nesměšuje je tehdy, když mluví o Štěpánovi (1961, s. 163).

vypravěčem. Za prvé malé dítě, které se ještě počůrává (viz další odstavec v románu), není schopno formulovat celé věty, které byly citovány výše, a za druhé v této pasáži na Štěpána odkazuje zájmeno ve třetí osobě („jeho“, „mu“, „něho“) a je nepravděpodobné, že by vypravěč tak odkazoval sám na sebe (i když by se dalo namítnout, že děti to dělávají).

Fokalizace a vyprávění jsou oddělené i v tzv. retrospektivních narativech v první osobě, i když tento fakt bývá ve studiích o hledisku většinou opomenut.⁴⁾ Pip v Dickensově románu *Nadějně vyhlídka* vypravuje, co se mu přihodilo v minulosti:

„Tady počkáš, chlapečku,“ nařídila Estella a zmizela a zavřela dveře. Využil jsem příležitosti, že jsem na dvoře sám, abych si prohlédl své hrubé ruce a neforemné boty. Moje mínění o tomto příslušenství nebylo nijak příznivé. Dříve mi nikdy hlavu nedělalo, ale teď mě trápilo: takové sprosté doplňky.

(1965, s. 66, pův. vyd. z roku 1860/1861)

Ačkoliv jde o zachycení událostí, jak je vidělo, cítilo a chápalo dítě, slova jako „příslušenství“ a „doplňky“ jasně nepatří do dětského slovníku. Vypravěčem je zde Pip dospělý, zatímco focalizátorem je Pip dítě.⁵⁾

To, co z předchozího uvažování vyplývá, je možno explicitně formulovat takto:

1. Fokalizace a vyprávění jsou v principu odlišné činnosti.
2. V případě tzv. „centra vědomí ve třetí osobě“ (Jamesovi *Vyslanci*, Joyceův *Portrét*) je toto centrum vědomí (či „reflektor“) focalizátorem, zatímco uživatel třetí osoby je vypravěčem.
3. Fokalizace a vyprávění jsou oddělené v retrospektivních narativech v první osobě.
4. Pokud jde o focalizaci, není rozdíl mezi vyprávěním s centrem vědomí ve třetí osobě a retrospektivním vyprávěním v první osobě. V obou je focalizátorem postava, která patří do představovaného světa. Jediným rozdílem mezi nimi je identita vypravěče.
5. Fokalizace a vyprávění však někdy mohou být kombinovány (viz následující oddíl).

Až dosud jsme mluvili o focalizaci a jejím vehikulu (nositeli),

4) Terminologie týkající se vyprávění bude modifikována v kapitole 7.

5) Tato situace je ve skutečnosti složitější, protože vypravěč Pip má často funkci focalizátora a příběh je někdy focalizován prožívajícím dítětem a někdy dospělým vypravěčem.

focalizátoru. Narativy jsou však focalizovány nejen *někým*, ale také *na někoho či něco* (Balová 1977, s. 29). Jinými slovy, focalizace má jak subjekt, tak objekt. Jejím subjektem („focalizátorem“) je agens, jehož vnímání orientuje prezentaci, zatímco jejím objektem („focalizovaným“) je to, co focalizátor vnímá (Balová 1977, s. 33). V následující klasifikaci bude brán v úvahu jak focalizátor, tak focalizovaný objekt.

TYPY FOKALIZACE

V tomto oddíle bude v souvislosti s typy focalizace užito dvou kritérií: pozice vzhledem k příběhu a stupně trvání. Zde postulované kategorie budou detailněji probrány v následujícím oddíle, kde bude řeč o jejich specifických projevech v různých aspektech focalizace.

Pozice vzhledem k příběhu

Fokalizace může být vůči příběhu vnější, nebo vnitřní.⁶⁾ Vnější focalizace se zdá být blízká vyprávěcímu agentu, a její vehikulum se proto nazývá „vypravěč-focalizátor“ (Balová 1977, s. 37). Tento typ focalizace převládá ve Fieldingově románu *Tom Jones* (1749), Balzakově *Ouci Goriotovi* (1834) a Forsterově *Cestě do Indie* (1924), abychom zmínili jen některé. Avšak k vnější focalizaci dochází i v narativech v první osobě, a to buď tam, kde je minimální časový a psychologický odstup mezi vypravěčem a postavou (A. Camus *Cizinec*, 1957), nebo tam, kde vnímání, skrze něž je příběh vyprávěn, je vnímáním vyprávěcího „já“, a nikoli zažívajícího „já“. Zajímavým problematickým příkladem je povídka J. Joyce „Arábie“ (1914), o níž bude řeč později (viz s. 90–92).

6) Mé rozlišení mezi vnitřní a vnější focalizací se vědomě zakládá na Genettově klasifikaci textů (*récit*) na nefocalizované, vnitřně focalizované a vnějšně focalizované (1972, s. 206–207). Jeho termín „nefocalizovaný“ odpovídá mé „vnější focalizaci“ a jeho „vnitřně focalizovaný“ odpovídá mé „vnitřní focalizaci“. Genettova třetí kategorie („vnějšně focalizovaný“) se však zakládá na odlišném kritériu a bude vzata v úvahu na jiném místě. Jak značně přesvědčivě tvrdí Balová (1977, s. 28–29), Genettova klasifikace se zakládá na dvou různých kritériích: zatímco rozdíl mezi nefocalizovaným a vnitřně focalizovaným odkazuje k postavení vnímatele (focalizátora), rozdíl mezi vnitřně focalizovaným a vnějšně focalizovaným odkazuje ke vnímanému objektu (focalizovanému). Stanzelovo užití termínů „vnější“ a „vnitřní“ (1981, s. 5–6) se zdá být blízké našemu, stejně jako terminologie Uspenského (1973, s. 130 a jinde).

Jak již naznačuje termín, vnitřní focalizace je umístěna uvnitř představovaných událostí. Tento typ na sebe obvykle bere podobu postavy-fokalizátora, jako je malý Sartoris Snopes ve Faulknerově povídce „Hořící chlévy“ (1939) nebo Pip (dítě) v mnoha částech *Nadějných vyhlídek*. Ale vnitřní focalizace není někdy nic víc než textovou pozicí, i když i takovouto odosobněnou pozici čtenáři často naplňují vlastnostmi postavy. Klasický příklad najdeme v Robbe-Grilletově románu *Žárliivost*:

Vnitřními dveřmi vešla teď z chodby do pokoje A... Nepohlédne k otevřenému oknu, kudy by tento kout terasy viděla hned od dveří. Teď se otáčí ke dveřím, aby je zavřela. [...]

Svrchu není na tlustém opěradle zábradlí už skoro žádný nátěr. Ukazuje se šedé dřevo pruhované podélnými prasklinkami. Z druhé strany za opěradlem, dobré dva metry pod terasou, začíná zahrada.

Ale pohled vycházející z pokoje se přes zábradlí přehoupne a dotkne se země až o hodně dál na protějším svahu údolíčka na plantáži mezi banánovníky. Mezi hustými chocholy širokých zelených listů půda neprosvítá. Poněvadž se tento úsek vysazoval poměrně nedávno, dá se tu ještě dobře sledovat pravidelné křižování řádek. V stejném stavu je skoro celá viditelná část koncese [...]

(1965, s. 7-8, pův. vyd. ve francouzštině 1957)

Zde (ani na žádném jiném místě tohoto románu) nenajdeme personifikovaného focalizátora a na první pohled se focalizace může zdát vnější. Avšak výrazy jako „kudy by *tento* kout terasy viděla“, „*pohled* vycházející z pokoje se přes zábradlí přehoupne“, „viditelná část koncese“ implikují pozici uvnitř příběhu, z níž je okolí pozorováno. Morrisette (1963) byl prvním, kdo se domníval — jako mnozí čtenáři po něm — že ono „oko“ patří žárlivému manželovi, jehož vidění „zabarvuje“ informace, které text přináší.

Možným „testem“ na rozlišení vnitřní a vnější focalizace je pokusit se „přepsat“ daný úsek do první osoby. Je-li toto možné, je úsek vnitřně focalizován, a jestliže to možné není, jde o focalizaci vnější (Barthes 1966, s. 20; Genette 1972, s. 210). Není však zcela jasné, je-li tato možnost definována na přísně gramatické bázi či na (daleko hůře postižitelné) bázi pravděpodobnosti.

