

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Bc. Kamila Klimešová

**Pojetí „hlediska“ u Normana Friedmana
a možnosti využití této kategorie
při analýze vybrané současné české prózy**

Magisterská práce

Norman Friedman's Concept of "Point of View" and the Possibility of Its Usage

Implemented in the Analysis of the Selected Contemporary Czech Prose

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Hrabal

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila. Práce obsahuje 178 717 znaků (s mezerami).

V Uničově dne 12. srpna 2010

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu magisterské práce panu Jiřímu Hrabalovi za jeho odborné vedení, pomoc a cenné připomínky, jimiž mi byl nápomocen při psaní této práce.

OBSAH

1. Úvod.....	5
2. Teoretická část.....	6
2.1. Norman Friedman: Hledisko ve fikci.....	6
2.2. Koncept hlediska v tradici anglo-amerického myšlení o literatuře.....	19
2.3. Synchronní srovnání Friedmanova konceptu hlediska s významnými konkurenčními koncepty.....	29
2.4. Friedmanova koncepce hlediska z teoretického pohledu.....	49
3. Praktická část – Aplikace Friedmanovy typologie hledisek na vybranou současnou českou literaturu.....	52
3.1. Díla korespondující s Friedmanovou typologií.....	53
3.2. Díla nekorespondující s Friedmanovou typologií.....	65
3.3. Friedmanovo pojetí hlediska v praxi.....	81
4. Závěr.....	86
5. Seznam literatury.....	88
6. Přílohy.....	92
6.1. Příloha 1 - Překlad Friedmanova eseje.....	92
6.2. Příloha 2 - Stanzelův typologický kruh.....	117

1. ÚVOD

Esej „Hledisko ve fikci: Vývoj kritického konceptu“ Normana Friedmana z roku 1955 bývá v nejrůznějších naratologických pojednáních frekventovaně citován nebo je na něj literárními teoretiky často odkazováno. Je tedy s podivem, že doposud nebyl pořízen překlad eseje do českého jazyka a že tento esej nebyl podroben zevrubnější analýze jak po stránce teoretické, tak ve vztahu k české literatuře. Cílem této práce tedy bude poskytnout české naratologii rozbor tohoto eseje; vedlejším produktem rozboru pak bude překlad eseje, jenž je obsahem přílohy 1.

Friedmanův esej v této práci nejprve představíme, poté jej zasadíme do kontextu vývoje hlediska v anglo-americké literární vědě a určíme, jakým způsobem tento esej odráží dosavadní pohled na způsoby vyprávění anglo-amerických teoretiků. Dále nás bude zajímat synchronní srovnání Friedmanova konceptu hlediska s jinými významnými koncepty a otázka, zdali již Friedmanova typologie hledisek není pro dnešní naratologii příliš zastaralá či nepřijatelná vzhledem k současným poznatkům v literární vědě. Cílem části teoretické bude také zjistit, které aspekty Friedmanova eseje již byly vývojem literární vědy eliminovány či nahrazeny a které aspekty naopak zůstávají platné dodnes.

Cílem části praktické bude zjistit použitelnost Friedmanova konceptu pro českou literaturu, konkrétně literaturu současnou. Jelikož byl esej napsán před půlstoletím a příklady jednotlivých typů hledisek jsou vybírány pouze z literatury anglofonní, aplikace Friedmanovy typologie na současnou českou literaturu může ukázat, že tento koncept není obecně použitelný pro veškerou literaturu.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. Norman Friedman: Hledisko ve fikci