Právě tak jako může focalizátor být vnější či vnitřní ve vztahu k představovaným událostem, může být focalizovaný předmět viděn zvenku či zevnitř.⁷⁾ Nicméně tyto dvě paralelní klasifikace

7) Toto rozlišení může být s užitkem vztaženo k ose „průnik do vnitřního života“, o němž je řeč v kapitole o postavě (viz s. 49-50).

nejsou nutně souběžné (proto volím opozici „vnitřní/vnější“ pro jednu a „zvenku/zevnitř“ pro druhou). Vnější focalizátor může vnímat objekt zvenku či zevnitř. V prvním případě jsou ukázány pouze vnější projevy daného objektu (osoby či věci), jako je tomu například v mnoha biblických naratívech:

Za časného jitra osedlal tedy Abraham osla, vzal s sebou dva své služebníky a svého syna Izáka, našťápal dříví k zápalné oběti a vydal se k místu, o němž mu Bůh pověděl. (Genesis, 22,3)

Abraham se chystá obětovat svého syna, a přece jsou ukázány jen jeho vnější činnosti, jeho pocity a myšlenky zůstávají skryty. Ve druhém případě ukazuje vnější focalizátor (vypravěč-fokalizátor) focalizovaný objekt zevnitř, proniká do jeho pocitů a myšlenek. To se děje například v následujícím úryvku z románu D. H. Lawrence *Synové a milenci*:

V hloubi duše pochybovala [Miriam], že jí Pavel někdy bude náležet. Nedůvěřovala totiž především sobě; nevěřila, že by mu mohla být tím, co snad od ní bude žádat. Ani si nedovedla představit, že by celý život prožila šťastně po jeho boku. Viděla před sebou jen smutek, soužení a oběti. Dovedla být hrdá v sebeobětování a silná v odříkání, ale nevěřila, že by snesla všední život. Byla připravena na velké a hluboké zážitky, jaké se přiházejí v tragédiích. Ale věděla, že by jí obyčejný život nestačil. (1962, s. 236, pův. vyd. v angličtině 1913)

Podobně může i vnitřní focalizátor vnímat objekt zevnitř, zejména je-li on sám focalizátorem i focalizovaným, jako v případě Molly Bloomové v *Odyseovi* J. Joyce (1922), jeho vnímání však může být také omezeno pouze na vnější projevy focalizovaného, jako v už citované pasáži ze *Žárliivosti* a mnoha naratívech F. Kafky a E. Hemingwaye.

Stupeň trvání

Focalizace může zůstat pevná v celém narativu (například Jamesův román *Co věděla Maisie*, 1897), ale může se také střídát mezi dvěma dominantními focalizátory (Whiteův román *Pevný střed*, 1966) či se pohybovat mezi více focalizátory (Faulknerův román *Hluk a vřava*, 1931). Toto rozlišení na focalizaci pevnou, střídavou a četnou se vztahuje stejně tak na focalizátora jako na focalizované.

ASPEKTY FOKALIZACE

Na začátku této kapitoly bylo řečeno, že čistě vizuální význam „fokalizace“ je příliš úzký. Je teď načase podívat se na různé aspekty tohoto jevu a ukázat, jak se kritérium vnější/vnitřní projevuje v každém z nich. Stupeň trvání bude brán v úvahu tam, kde je relevantní.⁸⁾

Aspekt vnímání

Percepce (vnímání — zrak, sluch, čich atd.) je určena dvěma hlavními souřadnicemi: prostorem a časem.

PROSTOR

Z prostorového hlediska je vnější/vnitřní pozice focalizátoru pozicí ptačí perspektivy v protikladu k pozici omezeného pozorovatele. V prvním případě je focalizátor umístěn vysoko nad objektem (objekty) svého pozorování. To je klasická pozice vypravěče-focalizátora, která přináší buď panoramatický pohled, či „simultánní“ focalizaci toho, co se „děje“ na různých místech. Panoramatický pohled bývá častý na začátku či na konci narativu nebo jedné jeho scény (Uspenskij 1973, s. 64).⁹⁾ Takto je popsáno Sulaco na začátku Conradova románu *Nostramo* (1904) a Čandrapúr na začátku Forsterova románu *Cesta do Indie* (1924). Šikovým příkladem simultánní focalizace je Whiteův román *Poušť Johanna Vosse* (1980, pův. vyd. v angličtině 1957). Zatímco Voss podniká strastiplnou cestu napříč australskou pouští, čtenáři je zároveň ukázána žena, kterou zanechal v Sydney. Později poslední přeživší člen výpravy dojde ke skalám, kde se zhroutí. Simultánní focalizace naznačuje, že vůdce záchranné skupiny hledí k týmž „blízkým nevládným skaliskům“ (s. 398), když oznamuje své rozhodnutí vrátit se na pobřeží na odvolat pátrání po zmizelé výpravě.

Panoramatický či simultánní pohled je nemožný, je-li focalizace spojena s postavou či s nepersonifikovanou vnitřní pozicí v příběhu. V takových případech, je-li postava-focalizátor uvnitř

8) Následující řádky vycházejí z velké části z Uspenského (1973, pův. vyd. v ruštině 1970), s několika mými obměnami, ale také z obdobných kategorií, které navrhuji Chatman (1978), Stanzel (1981) a Ron (nepublikováno). Uspenskij nerozlišuje vždy mezi vyprávěním a focalizací, ani mezi autorem a vypravěčem.

9) Uspenskij neuzivá termínu „panoramatický“, který jsem si vypůjčila od Lubbocka 1963, pův. vyd. z roku 1921.

zamčené místnosti, můžeme vidět jeho očima onu místnost, ale ne ulici, nevede-li na ni okno, z něhož by se na ni díval (jako v Joyceově „Evelině“, 1914). Vyjde-li posléze vnitřní focalizátor na ulici, může vzít čtenáře s sebou. Toto omezení vysvětluje, proč je ve Faulknerově povídce „Růže pro Emilii“ (1930) vnitřek domu slečny Emilie popsán pouze tehdy, když je focalizován lidmi z daňové delegace, a později znovu na konci povídky, po její smrti. Protože celý text je vnitřně focalizován jedním z lidí z města a protože nikdo nesměl po léta vstoupit do Emiliina domu, může vnitřní focalizátor vidět vnitřek domu, pouze „doprovází-li“ vetřelce.

Prostorová focalizace může přecházet od ptačí perspektivy k vnímání omezeného pozorovatele či naopak. Tak například ve *Vojně a míru* (1864–1869) čtenář „doprovází“ Pierra do bitvy u Borodina, ale nezůstává Pierrovo vnímání věrný po celou bitvu. „Poté, co jsme dosáhli bitevního pole, nezůstáváme na něho nutně vázáni; můžeme ho opustit a zaujmout jiné pozice v prostoru“ (Uspenskij 1973, s. 58–59).

ČAS

Vnější focalizace je panchronická v případě nepersonifikovaného focalizátora a retrospektivní v případě postavy, která focalizuje svou vlastní minulost. Na druhou stranu vnitřní focalizace je synchronní s informacemi regulovanými focalizátorem. Jinak řečeno, vnější focalizátor má k dispozici všechny časové dimenze příběhu (minulost, přítomnost a budoucnost), zatímco vnitřní focalizátor je omezen na „přítomnost“ postav (Uspenskij 1973, s. 67, 113). Povídka „Růže pro Emilii“ bude i tady dobrým příkladem. Vypravěč a focalizátor v tomto narativu jsou jedna a táž „osoba“: obyvatel Emiliina města. Jejich časové pozice vzhledem k vyprávěným událostem je však ukazují jako dva odlišné agenty. Vypravěč je časově vně příběhu, zná jeho konec v době, kdy začíná své vyprávění. Avšak rozhoduje se neprozradit svou retrospektivní vědomost a omezuje své vnímání na vnímání lidí z města v době daných událostí. Focalizátor je tedy nikoli občan jako vypravěč, ale obyvatel města (vypravěče v to počítaje) jako omezení pozorovatele v dřívější době. Výběr vnitřního focalizátora dodává na věrohodnosti faktu, že některé informace jsou před čtenářem zamlčeny; tohoto postupu je využito pro vytvoření efektu šoku, a to ve chvíli, kdy je objevena Homérova mrtvola.

Psychologický aspekt

Zatímco perceptuální aspekt má co dělat s dosahem fokalizátorových smyslů, psychologický aspekt se týká jeho vědomí a emocí.¹⁰⁾ Jak naznačuje předešlá věta, určující složky jsou tu zase dvě: kognitivní a emotivní orientace fokalizátora vzhledem k fokalizovanému.

KOGNITIVNÍ SLOŽKA

Vědomost, domněnka, víra, vzpomínka — to jsou některé z kognitivních termínů. V tomto smyslu se opozice mezi vnější a vnitřní fokalizací stává opozicí mezi neomezenou a omezenou vědomostí. V principu ví vnější fokalizátor (či vypravěč-fokalizátor) vše o představovaném světě, a omezuje-li on sám své vědomosti, činí tak z rétorických důvodů (jako snaha vytvořit efekt překvapení a šoku v „Růži pro Emilií“). Vědomosti vnitřního fokalizátora jsou na druhou stranu a priori omezené: protože je sám součástí představovaného světa, nemůže o něm vědět všechno.