Termín naratologie, neboli teorie vyprávění, jak se na našem území dříve tato literárněvědná disciplína běžněji nazývala, byl zaveden v roce 1969 bulharským literárním teoretikem Tzvetanem Todorovem, a to v reakci na mezinárodně šířící se zájem o problematiku vyprávění, který odstartovalo vydání osmého čísla pařížského časopisu *Communications* s podtitulem „L'analyse structurale de récit“. Studie předních literárních teoretiků 60. let (Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Christian Metz, Tzvetan Todorov a Gérard Genette) zde představily ucelenější návrhy práce s literárním textem a systematizaci narativních technik.¹ Tuto fázi naratologických zkoumání označuje Ansgar Nünning jako „strukturalistické období rozkvětu“ (období od 2. pol. 60. let 20. stol. do konce 80. let 20. stol.), po níž následuje „období revizí a dalšího vývoje v interdisciplinárním směru“.² Těmto fázím ale zákonitě musela předcházet fáze přípravná, podle Nünninga fáze „předstrukturalistická“, během níž teoretikové podávali první návrhy systematizace způsobů a technik vyprávění v literárních prozaických textech, od kterých se pak teoretici strukturalistické fáze více či méně odráželi. Mezi tyto „předchůdce“ naratologie patří kromě Käte Friedemannové, Käte Hamburgerové, Wolfganga Kaysera, Eberharta Lämmerta, Franze Stanzela i americký teoretik Norman Friedman, jenž pod záštitou univerzity v Connecticutu v roce 1955 vydal v *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*³ studii s názvem „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“, do češtiny překládanou jako „Hledisko ve fikci: Vývoj kritického konceptu“.

¹ Viz recenze Tomáše Kubíčka „Nad Scholesovou a Kellogovou *Povahou vyprávění*“, in *Česká literatura*, 2003, 51, s. 186-196.

² Ansgar Nünning (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host, Brno, 2006, s. 810.

³ *PMLA* je jedním z nejprestižnějších akademických periodik; žurnál je zaměřen převážně na moderní jazyky a literaturu, vydáván je Americkou asociací pro moderní jazyky (The Modern Language Association of America), jež byla založena v New Yorku, nicméně neslouží pouze americkým kritikům, ale těší se mezinárodnímu věhlasu a uznání.

Friedmanova studie je rozdělena do čtyř kapitol, jejichž obsah zde stručně nastíníme. V úvodní kapitole autor poukazuje na jev související s literaturou první poloviny 20. století, a to „zmizení autora“. Zatímco dominantním prvkem viktoriánského románu je všudypřítomný vypravěč, který je „vždy připraven něco poznamenat, interpretovat postavy“,⁴ literární kritikové 20. století (resp. autoři literárních děl) začali upřednostňovat příběhy, v nichž je vypravěč, popř. autorův žebříček hodnot „odstaven na vedlejší kolej“, v nichž se tedy příběh sám, bez pomoci rušivého zprostředkovatele, odvíjí čtenáři před očima. Friedman tak stručně nastínil problém hlediska, jenž má být jak diachronně, tak synchronně popsán v autorově studii. Rozsah své práce Friedman definuje stanovením pěti cílů, kterých chce dosáhnout: jeho snahou je popsat estetické pozadí konceptu hlediska, nastínit jeho vývoj jakožto nástroje kritiky, vytvořit přehled tohoto konceptu, na příkladech ukázat jeho hlavní zákonitosti a na závěr pak obecně pojednat o vztahu hlediska k uměleckému stylu.

Prvním dvěma cílům je věnována kapitola první. Friedman zde poukazuje na to, že to, co dělá „krásnou literaturu“ krásnou, je „nezbytné napětí“⁵ mezi třemi složkami literárního díla, jež se u jiných forem umění takto intenzivně nevyskytuje. Zmíněnými složkami jsou autorova osobnost (jeho hodnoty, postoje a potažmo i příčina vzniku díla), začlenění autorových postojů do díla (prostředek autorova vyjádření) a výsledný účinek na čtenáře. Podle Friedmana autor musí řešit otázku, jakým způsobem do díla vložit své postoje, aby účinek na čtenáře byl co nejnaléhavější. Důkazem význačnosti tohoto „nezbytného napětí“ je fakt, že se jím zabývali teoretikové antikou počínaje a současností konče. Platón například rozlišoval dva extrémy literárního projevu: buď je autor v textu neustále přítomen (v tom případě se jedná o „jednoduché vyprávění“⁶) nebo svou osobnost v textu skrývá a jde o „nápodobu osoby, jejíž vlastnosti si básník osvojuje“,⁷ přičemž krajní variantou „nápodoby“ je dialog, neboli drama. Friedman pak poukazuje na paralelu mezi Platónem a Joycem, jenž se ve svém *Portrétu umělce v jinošských letech* (dále jen *Portrét umělce*) zmiňuje o „evoluci literatury“⁸ založené na míře viditelnosti autorovy osobnosti v textu.

⁴ Norman Friedman, „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“, in *PMLA*, 1955, 5, s. 1160. Pokud není uvedeno jinak, veškeré překlady citací z cizojazyčných zdrojů jsou opatřeny autorkou.

⁵ Friedman, s. 1161.

⁶ *Ibid.*, s. 1162.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Nejsubjektivnější výpovědí je podle Joyce lyrika, dále pak již mírně odosobněná epika a nakonec drama, jež je zcela neosobní. Autorova osobnost se zde nezjevuje a veškeré jeho postoje, zkušenosti a pocity jsou vyjadřovány pouze postavami.

Oba však o tomto rozlišování uvažují jako o estetickém prvku. Jak Platón, tak Joyce při tomto rozlišování zůstávají na úrovni estetiky literárního projevu. Oba docházejí k závěru, že čím méně je vypravěč subjektivní, tím efektnější je vyjádření příběhu. Teprve Joyceův současník Henry James toto dělení přetavuje do oblasti literárně-teoretické a začíná o něm hovořit jako o hledisku. Zatímco Platón i Joyce se pouze pohybovali na ose osobnost autora a míra jeho přítomnosti v textu, James přidává již výše zmíněný třetí rozměr, a to zamýšlený účinek na čtenáře. Ve svých předmluvách k newyorské edici svých próz z let 1907-1909 si všímá toho, jak Friedman upozorňuje, že pokud se z textu vyčlení „upovídáný“ vševědoucí autor a schová se raději „pod kůži“ jedné z postav, text může mnohem intenzivněji působit na čtenáře, než když je čtenář neustále vyrušován vstupy všetečného autora.

Ve svém diachronním výčtu teoretiků, kteří se tohoto problému ve svých statích též dotýkali, Friedman dále zmiňuje Josepha Warrena Beache a Percyho Lubbocka. V návaznosti na Jamese se oba pokusili o systematizaci hlediska. Beach pracoval se zamýšlenými a nezamýšlenými změnami hledisek a snažil se své závěry aplikovat na Jamesovu prózu. Lubbock dělil zobrazování na přímé a nepřímé, tedy souhlasně s Platónem, a zavedl známé termíny „telling“ a „showing“.⁹ Friedman se také zmiňuje o S. L. Whitcombovi, který vydal dva roky před Jamesovými sebranými spisy studii „The Study of a Novel“, v níž poukazuje na důležitost neměnné pozice vypravěče. Protikladem k Whitcombovi – přestože je Friedman nestaví do přímého kontrastu – jsou postoje vůči hledisku E. M. Forstera, který naopak schvaluje posuny v hledisku, a to v případě, že jsou pro čtenáře dostatečně přesvědčivé. Friedman dále stručně představuje další teoretiky (Allen Tate, Phyllis Bentleyová, Mark Schorer a Ellen Glasgowová), jejichž závěry ohledně hlediska jsou sice méně podstatné, ale dokládají Friedmanovo závěrečné shrnutí, že se již bez

⁹ Termín „telling“ popisuje vypravování shrnující, jehož cílem je „říkat“. „Shrnující vypravování je obecné vysvětlení či zpráva o řadě událostí, obsahující rozsáhlé období a více různých prostředí.“ „Showing“ označuje takový text, ve kterém namísto „říkat“ dominuje „ukazovat“, neboli podávat obraz příběhu bezprostředně tak, jak plyne děj. „Bezprostřední scéna vzniká tam, kde se začínají postupně objevovat určité ustavičné detaily času, místa, děje, postav a dialogu.“ Friedman, s. 1169. Gérard Genette později pro *telling* a *showing* zavádí termíny „diégésis“ a „mímésis“.

pojmu hlediska a rozlišování mezi *telling* a *showing* literární teorie ani kritika nemůže obejít, neboť slouží jako prostředek k popisu techniky vyprávění.