Uspenskij dává zajímavý příklad z románu F. M. Dostojevského *Idiot* (1868), kde je tatáž událost viděna nejprve očima knížete Myškina, který nic neví a nikoho nepodezírá, a potom — o dva odstavec níže — očima vnějšího fokalizátora:

Rogožinovy oči zajiskřily a divoký úsměv zkrivil jeho tvář. Zvedl pravou ruku a něco se v ní zablysko. Knížete nenapadlo zjišťovat, co to je. (Citováno Uspenským 1973, s. 82)

Předmět v Rogožinově ruce je nespecifikované „něco“ pro nevědomého knížete. Pro vypravěče-fokalizátora je to zcela zřejmé nůž:

Je nutno předpokládat, že jakýsi záchvěv náhlé hrůzy, spolu s dalšími strašnými pocity té chvíle, ochrnuly Rogožina a zachránily tak knížete od neodvratné rány nožem, který se k němu již blížil. (Citováno Uspenským 1973, s. 82)¹¹⁾

10) Tyto termíny je třeba brát metaforicky; vztahují-li se k narativnímu agentu, a nikoli k živé bytosti.

11) Uspenskij uvádí tento příklad v rubrice „subjektivní/objektivní“. Zdá se mi však, že subjektivita a objektivita patří spíše k emotivní složce než ke složce kognitivní a že citovaná pasáž z *Idiota* je spíše příkladem kognitivní než emotivní fokalizace. Uspenskij nerozlišuje mezi těmito dvěma typy a zahrnuje oba pod typ „psychologický“.

EMOTIVNÍ SLOŽKY

Při emotivní transformaci vzniká z opozice vnější/vnitřní fokalizace opozice „objektivní“ (neutrální, nezapojená) versus „subjektivní“ (zabarvená, zapojená) fokalizace. Subjektivitu vnitřního fokalizátora můžeme pozorovat porovnáním dvou úseků románu *Paní Bovaryová*, kde se Ema Bovaryová dívá na svou zahradu v Tostes. První z těchto situací se odehrává v době její velké *nudy*, a je tedy neutrální:

Zahrada byla podlouhlá a táhla se mezi dvěma lepenčovými zdmi, porostlými meruňkovými zákrsy, až po hlohový plot, který zahradu odděloval od polí. Uprostřed byly na zděném podstavci břidlicové sluneční hodiny; čtyři záhony hubených šípků souměrně obklopovaly čtvercový záhon užitečnějších a důležitějších rostlin. Docela vzadu si pod kanadskými jedlemi četl sádrový farář z breviáře. (1966, s. 35)

Na tutéž zahradu se později Ema dívá jako na místo nemoci, úpadku a smrti, jako na korelát její zoufalé nálady v dané době:

Když bylo krásně, chodila do zahrady. Rosa zanechávala na košťálech stříbrné krajkoviny s dlouhými jasnými nitkami, které se vinuly od jednoho košťálu ke druhému. Nebylo slyšet ptáky, všechno jako by spalo, slámou pokrytý zákrs i réva jako veliký nemocný had pod stříškou zdi; zblízka bylo vidět, jak se po zdivu plouží mnohonohé sviňky. V jedličkách u plotu četl farář v třírohém klobouku breviář; zatím už ztratil pravou nohu, a jak sádra v mrazech odprýskávala, dokonce mu zasvrabila tvář. (1966, s. 60-61)

Jelikož zahrada samotná je neživá, je tedy psychologický aspekt fokalizace relevantní pouze pro lidského fokalizátora, který ji pozoruje. Ale je-li fokalizovaný předmět také člověk, jeho vlastní subjektivita není o nic méně relevantní než subjektivita fokalizátora. Jak bylo řečeno výše (s. 81-82), fokalizovaný objekt může být vnímán buď zvenku, nebo zevnitř. První typ percepce omezuje veškeré pozorování na vnější projevy a emoce z nich mohou být pouze vyvozeny; například v Hemingwayově povídce „Zabijáci“ (1928) je nervozita zabijáků naznačena jejich častými pohledy na hodiny a opakovanými podrážděnými otázkami. Druhý typ percepce odhaluje „vnitřní život“ fokalizovaného, ať už tím, že je svým vlastním fokalizátorem (vnitřní monology jsou zde nejlepší příkladem), nebo tím, že je vnějšímu fokalizátoru (vypravěči-fokalizátoru) dovoleno proniknout do vědomí fokalizovaného

(ve většině románů devatenáctého století). Když je fokalizovaný předmět viděn zevnitř, zvláště vnějším fokalizátorem, často se v textu objevují indikátory typu „myslel si“, „pocítoval“, „zdálo se mu“, „věděl“, „poznal“. Mají-li však vnitřní stavy fokalizovaného být vyvozeny z vnějšího chování, objevují se často modální výrazy: „zřejmě“, „evidentně“, „jako by“, „zdálo se“ atd., které naznačují spekulativní povahu takovýchto vývodů. Uspenskij jim říká „slova odcizení“ (1973, s. 85).

Ideologický aspekt

Tento aspekt, o kterém se často mluví jako o „normách textu“, je „obecný systém nahlížení světa konceptuálně“, v souladu s nímž jsou postavy a události příběhu hodnoceny (Uspenskij 1973, s. 8). V nejjednodušším případě jsou „normy“ předloženy skrze jedinou dominantní perspektivu, perspektivu vypravěče-fokalizátora. Pokud se v takovýchto textech objeví další ideologie, jsou podřízeny dominujícímu fokalizátoru, který takto transformuje jiné hodnotící subjekty na objekty hodnocení (Uspenskij 1973, s. 88–89). Neboli, ideologie vypravěče-fokalizátora je obvykle brána za autoritativní a všechny ostatní ideologie v textu jsou hodnoceny z této „vyšší“ pozice. Ve složitějších případech je jediný autoritativní vnější fokalizátor nahrazen pluralitou ideologických pozic, jejichž platnost je tedy z principu pochybná. Některé z těchto pozic se mohou zcela či částečně krýt, jiné si mohou vzájemně odporovat; jejich vzájemná souhra podněcuje nejednotné, „polyfonní“ čtení textu (Bachtin 1973, pův. vyd. v ruštině 1929). Zde se samozřejmě hned vybaví Dostojevskij. Ve *Zločinu a trestu* (1866) například vyplývá ideologie textu (či jeho polemika s ideologií) z juxtapozice Raskolnikovových názorů a jeho vlastních činů a také názorů Razumichina, Soni, Svidrigajlova a anonymního důstojníka v baru.

Postava může reprezentovat ideologickou pozici svým způsobem vidění světa a svým chováním v něm, ale také — jako Raskolnikov — explicitní verbalizací své ideologie. Obdobně mohou být normy vypravěče-fokalizátora implicitní v orientaci, již dává příběhu, ale mohou být také formulovány explicitně. Ideologie tedy nejenže přispívá k fokalizaci, ale také hraje úlohu v příběhu

(postavy) na jedné straně a ve vyprávění na straně druhé. V závěrečném odstavci této kapitoly uvidíme, že toto tvrzení může být pravdivé ve vztahu ke všem aspektům fokalizace.

Vzájemné vztahy mezi různými aspekty

Perceptuální, psychologické a ideologické aspekty se mohou překrývat, ale mohou také náležet odlišným, ba i vzájemně si odporujícím fokalizátorům. Tak například v *Nadějných vyhlídkách* je obvykle perceptuálním fokalizátorem mladý Pip, procházející zkušenostmi, zatímco ideologie je fokalizována spíše starším, vyprávějším Pipem (Chatman 1978, s. 158). Podobná nesrovnalost mezi psychologickým a ideologickým aspektem se nalézá v Dostojevského románu *Bratři Karamazovi* (1880): psychologie Fjodora Pavloviče Karamazova je často odhalena zevnitř, ačkoli je prezentován jako z ideologického hlediska nesympatická postava (Uspenskij 1973, s. 105).

JAZYKOVÉ INDIKÁTORY FOKALIZACE

Říci, že fokalizace je vyjádřena různými jazykovými indikátory, neznamena zrušit rozdíl mezi fokalizací a vyprávěním, který jsme uvedli ze začátku. Sama o sobě je fokalizace neverbální; i ona však je, jako všechno v textu, vyjádřena jazykem. Většinu jazyka v textu tvoří jazyk vypravěče, ale fokalizace jej může „zabarvit“ takovým způsobem, že se jeví jako transpozice vnímání samostatného agentu. Takže jak přítomnost jiného fokalizátora, než je vypravěč, tak přesun od jedné fokalizace k fokalizaci jiné mohou být signalizovány jazykově.

Zajímavým příkladem takového signalizování je užívání jmen. Uspenskij ukazuje (1973, s. 20–43), jak užití různých jmen Napoleona v Tolstého *Vojně a míru* prozrazuje rozdíly i změny v postoji postav k němu. Ze začátku mu Rusové říkají „Bonaparte“, a zdůrazňují tak jeho národnost, nebo dokonce „Buonaparte“, což zdvojuje jeho cizost podtržením toho, že není ani Francouz. Francouzi, na druhou stranu, mu říkají „Napoleon“ a později „L'empereur Napoleon“. S postupem jeho dobovatelských úspěchů začíná většina Rusů užívat jména „Napoleon“ a ti, kteří je

neužívají, vyjadřují tak silné národní zaměření. Změny v užití jmen mohou naznačovat změnu fokalizátora, a to i v rámci jediného odstavce či věty. Zde je příklad ze setkání mezi Napoleonem a knížetem Andrejem, který leží zraněn na bitevním poli u Slavkova:

Nehýbal [Andrej] hlavou, a tak neviděl jezdce, kteří — jak svědčily zvuky kopyt a hlasů — dojeli až k němu a zastavili se.