V následující druhé kapitole, Friedman prozkoumává synchronní pohled na hledisko. Jeho návrh na systematický přehled hledisek vychází z výše zmíněného základního rozlišování způsobu psaní, a to z polarity pojmů *telling* a *showing*. Na pomyslnou osu s těmito póly zasazuje osm způsobů vyprávění směřujících od *telling* (subjektivnost vypravěče) po *showing* (rostoucí objektivnost vypravěče). Tato hlediska vždy charakterizuje, a to pomocí odpovědí na čtyři otázky, jež tvoří diferencující faktory hledisek. „Jelikož je nejasnost kolem vypravěče dána příslušným podáním příběhu čtenáři, otázky by měly znít takto: 1) Kdo mluví ke čtenáři? (autor ve třetí nebo první osobě, postava v první nebo zdánlivě v žádné osobě); 2) Z jaké pozice (úhlu) příběh vypráví? (shora, z kraje, z centra, zepředu nebo se pozice mění); 3) Jakou cestou vypravěč předává čtenáři informace? (autorovými slovy, myšlenkami, představami, pocity; nebo slovy a činy postav; nebo myšlenkami, představami a pocity postav: jakou kombinací těchto tří možných prostředků vyjadřuje informace o psychickém stavu, prostředí, okolnostech a postavách?); a 4) Do jaké vzdálenosti od příběhu umisťuje čtenáře? (blízko, daleko nebo mění vzdálenost).“¹⁰ Každý typ hlediska Friedman dokládá názorným příkladem.

Prvním typem hlediska, tedy hlediska nejbližší ke konstrukčnímu pojmu *telling*, je „komentátorská vševědoucnost“ (*Editorial Omniscience*).¹¹ Ke čtenáři promlouvá autor, resp. vypravěč, a to v ich-formě. Autor-vypravěč je zde „vševědoucí“, jeho hledisko je tedy zcela neomezené a může tak příběh nazírat z jakéhokoliv úhlu pohledu, i z centra i z periferie příběhu. Díky vševědoucnosti se může přímo vyjadřovat k myšlenkám všech postav, může je hodnotit, interpretovat a vysvětlovat je čtenáři. Čtenář má tedy přístup k myšlenkám a pocitům autora samého. Friedman také poukazuje na úskalí takového vypravěče – ten se často ve svých úvahách dostane daleko za hranice příběhu, až se ztrácí souvislost úvahy či komentáře s příběhem. Jelikož dílu dominuje autorský hlas, a ne bezprostřední vyobrazení

¹⁰ Friedman, s. 1168.

¹¹ Tomáš Kubíček v knize *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* toto hledisko překládá pojmem „produktorská vševědoucnost“, což odkazuje k faktu, že autor v roli vypravěče zná veškerý fikční svět, neboť je jeho tvůrcem, tudíž je jeho hledisko zcela neomezené. Nicméně Friedmanův termín spíše zahrnuje vypravěčovu snahu vše komentovat a vysvětlovat a narušovat tím plynulost příběhu. Proto jsme raději zvolili překlad významově bližší Friedmanovu termínu.

scén, vzdálenost čtenáře od příběhu je velká. Jako příklad Friedman uvádí *Cestu všelikého těla* od Samuela Butlera (dokončeno 1884, vydáno posmrtně 1903).

Druhým typem je „neutrální vševědoucnost“ (*Neutral Omniscience*). Vypravěčem je zde autor, který mluví neosobně v er-formě. Jeho hledisko je neomezené, proto pozice autora může být jakákoliv. Oproti prvnímu typu zde ale chybí autorovy svévolné vstupy do příběhu. Autor svá stanoviska vyjadřuje implicitně skrze promluvy a vnímání postav, avšak mnohdy je příliš evidentní, že vyobrazená prostředí nejsou podávána tak, jak je vidí postavy, ale spíše tak, jak je vidí sám autor, z čehož vyplývá nutná nekoherentnost charakteru postav. Jelikož se zde kromě shrnujících vypravování objevují i bezprostřední scénická vyobrazení, vzdálenost čtenáře od příběhu se může zvětšovat a zmenšovat. Příkladem tohoto typu je román *Tess z D'Urbervillů* od Thomase Hardyho (vyd. 1891).

Třetím typem je hledisko s názvem „já jako svědek“ („I“ as Witness). Autor zde zcela ustupuje a jeho místo nahrazuje vypravěč, který promlouvá v ich-formě z periferie příběhu (neboť je méně důležitý než hlavní postava příběhu) a má jen běžný přístup k duševním stavům ostatních postav; je tedy omezen, již není vševědoucí. Vypravěč ale může čtenáři předávat informace o jiných postavách pomocí rozhovorů s nimi či díky čtení deníků postav apod., a z takto získaných informací pak může následně vyvozovat patřičné závěry. Obrazy jsou prezentovány přímo, jak je vidí svědek, ale zároveň může svědek podávat i shrnující vyprávění. Vzdálenost čtenáře od příběhu se tedy taktéž může zvětšovat a zmenšovat. Příkladem je *Srdce temnoty* od Josepha Conrada (vyd. 1899).