Byl to Napoleon se dvěma pobočníky. Bonaparte objížděl bitevní pole [...] prohlížel si zabité a raněné [...].

(1976, s. 361, pův. vyd. v ruštině 1864–1869)

Jak říká Uspenskij, „můžeme se domnívat, že jde o přechod od hlediska nezávislého pozorovatele (který užívá jména „Napoleon“) k hledisku knížete Andreje (který by užil jména „Bonaparte“, neboť to odpovídá jeho změněnému postoji k Napoleonovi v tomto momentě narativu)“ (1973, s. 31).¹²⁾

Avšak jména nejsou jediným verbálním prostředkem pro vyznačení fokalizace. Celková škála stylistických možností nebyla ještě zcela prozkoumána a není ani pro narativ specifická.

Omezím se zde tedy pouze na několik příkladů z Joyceovy povídky „Arábie“ (1988, pův. vyd. v angličtině 1914).¹³⁾ V tomto narativu vypráví dospělý vypravěč o sobě jako o dítěti (nespecifikovaného věku). Jeho jazyk je občas „zabarven“ jeho vnímáním v čase vyprávění (vnější fokalizace), občas vnímáním jeho mladšího „já“ (vnitřní fokalizace) a občas zůstává nejednoznačně mezi těmito dvěma. Věta typu: „Kromě několika běžných slov jsem na ni nikdy nepromluvil, a přece její jméno vzrušovalo mou bláhovou krev“ (s. 38) prozrazuje fakt, že fokalizátorem je dospělý vypravěč, pomocí hodnotícího adjektiva „bláhovou“. Podobně, ačkoli by lexikum a syntax souvětí: „Nevzpomínám si, jestli jsem řekl ano nebo ne“ (s. 39) mohly pro svou jednoduchost patřit dítěti, zapomínání může být rozpoznáno pouze retrospektivně. Slova „nevzpomínám si“ tak ukazují na vnějšího fokalizátora tím,

12) (a) Uspenskij také ukazuje na podobné zacházení s opozicí ruštiny a francouzštiny ve *Vojně a míru*. (b) Uspenskij pokládá takovéto jazykové indikátory za „frazeologický plán“, který je roven ostatním aspektům (či v jeho terminologii „plánům“) fokalizace (v jeho jazyce „hlediska“). Z mého výkladu by mělo být zřejmé, že pokládám frazeologii za způsob zprostředkování fokalizace, a nikoli za jeden z jejích aspektů. Také se vyhýbám termínu „plán“, který navozuje zavádějící koncepci hierarchie.

13) Za spolupráci na tomto textu děkuji Ruth Ginsburgové.

že signalizují časový a kognitivní odstup od události. Na druhou stranu přirovnání ticha opuštěného bazaru k tichu kostela — „Zaznamenal jsem ticho, jaké bývá v kostele po mši“ (s. 42) — odráží asociaci z hlediska dítěte mezi světem náboženství, v němž bylo vychováno, a světem bazaru, který dítě obdařilo kvazináboženským rozměrem. Pro dítě je podobným zklamáním, když oba rituály skončí. Dalším indikátorem vnitřního fokalizátora-dítěte je emotivní, nelogicky znějící formulace celkem nedůležitých vysvětlení v následující pasáži:

Našel jsem v ní pár brožovaných knih s pomačkanými deskami a zvlhlými listy: *Opata* od Waltera Scotta, *Nábožného komunikanta* a *Vidocqovy Paměti*. Ty se mi nejmíc líbily, protože měly žluté listy. (s. 27)

Snad nejzajímavější jsou případy, u nichž je rozhodnutí mezi vnějším a vnitřním fokalizátorem problematické či nemožné. Vezměme například větu „představoval jsem si, jak svůj kalich šťastně pronáším houfem nepřátel“ (s. 38–39). Jazyk je zde jazykem vypravěče, ale fokalizátor může být jak on sám, tak dítě. V pohledu dítěte spočívá důraz na světě náboženských obřadů, v nichž si dítě představuje samo sebe jako hrdinu. V pohledu vypravěče se pak důraz nachází na šablonovité povaze dětské fantazie a tón je ironický. Podívejme se třeba na poslední větu: „Civěl jsem do tmy a pozoroval, že jsem tvor špinavý a šířaný marností; a oči mě pářily lítostí a vztekem“ (s. 44). Aliterace v „špinavý a šířaný“ [v angličtině „driven and derided“ a „anguish and anger“ — pozn. překl.] patří evidentně do jazyka vypravěče, stejně jako výběr slova „civět“ [„gaze“ = civět, zírat — pozn. překl.], které odráží popis domů v prvním odstavci [„gazed at one another“ — „zíraly na sebe nehybnými fasádami“ — pozn. překl.] a již ustavený vztah mezi „slepotou“ dítěte a „slepou ulicí“ ze začátku povídky. Patří však ono uvědomení si sama sebe („pozoroval [jsem], že jsem...“) dítěti v čase jeho zkušenosti, nebo dospělému o mnoho let později? Dané souvětí zde přesné vodítko neposkytuje.

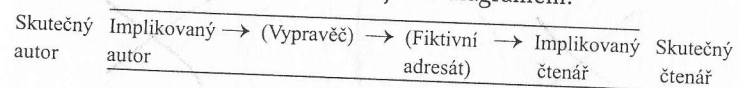
Tématem této kapitoly byla fokalizace jako textový faktor se vztahem jak k příběhu, tak k vyprávění. Tento pohled může být zpochybněn tvrzením, že fokalizace se k těmto aspektům narativu nejen vztahuje, ale je do nich kompletně zahrnuta, a mizí tak zcela z analýzy „textu“ (Ron, nepublikováno). Je-li fokalizátorem postava, pak je její vnímání součástí příběhu. Je-li jím vypravěč, je

fokalizace pouze jednou z mnoha rétorických strategií, jež má vypravěč k dispozici. Tato hypotéza na to, aby byla zcela přesvědčivá, není ještě dostatečně rozvinuta, ale je možné, že v budoucnu se bude podílet na modifikaci zde představené postgenettovské teorie.

7. VYPRÁVĚNÍ: ROVINY A HLASY

PARTICIPANTY V NARATIVNÍ KOMUNIKAČNÍ SITUACI

Ve snaze vyjádřit názory na vyprávění, rozšiřované v rámci sémiotického modelu komunikace zejména Boothem (1961), přichází Chatman (1978, s. 151) s následujícím diagramem:



Z šesti přítomných participantů (účastníků) se dva nacházejí mimo vlastní narativní proces: skutečný autor a skutečný čtenář. V textu jsou tyto dva „zastoupeni“ náhradními agenty, které Booth a mnozí další (např. Iser 1974; Perry 1979) nazývají „implikovaný autor“ a „implikovaný čtenář“.¹⁾ Podle Bootha je implikovaný autor něčím více než pouhou textovou pozicí, zdá se, že jde o jakousi antropomorfní entitu, často označovanou jako „autorovo druhé já“ (1961, s. 67 i jinde). Podle tohoto názoru je implikovaný autor vědomím vládnoucím dílu jako celku, pramenem „norem“ do díla vtělených. Je obecně uznáváno, že vztah implikovaného autora k autorovi skutečnému je psychologicky velice složitý a nebyl téměř ještě podroben analýze, snad s výjimkou názoru (Booth 1961, s. 75), že implikovaní autoři mají často daleko vyšší intelektuální a morální úroveň než muži a ženy, kteří jsou skutečnými autory. V každém případě je zřejmé, že tyto dva (autor skutečný a implikovaný) nemusí být, a opravdu často nejsou, identičtí. Autor může do díla vtělit myšlenky, přesvědčení, emoce, které jsou jiné, ba jsou dokonce v protikladu k jeho myšlenkám, přesvědčením a emocím ve skutečném životě. Může také vtělit odlišné myšlenky, přesvědčení a emoce do různých děl. Takže zatímco autor

1) Gibson (1950) mluví o „falešném čtenáři“.

z masa a krve může být obětí proměnlivosti skutečného života, implikovaný autor určitého díla představuje stabilní entitu, která se nachází v rámci celého díla v ideálním souladu sama se sebou.