Logickým pokračováním výčtu je typ „já jako protagonista“ („I“ as Protagonist). I zde vypravěč mluví v ich-formě, nicméně jeho pozice vůči příběhu se centralizovala, jelikož vypravěčem se stává hlavní postava příběhu. Následkem této centralizace je zúžení informačního kanálu a vypravěč je tak omezen jen na vlastní inteligenci, má pouze běžný přístup k duševním stavům ostatních postav. Vzdálenost čtenáře od příběhu se opět může zvětšovat i zmenšovat. Jako příklad Friedman uvádí *Nadějné vyhlídky* Charlese Dickense (vyd. 1861).

U dalších čtyř typů dochází k úplnému zmizení autorského hlasu, neboť mizí i samotný vypravěč. „Mnohonásobná výběrová vševědoucnost“ (*Multiple Selective Omniscience*) se vyznačuje tím, že příběh se odvíjí tak, jak zrovna opouští mysl postav.

Příběh je tedy nazírán z centra, nicméně z několika úhlů pohledů, a autorův postoj k postavám a k příběhu se objevuje například formou režijních poznámek nebo pouze skrze myšlenky postav atp. Dominuje zde scénické vyobrazení, takže vzdálenost čtenáře od příběhu je malá. Takto se odvíjí děj například v románu *K majáku* od Virginie Woolfové (vyd. 1927).

Oproti *mnohonásobné výběrové vševědouce* je příběh následujícího typu hlediska, „výběrové vševědouce“ (*Selective Omniscience*), omezen pouze na jeden úhel pohledu z pevného centra příběhu. Všechny ostatní kategorie jsou totožné s předchozím typem. Příkladem je *Portrét umělce* od Jamese Joyce (vyd. 1916).

Sedmým typem hlediska je „dramatický způsob“ (*The Dramatic Mode*), jenž se od předchozího typu liší tím, že čtenář nemá přístup k duševním pochodům postav a vidí je pouze jednat (z čehož následně může na duševní pochody postav usuzovat). Příkladem takového typu vyprávění je povídka „Kopce jako bílí sloni“ od Ernesta Hemingwaye (vyd. 1927).

Posledním typem hlediska podle Friedmana je „kamera“ (*The Camera*), která se nejvíce blíží teoretickému konstrukt *showing*. Příběh je nazírán zcela neosobně, nezúčastněně, shora. Pro přiblížení Friedman uvádí citaci z *Goodbye to Berlin* od Christophera Isherwooda: „snahou je zde zobrazovat beze stop po výběru hlediska či rozmíst'ování postav a přenést 'kousek života' tak, jak probíhá před záznamovým médiem.“¹² Friedman k tomuto typu hlediska zaujímá spíše negativní postoj, neboť „jedinečný akt psaní je výsledkem abstrakce, výběru, eliminace a rozvržení.“¹³ Literárním trendem je sice po staletí zaznamenávat život co nejvěrněji a nejobjektivněji, ale pokud z textu zmizí jakákoliv tvůrčí inteligence, tvrdí Friedman, „vytratí se také próza jakožto umění.“¹⁴

Ve třetí kapitole své studie Friedman podává vlastní stanovisko k výběru správného hlediska. Zatímco např. Aristoteles odsuzoval přílišnou subjektivnost řečníků, Friedman společně s Bradfordem Boothem namítá, že pakliže postavy žijí a autorův pohled na život není zdeformovaný, co na tom, že se autor nedržel správného a jediného hlediska? „Copak nakonec nedokáže Scott a Dickens potěšit víc, než James se svým obsesivním