Liší-li se implikovaný autor od skutečného autora, liší se také od vypravěče. Většina čtenářů intuitivně cítí, že implikovaní autoři děl jako „Má poslední vévodkyně“ (1842) R. Browninga či „Pší olej“ (1909–1912) A. Bierce se nepodřizují normám vypravěčů těchto textů. Chatman předkládá rozdíl mezi implikovaným autorem a vypravěčem ve specificky sémiotické interpretaci:

Na rozdíl od vypravěče nám implikovaný autor (o němž by bylo lepší mluvit jako o „tom“ [v angl. „it“ — pozn. překl.] než jako o „něm“) nemusí *řít* vůbec nic. Nemá žádný hlas, žádný přímý prostředek komunikace. Informuje nás mlčky, skrze strukturu celku, všemi hlasy, všemi prostředky, které si vybere pro naše poučení. (1978, s. 148)

Takže může-li být vypravěč definován pouze kruhově jako vyprávěcí „hlas“ či „mluvčí“ textu, je implikovaný autor — jako nutný opak — bezhlasý a tichý. V tomto smyslu musí být implikovaný autor viděn jako konstrukt vyvozený a sestavený čtenářem na základě všech složek textu. Mluvit takto o implikovaném autorovi jako o konstrukt založeném na textu se zdá bezpečnější než představovat si ho jako personifikované „vědomí“ či „druhé já“.

Implikovaný čtenář představuje, stejně jako implikovaný autor, konstrukt a liší se od skutečného čtenáře a fiktivního adresáta tak, jako se implikovaný autor liší od skutečného autora a vypravěče (viz s. 125–126).

Podle Chatmana má každý text implikovaného autora a implikovaného čtenáře, ovšem vypravěč a fiktivní adresát mohou, ale nemusí být přítomni (odtud závorčky v jeho diagramu) (s. 150). Jsou-li přítomni, postupuje komunikační proces od implikovaného autora k vypravěči, k fiktivnímu adresátovi a nakonec k implikovanému čtenáři. Nejsou-li přítomni, je komunikace omezena na implikovaného autora a implikovaného čtenáře.

Tento bod je jedním ze dvou zásadních problémů, které v Chatmanově schématu nacházím. Je-li implikovaný autor pouze konstruktem a je-li jeho základní vlastností (na rozdíl od vypravěče) to, že „nemá žádný hlas, žádný přímý prostředek komunikace“ (s. 148), pak stavět ho do role mluvčího v komunikační situaci

znamená si protiředit.²⁾ Tímto neupírám konceptu implikovaného autora jeho význam a užitečnost pro analýzu či jen pro pouhé porozumění narativní fikci. Naopak, věřím, že tento koncept je důležitý a často klíčový pro vymezení čtenářova postoje k takové zásadní složce, jakou je vypravěč (zejména v případech nedůvěryhodnosti; viz s. 107–110). Domnívám se však, že má-li být soustavně odlišen od skutečného autora a vypravěče, musí být pojem implikovaného autora depersonifikován a vnímán spíše jako soubor implicitních norem než jako mluvčí či hlas (tj. subjekt). Z toho ovšem doslova vyplývá, že implikovaný autor nemůže být účastníkem narativní komunikační situace.³⁾

Má druhá námitka proti Chatmanovu schématu se týká jeho zacházení s vypravěčem a fiktivním adresátem. Bylo-li mou první modifikací tohoto schématu vyloučení implikovaného autora a čtenáře z komunikační situace, přimlouvala bych se dále za to, aby byli vypravěč a fiktivní adresát zahrnuti do narativní komunikace jakožto její konstitutivní, a nikoli jen možné faktory. Proto nemohu přijmout tvrzení, že „tak jako vyprávění může či nemusí mít vypravěče, může, ale nemusí mít fiktivního adresáta“ (Chatman 1978, s. 150).⁴⁾ Podle mého názoru se vyprávějíci nachází v každém vyprávění, alespoň v tom smyslu, že každá výpověď či záznam výpovědi předpokládá někoho, kdo ji vyslovil.⁵⁾ I tam, kde narativní text předkládá pouhý dialog, rukopis nalezený v láhvi či zapomenuté dopisy a zápisky, existuje vedle mluvčích či pisatelů těchto promluv ještě „vyšší“ vyprávěcí autorita odpovědná za „citování“ dialogu či „transkripci“ písemných záznamů.

Na rozdíl od Chatmana definuji zde vypravěče minimálně, a to jako agenta, který přinejmenším alespoň vypráví nebo provozuje

2) Není také jasné, jak je možné říci, že neosobní implikovaná entita [v angl. označená jako neutrum „it“ — pozn. překl.] si „vybírání“ prostředky komunikace (Chatman 1978, s. 148).

3) Viz debatu mezi Balovou a Bronzwaarem (1981, s. 193–210).

4) Takováto tvrzení poněkud narušují Chatmanovu opatrnost, s níž vysvětluje, že jeho kategorii „nevyprávěných příběhů“ by bylo možné nazvat „minimálně vyprávěné“ (např. s. 147). Vyvolává to dojem, že přes snahu čelit možným námitkám Chatman věří v nevyprávěné příběhy (viz též s. 155 o pasáži z *Odyssea* J. Joyce: „Zde není vypravěč“).

5) Fowler (1977, s. 78) vyjadřuje podobný názor tím, že souhlasí s Boothem. Chatmanovo hledisko se naopak zdá ovlivněno lingvisty Kurodou (1973, 1975) a Banfieldovou (1973, 1978a, 1978b, 1981), kteří sami jsou si blízcí, pokud jde o tuto problematiku, Käte Hamburgerové (1973, pův. vyd. v němčině 1957).

nějakou činnost, která slouží potřebám vyprávění. Psaní zápisků či dopisů je tedy formou vyprávění, i když ten, kdo je píše, nemusí mít v úmyslu vyprávět ani si být vědom toho, že vypráví. Chatman se naopak domnívá, že „ačkoli deníkové zápisky mohou být a často jsou vyprávěním, nemusí jím být. Příběh se může odvíjet v epistolární formě, kde každá věta vyjadřuje pouze právě existující vztah mezi korespondenty“ (1978, s. 170). Namísto Chatmanovy dichotomie mezi přítomným a nepřítomným vypravěčem navrhuji zde rozlišovat formy a stupně viditelnosti vypravěče v textu.

Totéž se týká fiktivního adresáta. Pro mne je fiktivní adresát agentem, ke kterému se přinejmenším obrací vypravěč. Takovýto fiktivní adresát je vždy přítomen, třeba implicitně, a to i tehdy, když se vypravěč stává svým vlastním adresátem. To je třeba případ Camusova *Cizince* (1942), jež Chatman na rozdíl ode mne pokládá za narativ bez fiktivního adresáta.

Pouze čtyři z Chatmanových šesti participantů jsou tedy pro mou koncepci vyprávění relevantní: skutečný autor, skutečný čtenář, vypravěč a fiktivní adresát. Navíc empirický proces komunikace mezi autorem a čtenářem je, jak již bylo naznačeno v úvodu, pro poetiku narativní fikce méně relevantní než jeho textová obdoba. Tato kapitola se tedy bude zabývat pouze dvěma účastníky: fiktivním vypravěčem a fiktivním adresátem. Implikovaný autor či čtenář bude zmíněn tam, kde je to vhodné, ale širší analýzu těchto konstruktů odkládám do kapitoly 9.

VZTAHY MEZI VYPRÁVĚNÍM A PŘÍBĚHEM

Časové vztahy

Jelikož je vyprávění událost jako každá jiná, může udržovat různé časové vztahy s událostmi v příběhu. Genette je řadí do čtyř kategorií (1972, s. 228–234). Je logické, že události mohou být vyprávěny až poté, co k nim došlo („vyprávění poté“ *narration ultérieure*), například ve Fieldingově *Tomu Jonesovi* (1749), Dickensových *Nadějných vyhlídkách* (1860/1861) a Woolfové *Paní Dallowayové* (1925), abych zmínila pouze několik textů, v nichž je užito této obvyklé formy vyprávění. Odstup mezi vyprávěním a událostmi je v různých textech různý: asi patnáct let v *Nadějných vyhlídkách*, jeden den v *Cizinci*. Avšak vyprávění po události (obvykle v minu-

lém čase) není jedinou možností. Daleko méně častým, ze zřejmých důvodů, je vyprávění, jež událostem předchází („vyprávění předtím“ *narration antérieure*). Jde o jakési předpovědní vyprávění, v němž se obvykle užívá budoucího času, ale někdy i času přítomného. Zatímco mnoho příkladů tohoto typu vyprávění lze nalézt v biblických proroctvích, jsou kompletní moderní texty psané předpovědním stylem vzácné. Namísto toho se tento typ vyprávění objevuje v narativech uvnitř narativů, a to ve formě proroctví, kleteb či snů fiktivních postav. Takovouto vizi spojenou s objasněním budoucnosti předkládá Adamovi anděl Michael v Knize XI–XII Miltonova *Ztraceného ráje* (1667), v narativu, jehož předpovědní povaha je potvrzena tím, že moderní čtenář je obeznámen s dějinami. Jakákoli prolepse je samozřejmě jakousi „kapsou“ předpovědního vyprávění.

Třetí typ vyprávění je simultánní s dějem (*narration simultanée*), tj. „reportáž“ či deníkové zápisky.⁶⁾ V Butorově románu *La Modification* se zdá, že vypravěč, který se obrací sám k sobě ve druhé osobě množného čísla, verbalizuje své činy ve chvíli, kdy je vykonává:

Položil jste levou nohu na měděnou drážku a pravým ramenem se marně pokoušíte postrčit trochu víc posuvné dveře. [...] pak, váš kufr [...] zvednete ho a cítíte své svaly a šlachy. (1957, s. 7)

Pokud vyprávění a konání nejsou simultánní, ale střídavě následují jedno druhé, jde o vyprávění čtvrtého typu, tzv. „vkládané“ (*narration intercalée*). Klasickým příkladem tohoto typu jsou romány v dopisech, jako například Laclosovy *Nebezpečné známosti* (1782), kde psaní dopisů často slouží jak k vyprávění události z nedávné minulosti, tak k zapříčinění události v blízké budoucnosti.

Odstup mezi příběhem a vyprávěním nepředstavuje jedině časové vymezení vyprávění. V principu má vyprávění také trvání (tj. čas, který je zapotřebí ke sdělení vyprávěného). A přece většina fikčních narativů konvenčně zanedbává toto trvání a zachází s vyprávěním, jako by bylo okamžité (narativy uvnitř narativů jsou často výjimkou z tohoto pravidla). Paradoxní výsledek zanedbání této konvence je vtipně zdramatizován ve Sternově *Tristramu*

6) Podle Derridovy teorie o „différance“ (1973) nemůže být nikdy žádné vyprávění simultánní s dějem. To, co je konvenčně považováno za „simultánní vyprávění“, je v tomto pohledu vyprávění, které je minimálně vzdáleno od děje.

Shandym (1760). Poté, co strávil celý rok psaním, si Tristram uvědomí, že popsal pouze první den svého života. Vyprávění tedy vždy zůstává pozadu za životem, a následkem toho čím dále Tristram píše, tím více toho bude muset popsat. Dokončit plánované psaní se tedy zdá nemožné.

Tak jako trvání aktu vyprávění, tak ani místo, kde k němu dochází, nemusí být zmíněno a čtenář nepocituje nutnost takového to určení. Narativy uvnitř narativů jsou i zde výjimkou. Conradův román *Srdce temnoty* (1902) například popisuje do detailů loď, na níž se odehrává Marlowovo vyprávění. Jsou zde zřejmé mnohé analogie mezi Marlowovým vyprávěním a příběhem, jež vypráví: jak vyprávění, tak příběh se odehrávají v srdci temnoty, v obou případech je postava (Marlow, Kurtz) zredukována na pouhý hlas atd.

Subordinační vztahy: narativní roviny

Vše, co bylo až doposud řečeno, se z největší části týkalo *vyprávění příběhu*. Můžeme se však setkat také s *vyprávěním v příběhu*. Postava, jejíž konání je předmětem vyprávění, může sama začít vyprávět příběh. Uvnitř jejího příběhu může, samozřejmě, být další postava, která vypráví příběh, a tak dále až donekonečna. Takovéto narativy uvnitř narativů vytvářejí stratifikaci: každé vnitřní vyprávění je podřízeno narativu, do něhož je zasazeno.

V této hierarchické struktuře je nejvyšší rovina ta, která je přímo nadřazena prvotnímu narativu a týká se jeho vyprávění (Genette 1972 mluví o „extradiegetické rovině“, kde „diegese“ zhruba odpovídá našemu termínu „příběh“). Právě na této rovině představuje poutníky vypravěč Chaucerových *Canterburských povídek* (1390–1400), dospělý Pip z *Nadějných vyhlídek* vypráví o svém dětství a Portnoy mluví o svém „komplexu“ k tichému psychiatrovi. Rovně extradiegetická je přímo podřízena rovina diegetická, kterou rovina extradiegetická vypráví, tedy události samotné: cesta poutníků k hrobu sv. Thomase à Becketa, Pipova láska k Estelle, Portnoyovy potíže s jeho židovskou matkou. Události mohou obsahovat řečové akty vyprávění — ať už ústní, jako když Chaucerovi poutníci vyprávějí příběhy jeden po druhém, či psané, jako jsou Sebastiánovy romány v Nabokovově *Skutečném životě Sebastiána Knighta* (1941). Příběhy vyprávěné fiktivními postavami, např.

příhody odpustkáře, vytvářejí narativ druhého stupně, tedy narativ na hypodiegetické rovině (tj. rovině „pod“ další rovinou diegese).⁷⁾ Vyprávění je vždy na vyšší narativní rovině než příběh, jež vypráví. Takže diegetická rovina je vyprávěna extradiegetickým vypravěčem, hypodiegetická rovina vypravěčem diegetickým (intradiegetickým).

Hypodiegetické narativy mohou mít (ve vztahu k narativům, do nichž jsou zasazeny) různé funkce. Tyto funkce jsou někdy přítomny odděleně, někdy v kombinaci :

1. *Akční funkce*: některé hypodiegetické narativy udržují v chodu či posouvají kupředu děj prvotního narativu samým faktem, že jsou vyprávěny, a to bez ohledu (či skoro bez ohledu) na jejich obsah. *Pohádky tisíce a jedné noci* jsou zde klasickým příkladem. Šeherezádin život závisí na jejím vyprávění, přičemž jedinou podmínkou jejích příběhů je udržet sultánovu pozornost.

2. *Explikativní funkce*: hypodiegetická rovina poskytuje vysvětlení roviny diegetické, dává odpověď na otázku jako „Jaké události předcházely současné situaci?“. V tomto případě je důležitější vyprávěný příběh, a nikoli sám akt vyprávění. Vyprávění Thomase Sutpena ve Faulknerově románu *Absolone, Absolone!* (1936), když vypráví generálu Compsonovi o svém dětství a zejména o urážlivé konfrontaci s černošským sluhou (hypohypodiegetická rovina), vysvětluje, jak se Sutpen stal člověkem, který spoléhá pouze sám na sebe, je amorální, tj. takový, jakým je v současnosti.

3. *Tematická funkce*: vztah ustavený mezi hypodiegetickou a diegetickou rovinou je vztahem analogie, tj. podobnosti a kontrastu. Tato funkce je dominantní v Nabokovově románu *Skutečný život Sebastiána Knighta*. Jeden příklad za mnohé: příběh Sebastiánova posledního románu *Pochybný Asphodel* (hypohypodiegetická rovina) je nápadně podobný V-ovu hledání „skutečného života“ svého nevlastního bratra Sebastiána (diegetická rovina). Předmětem Sebastiánova románu je umírající muž, jenž zná tajemství, absolutní pravdu, kterou má sdělit lidem. Avšak umírá dříve, než

7) Výklad o narativních rovinách spočívá z velké části na Genettovi (1972, s. 238–251), ale příklady jsou většinou mé vlastní. Před Genettovým termínem „metadiegetický“ dávám přednost termínu M. Balové „hypodiegetický“ (1977, s. 24, 59–85), neboť Genettův termín je zavádějící vzhledem k odlišným významům slova „meta“ v logice a v lingvistice (vyšší, nikoli nižší rovina). Genette se za tento matoucí bod omlouvá na s. 239. Dále viz Balová 1981, s. 41–59.

vysloví ono slovo, jež by bylo mohlo změnit životy všech, kteří by se toto tajemství dozvěděli. Podobně se V zoufale snaží setkat s umírajícím Sebastiánem, neboť věří, že „má mi něco říci, něco bezmezně důležitého“ (1971, s. 162, pův. vyd. 1941), avšak Sebastián umírá a je příliš pozdě na to, aby mu ono neobyčejné sdělení přešlo přes rty (k těmto a dalším analogiím v tomto románě viz Rimmonová 1976b, s. 489–512).

Analogie, jež hraničí s identitou, a činí tak z hypodiegetické roviny zrcadlo a zdvojení roviny diegetické, je známá ve francouzštině jako *mise en abyme*. Lze ji popsat jako literární ekvivalent něčeho, jako je Matissovův slavný obraz pokoje, kde na zdi visí miniaturní verze téhož obrazu. Od té doby, co Gide vyjádřil svou oblibu *mise en abyme*, již popsal ve svých denících jako transpozici tématu díla do roviny postav (1948, s. 41), se o této technice mnoho hovořilo, zejména ve francouzsky mluvícím světě (např. Ricardou 1967, 1971; Dällenbach 1977; Balová 1978). Slavný příklad z Gidova vlastního díla je román *Penězokazi*: postava píše román podobný románu, v němž vystupuje. Bohužel se, vzhledem k omezenému rozsahu této knihy, mohu o *mise en abyme* zmínit pouze krátce, aniž bych se mohla věnovat různým variantám jejích typů, funkcí a významů.

Přechod z jedné narativní roviny na druhou se v principu děje aktem vyprávění, který upozorňuje čtenáře na posun. Tak například v *Canterburských povídkách*:

a on hned začal v dobré náladě
tu povídku, co vám teď povím zde.