¹² Friedman, s. 1179.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

puntičkářstvím?“¹⁵ Pro Friedmana neexistuje správné a nesprávné hledisko, ale vhodné a méně vhodné: pro různé účely literatury jsou vhodnější různá hlediska, podobně jako v poezii nelze jakékoliv téma vyjádřit například sonetem. Na druhou stranu ale z Friedmanova výkladu hledisek je zřejmé, že straní moderním postupům, že hledisko *komentátorská vševědoucnost* považuje spíše za zastaralý způsob psaní. Nejdůležitější ale pro něj je držet se zvoleného hlediska a nepřekračovat jeho hranice, jinak dojde k pochybení. Nástrojem pro dosažení maximálního efektu je soudržnost společně se systematickostí. Jako příklad pochybení Friedman uvádí Lawrenceův román *Synové a milenci*, kde svévolné změny v hledisku tvoří nepravděpodobnou rozpornost v myšlení postav. Naopak vyzdvihuje Joyce, jenž sám odmítal katolictví, ale v *Portrétu umělce* popsal prostředí katolicismu natolik barvitě, že „literární katolíci si i tak mohou v knize vychutnávat Joyceovo vylíčení pobožného světa.“¹⁶ Pro Friedmana tedy žádný typ hlediska nepředurčuje dílo k úspěchu; úspěch vždy závisí na samotném géniu spisovatele a jeho schopnost maximálně využít veškerého potenciálu vybraného hlediska, aby se dosáhlo kýženého efektu a záměru.

Friedman se tedy zjevně zdráhá vyslovit vlastní kategorické stanovisko k hledisku, zůstává spíše umírněným kritikem a teoretikem, což ovšem ale dokládá vyspělost jeho literárně-teoretického myšlení a jistý nadhled. Již zvolením motta studie (se slovy Waltera Besanta podotýká, že „v tomto umění, stejně jako i v jiných, je a vždy bude, nezávisle na tom, co už doposud bylo vytvořeno, něco ještě neobjeveného, nevyjádřeného, nepopsaného“¹⁷) Friedman poukazuje na efemérnost jakýchkoliv kategorických prohlášení týkajících se literární teorie.

Abychom si mohli lépe vizualizovat Friedmanovo pojetí hlediska a najít tak jeho případné slabiny, můžeme si jeho závěry vložit do zjednodušené tabulky:

¹⁵ Friedman, s. 1179.

¹⁶ Ibid., s. 1184.

¹⁷ Ibid., s. 1160.

telling				
KATEGORIE HLEDISKA	KDO MLUVÍ	Z JAKÉ POZICE	JAK VYPRAVĚČ PŘEDÁVÁ INFORMACE O POSTAVÁCH A O PŘÍBĚHU	VZDÁLENOST ČTENÁŘE OD PŘÍBĚHU
TYP HLEDISKA				
I. KOMENTÁTORSKÁ VŠEVĚDOUCNOST	autor ich-forma	jakýkoliv úhel či pozice	vypravěč neomezen: zná myšlenky postav; přímo se k nim vyjadřuje, hodnotí je	velká
II. NEUTRÁLNÍ VŠEVĚDOUCNOST	autor er-forma	-II-	implicitně se vyjadřuje k postavám a k obrazům; autorovy postoje skrze mysl postav	proměnlivá
III. JÁ JAKO SVĚDEK	vypravěč ich-forma	periferie	omezení: vypravěč má pouze běžný přístup k duševním stavům postav	-II-
IV. JÁ JAKO PROTAGONISTA	-II-	centrum	-II-	-II-
V. MNOHONÁSOBNÁ VÝBĚROVÁ VŠEVĚDOUCNOST	příběh sám	-II- (několik úhlů pohledů)	autorovy postoje se projevují jen skrytě, v myšlenkách postav	malá
VI. VÝBĚROVÁ VŠEVĚDOUCNOST	-II-	-II- (zúžení počtu úhlů pohledů)	-II-	-II-
VII. DRAMATICKÝ ZPŮSOB	-II-	-II-	chybí zobrazení vnitřních stavů postav (lze na ně usuzovat pouze z jednání postav)	-II-
VIII. KAMERA	-II-	shora	„nemyslíci oko kamery“ žádné informace?	-II-
showing				

Z tabulky vyplývají tyto hlavní tendence: čím víc se v textu uplatňuje objektivní metoda *showing*, tím méně je v něm „vidět“ autora a tím blíže je mluvící subjekt centru příběhu a zároveň je také čtenář blíže centru příběhu. Z tabulky dále můžeme vyvodit definici hlediska tak, jak tomuto pojmu rozumí Friedman. Pro jeho prozkoumání si zvolil čtyři základní otázky, tedy jakési kategorie, z nichž můžeme sestavit hypotetickou definici hlediska: hledisko popisuje, jakým způsobem a z jaké pozice předává mluvící subjekt čtenáři informace. Všimněme si, že kategorie „Vzdálenost čtenáře od příběhu“ v definici zahrnutá není, a to proto, že je nutným důsledkem daného hlediska, viz poslední tendence: čím blíže je

vypravěč dění příběhu, tím blíží je také čtenář. Z tohoto důvodu se tedy kategorie „vzdálenost čtenáře od příběhu“ zdá být nadbytečnou, neboť neposkytuje žádné nové východisko.