(„Prolog“, s. 40, 1953, pův. vyd. v angličtině 1300–1400)

Někdy však není přechod označen, a samostatnost jednotlivých rovin je tak porušena. Když se vypravěč v Melvillově románu *Pierre* či *Dvojnáčnosti* obrací ke čtenáři s poznámkou jako „zatímco se Pierre a Lucy koulejí pod jilmy, prozradíme nyní, kdo je Lucy Tartanová“ (1964, s. 45, pův. vyd. 1852), zachází s vyprávěním (extradiegetická rovina), jako by bylo současné s vyprávěnými událostmi (diegetická rovina), a bylo tedy nutno vyplnit „hluchá místa“ v příběhu. Digrese vypravěče v *Tristramu Shandy* mají podobný účinek, například když je představována paní Shandyové přerušeno slovy: „V tomto postoji jsem si umínil nechat ji stát pět minut: dokud věci kuchyňské [...] nedovedu ke stejnému konci“

(1963, s. 279). Román *Tristram Shandy* nejenže znejistuje oddělení vyprávění od příběhu, ale také staví fiktivního adresáta a příběh na tutéž rovinu: třeba tehdy, když se apeluje na „milého čtenáře“, aby pomohl Tristramovi do postele.

Moderní sebereflexivní texty si často pohrávají s narativními rovinami, a znejistují tak hranici mezi skutečností a fikcí nebo naznačují, že není skutečnosti mimo jejich vyprávění. Román Christine Brookeové-Roseové *Thru* (1975) je krajním příkladem toho, jak lze narativní roviny zaměňovat.⁸⁾ Tento román bez přestání převrací hierarchii tak, že transformuje vyprávěný předmět na narativní agent a naopak. Rozdíl mezi vnějškem a vnitřkem, obsahovaným a obsahujícím, vyprávějícím subjektem a vyprávěným objektem, vyšší a nižší rovinou se hroučí. Z toho vyplývá paradox, který text sám shrnuje ve větě: „Ať vymyslels kohokoliv, vymyslel on tebe také“ (1975, s. 53).

TYPOLOGIE VYPRAVĚČŮ

Narativní rovina, na niž 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 vypravěči představeni podle těchto kritérií. Tato kritéria se vzájemně nevylučují a dovolují kombinace mezi různými typy.

Narativní rovina

Vypravěč, který je, řekli 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 *Otce Goriot* (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 vypravěčem druhého stupně, či intradiegetickým vypravěčem (Genette 1972, s. 255–256). Příklady zde jsou Marlow v Conradově *Srdci temnoty* a odpustkář v *Canterburských povídkách*. Mohou také být vypravěči třetího stupně (tj. hypodiegetičtí), čtvrtého stupně (hypohypodiegetičtí) atd. V próze H. Jamese *Utažení šroubu* (1898) je extradiegetickým vypravěčem anonymní „já“, intradiegetickým vypravěčem je Douglas a hypodiegetickým vypravěčem je vychovatelka.

Rozsah účasti v příběhu

Jak extradiegetický, tak intradiegetický vypravěč mohou být přítomni či nepřítomni v příběhu, který vyprávějí (přítomni či nepřítomni). Vypravěč, 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 vypravěčem „homodiegetickým“ (s. 255–256).

Extradiegetičtí vypravěči v *Tomu Jonesovi*, *Otcí Goriotovi* a *Synech a milencích* nejsou v žádném smyslu účastníky příběhů, které vyprávějí (a tedy jsou jak extradiegetičtí, tak heterodiegetičtí). Právě jejich nepřítomnost v příběhu a jejich vyšší vypravěčská autorita vzhledem k příběhu propůjčuje těmto vypravěčům vlastnost, jež bývá často nazývána „vševědoudností“. „Vševědoudnost“ je snad přehnaný termín, zvláště pro moderní extradiegetické vypravěče. Nicméně charakteristika, kterou tento výraz konotuje, je stále relevantní, tedy: obeznamenost s nejnuitrnějšími 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 tentýž okamžik (Ewen 1974, s. 144–146).

Srovnejme nyní Fieldingova, Balzakova a Lawrenceova vypravěče s Pipem z *Nadějných vyhlídek*. Dospělý Pip je, tak jako oni, vyšší vypravěčskou autoritou ve vztahu k příběhu, který vypráví jakoby „svrchu“. I když není v principu vševědoudcí, „ví“ všechno o příběhu, když ho vypráví, tak jako dříve zmínění extradiegetičtí vypravěči. 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 ctitel 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 lámala srdce mužům, atd. Pip však na rozdíl od jiných extradiegetických vypravěčů vypráví příběh, v němž byla účastníkem mladší verze jeho samého. Je tedy homodiegetický, nikoli heterodiegetický vypravěč.

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

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

Stupeň vnímatelnosti (perceptibility)

Tato škála jde od skrytosti (často neprávem považované za absolutní nepřítomnost vypravěče) k maximální odkrytosti.⁹⁾ Hemingwayova povídka „Zabijáci“, téměř zcela omezená na dialog, bývá často dávana za příklad skrytosti vypravěče (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 vypravěč? Navíc se na třech místech textu stává přítomnost vypravěče zřejmou tam, kde vypravěč

9) Toto jsou Chatmanovy termíny (1978, s. 197–252). Zde však zařazuji jeho „nevyprávěné příběhy“ do kategorie skrytého vyprávění. Booth popisuje tento jev jako „dramatizovaného“ × „nedramatizovaného“ vypravěče (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 stoupajícího 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 stromečku a nádraží leželo ve slunečním žáru mezi dvěma kolejemi. U zdi nádraží byl jen horký stín budovy a závěs z růženců bambusových korálků, zavěšený přes vchod do výčepu, aby tam nelítaly 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. *Identifikace postav*: Výpovědi jako „Ema Woodhouseová, krásná, chytrá 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“ postavy, a tak ji tedy může vypravěč představit čtenáři na úplném začátku textu. Takovéto výpovědi také naznačují, že fiktivní adresát-čtenář s vypravěčem tuto znalost nesdílí, předpoklad, 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 odsouvá dodatečné 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 ptáka, sojku, modro-zelenou, lehkou, živou, i když už jí přešla padesátka a byla od doby své nemoci velmi bledá“ (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. Takovýto záznam musí nutně přivést pozornost k tomu, kdo se cítil povinen jej udělat“ (Chatman 1978, s. 223). Krátké shrnutí celého Albinova života v úvodu Nabokovova románu *Smích ve tmě* stejně jako shrnutí šestnácti let ve Flaubertově románu *Citová 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 identifikace postavy znamená 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 takovéto označení jako autoritativní charakterizaci. Takto definuje vypravěč H. Jamese hrdinku románu *Portrét dámy*:

Isabela Archerová byla mladá žena s hlavou plnou teorií; její představivost byla mimořádně činorodá. [...] Její myšlenky tvořily změt vágního tvaru a nikdy nebyly opraveny míněním těch, jejichž slova měla autoritu. Pokud šlo o názory, měla svůj vlastní způsob uvažování, 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 přinášely obdobné poznatky o něm. Tess se snažila žít co nejuzavřeněji, 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 *interpretace*, jako

když například vypravěč povídky Carson McCullersové „Sojourner“ vysvětluje stav mysli, který vedl stárnoucí postavu k náhlé něžnosti 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 románu H. Jamese *Posvátný pramen* (1901) například rozvíjí teorii o možných upířích 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 *soudy*. 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 sporých důkazů, že má vždy pravdu; dopřávala sama sobě příležitostný 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 potíže pustit 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 pocitech nedostatečnosti, aby mohla zvládnout roli vypravěče, ale její pochybnosti nijak nezpochybňují fikční realitu příběhu, který vypráví. Srovnejme to s případem Beckettova 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 Knotta.¹⁾

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 zpochybňuje 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 vědomé si své vyprávěnosti.

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 *Hluk a vřava* (1931). Avšak i dospělí a mentálně normální vypravěči často vyprávějí něco, co dobře nevědí. Tak například Rosa v románu *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 obličejy — [...] které čtverhranným 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 nenávisti k Sutpenovi, jejímu trvalému pocitu urážky od té doby, kdy jí Sutpen nabídl sňatek jen v případě, že spolu nejprve zplodí mužského potomka. Následkem toho ho Rosa představuje jako ďábla, 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 vypravěčovo sdělení „zabarveno“ pochybným žebříčkem hodnot. Vypravěčovy morální hodnoty jsou považovány za pochybné, pokud se neshodují s hodnotami implikovaného autora daného díla. Sdíleli-li implikovaný autor vypravěčovy hodnoty, pak je vypravěč v tomto ohledu spolehlivý, a to bez ohledu na to, jaké námitky mohou mít proti jeho názorům někteří 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 vypravěče: když protirečí fakta vypravěčovými názorům, bývá vypravěč pokládán za nespolehlivého (avšak jak zjistit „skutečná fakta“ za vypravěčovými zády?); když výsledek děje prokáže, že vypravěč neměl pravdu, je na jeho spolehlivost zpětně vržena pochybnost; když se názory druhých postav soustavně střetávají s názory vypravěče, může ve čtenářově mysli vyvstat pochybnost; a když vypravěčův jazyk obsahuje vnitřní rozpory, různě 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 nechtěné 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 četníka. „Nakonec,“ řekl jsem si, „to nemůže nijak vadit, když ho hodím do tohoto kotle. Tatínek ty kosti nerozezná od štěněčích a těch pár smrtelných případů, ke kterým může dojít následkem užití 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 vypravěčově jazyce nás upozorňují na možnou nespolehlivost jeho hodnocení, i když ne nutně jeho sdělení faktů. Jak může někdo říci o matce, která odklízí nechtěná 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: poté, co hodil miminko do kotle, má Boffer starost pouze o to, aby tatínek nerozeznal kosti miminka od štěněčích. 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 rodinné nepohody“ — komentuje to vypravěč svým „podceňujícím“ tónem (s. 803).

Je zajímavé, že i pasáž s tolika známkami nespolehlivosti je problematická. Místo abychom považovali vypravěče 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 vypravěč odhaluje děs a nemorálnost, jichž si dítě nemohlo být vědomo? Jako protiargument bychom zde mohli uvést to, že vypravěč 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, vypravěč lituje 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 vypravěči. U mnohých textů je velice těžké rozhodnout, je-li vypravěč 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 takoví podléhají omezením vědomosti, osobní angažovanosti a problematickým hodnotovým měřítkům, čímž dávají vzniknout možné nespolehlivosti.¹¹⁾

FIKTIVNÍ ADRESÁTI

Ačkoliv byla až do minulého desetiletí fiktivním adresátům věnována pozornost dost zřídka, jsou pro narativní fikci stejně nezbytní jako vypravěči (důležité novější studie fiktivního adresáta, na nichž zakládám svůj výklad, jsou Prince 1973 [česky 1995]; Genette 1972, s. 265–267; Chatman 1978, s. 253–261). Fiktivní adresát může, ale nemusí být plně personifikován. V každém případě je fiktivní adresát agentem, k němuž se obrací vypravěč, a všechna kritéria, pomocí nichž lze vypravěče klasifikovat, se tedy vztahují i na fiktivního adresáta.

Díky kritériu narativní roviny můžeme rozlišit fiktivního adresáta, který je „nad“ prvotním narativem, tj. je extradiegetický, a fiktivního adresáta, který je zároveň postavou uvnitř prvotního narativu, tj. je intradiegetický. Extradiegetičtí fiktivní adresáti mohou být [osloveni extradiegetickým vypravěčem, nebo nemusí být ve vyprávění vůbec explicitně přítomni]¹²⁾ Intradiegetičtí

11) Jiný přístup k nespolehlivosti, která může být považována nikoli za rys vypravěče, ale za aspekt čtenářovy organizační činnosti, čímž se tento pojem rozšíří na celý fikční svět, najdeme u Yacobiho 1981, s. 113–126.

12) Chybějící řádek v originálu. [Pozn. překl.]

adresáti jsou vždy osloveni přímo nějakým vypravěčem, např. sultán v *Pohádkách tisíce a jedné noci* je oslovován Šeherezádou a Marlowovi druzi na lodi Nellie naslouchají jeho příběhu v *Srdci temnoty*. Fiktivní adresát se vždy nutně nachází na stejné narativní rovině jako vypravěč (Genette 1972, s. 265). Jeden narativ může samozřejmě obsahovat jak extradiegetického, tak intradiegetického fiktivního adresáta, tak jako může zahrnovat oba typy vypravěčů.

Podle druhého kritéria, jímž je účast v příběhu, můžeme rozlišit fiktivní adresáty hrající roli v událostech, které jsou jim vyprávěny (např. Mme de Merteuil, Valmont nebo Cécile v *Nebezpečných známostech*), a ty, kteří se na nich nepodílejí (např. psychiatr v *Portnoyově komplexu*).

Fiktivní adresáti jsou, stejně jako vypravěči, skrytí či odkrytí. Skrytý fiktivní adresát není nic více než mlčenlivý protějšek vypravěče, zatímco odkrytý adresát je vnímatelný skrze vypravěčovy narážky na jeho možné odpovědi (Camus, *Pád* 1956) nebo své skutečné odpovědi či komentáře (poutníci v *Canterburských povídkách*), případně jeho činy (*Nebezpečné známosti*).

Jak ukázal Chatman (1978, s. 260), nejen vypravěč, ale i fiktivní adresát může být nespolehlivý. Extradiegetický fiktivní adresát (paralelní či identický s implikovaným čtenářem) má zaručenu spolehlivost, bez níž by jeho status jakožto entity odlišné od skutečného čtenáře byl bez významu. Intradiegetický fiktivní adresát může být naopak nespolehlivý, a tudíž cílem ironie, již sdílají mezi sebou implikovaný autor a čtenář. K tomu dochází, „když hodnoty implikovaného čtenáře, o nichž se zmiňuje implikovaný autor, jsou v nesouladu s hodnotami fiktivního adresáta, o nichž mluví vypravěč“ (Chatman 1978, s. 260–261). *Tristram Shandy*, gentleman a vypravěč, navazuje dialog s fiktivním adresátem, kterého zve „milostivá“ a jehož nespolehlivost je opakovaně zdůrazňována:

Jak to, že jste byla, milostivá, při čtení poslední kapitoly tak nepozorná? Vždyť jsem vám v ní řekl, že má matka nebyla papeženka. — Papeženka! Nic takového jste mi, vašnosti, neřekl. — Račte dovolit, milostivá, znovu vám opakuji, že jsem vám to řekl tak jasně, jak se to dá slovy vůbec vyjádřit. — Tak to jsem tedy, vašnosti, nejspíš přeskočila stránku. — Ba ne, milostivá, — ani slovo jste nepřeskočila. — Tak jsem si, vašnosti, zdřímla. — Takovou vytáčku vám, milostivá, už z hrdosti nemohu dovolit. (1963, s. 53)

Adresáta oslovovaného „milostivá“ je tedy nutno odlišit od implikovaného čtenáře (či extradiegetického fiktivního adresáta), jehož důkladné přečtení románu je takto nepřímo vyžadováno.

Předcházející úvahy o účastnících narativní komunikační situace, časových a hierarchických vztazích mezi vyprávěním a příběhem, různých typech vypravěčů a fiktivních adresátech se týkaly vyjádření jak událostí, tak řeči. Samozřejmě, řeč je událost jako každá jiná, ale má také své specifické vlastnosti, které dodávají zajímavou složitost problému vyprávění. Právě řeči a způsobům, jimiž je vyjadřována, se bude věnovat následující kapitola.

KRÁTKÝ HISTORICKÝ PŘEHLED: DIEGESIS A MIMESIS

Ve třetí knize Platonovy *Ústavy* vykládá Sokrates rozdíl mezi dvěma způsoby vyjádření řeči; jsou to *diegesis* a *mimesis*. Charakteristickým rysem diegese je to, že „mluví básník sám a ani se nesnaží obracet naši pozornost jinam, jako by to vypravoval někdo jiný než on“ (1996, s. 79). V *mimesi* se básník naopak snaží vytvořit iluzi, že to není on, kdo mluví. Takže dialog, monolog, přímá řeč obecně je mimetická, zatímco nepřímá řeč je diegetická (tento závěr je následně doložen převedením Homérovy čistě dialogické scény do diegese). Užití těchto výrazů v dotyčné knize *Ústavy* by mělo být odlišeno od významů, které jim dává poetika v různých obdobích svého vývoje. „Mimesis“, o níž mluví Sokrates v úzkém smyslu přímého vyjádření řeči, začala být užívána jako výraz pro vyjádření schopnosti literatury zobrazovat či „imitovat“ realitu (v tomto případě jde o širší smysl, s nímž se setkáme už v knize deset *Ústav*).¹⁾ „Diegesi“, odkazující zde k nepřímému vyjádření řeči, oddělili někteří moderní naratologové (např. Metz 1968; Genette 1972) od aktu vyprávění a označují jí abstraktní sled událostí (náš „příběh“).

Aristoteles ve své *Poetice* (v níž se zabývá dramatem, nikoli narativem) neomezuje „mimesi“ na zobrazení řeči, ale zahrnuje ji do pojmu „napodobení“ (s. 25). V takovémto širším smyslu „mimesis“ zahrnuje diegesi jako jeden ze svých typů a původní Platonova opozice je poněkud neutralizována. Aniž bych chtěla rozvíjet úvahy o různých možných významech „napodobení“, bude zde pro můj účel postačovat, zdůrazním-li, že na jevišti jsou postavy

1) Tato imitační schopnost literatury se ne vždy vyhnula zpochybnění; v současné době je popírána dekonstrukcionisty.