Při pohledu na tabulku nás také zaujme, jak Friedman nakládá s pojmy autor versus vypravěč. Kategorie „Jak vypravěč předává informace o postavách a příběhu“ sleduje, jak se z textu postupně vytrácejí autorovy postoje a hodnoty, popř. jak autor své postoje skrývá do myšlení svých postav, jejich jednání apod. Nejde tedy vlastně o vypravěče, ale o autora a způsob, jak s vlastními názory nakládá. Friedman zde má spíše na mysli autora než vypravěče. (Vzhledem k dnešním literárně-teoretickým závěrům by bylo možná lépe hovořit o implicitním autorovi, ale tento pojem ještě v době napsání Friedmanovy studie zaveden nebyl.) Nicméně nemůžeme Friedmana obvinít ze směšování pojmů autor a vypravěč, protože v kategorii „kdo mluví“ uvádí u dvou typů hledisek autora, ale u dalších dvou vypravěče. Stejně tak i při charakterizaci hlediska s názvem *dramatický způsob* Friedman říká: „Poté, co jsme vyřadili autora i vypravěče...“¹⁸ Friedman tedy tyto pojmy rozlišuje, jaký je ale jeho klíč k určování autora a vypravěče? Současná literární teorie striktně odděluje autora od vypravěče (o autorovi-vypravěči lze snad hovořit pouze u pomezích literárních žánrů jako jsou autobiografie, deníky či memoáry), proto bychom dnes pojmenovali mluvící subjekt I. a II. typu hlediska jako vypravěče stejně jako u typu III. a IV. Avšak tendencí v literatuře do konce 19. století bylo považovat vševědoucího vypravěče I. a II. typu hlediska za autora knihy, neboť čtenář v díle velmi zřetelně rozeznával subjektivní myšlenky a názory, a ty zcela samozřejmě a právem přisuzoval autorovi, neboť z větší části skutečně o autorovy postoje šlo. Že tomu tak být nemusí, že si autor může vševědoucího vypravěče vymyslet i s jeho postoji nezávisle na vlastních, naznačovalo do konce 19. století jen velmi málo knih, např. *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna z roku 1759.¹⁹ Ale příchodem modernismu na přelomu 19. a 20. století byla vazba mezi autorem a vypravěčem rozbita v obecné snaze zobrazovat příběh co nejobjektivněji (viz letopočty vydání knih, jež Friedman uvádí jako příklady u svých hledisek: 1884, 1891, 1893, 1861, 1927, 1916, 1927; letopočty přibližně ukazují, že „nejmladšími“ hledisky jsou ta nejblíže

¹⁸ Friedman, s. 1178.

¹⁹ Kniha je vyprávěna v ich-formě vypravěčem Tristramem Shandym, který barvitě a požitkářsky popisuje své dětství jako sérii nešťastných, bizarních náhod, které měly vliv na vývoj jeho osobnosti. Laurence Sterne čtenáři neposkytuje žádné informace, ze kterých by se měl čtenář domnívat, že se autor do vypravěče stylizoval, ale naopak tímto dává najevo, že jde výhradně o fikci.

objektivní metodě *showing*). Friedman tedy teoreticky mohl vzít v úvahu jak např. Sterna, tak modernisty a hovořit o mluvícím subjektu pouze jako o vypravěči. Friedman se zde ale anachronicky drží pojmů autor, jde-li o vypravěče vyjadřujícího subjektivní informace, a vypravěč, pokud autora za jeho slovy nevidíme.

Dalším nejednoznačným termínem se zdá být „vševědoucnost“. U hledisek *komentátorská vševědoucnost* a *neutrální vševědoucnost* je vševědoucím subjektem vypravěč, jenž je součástí příběhu (u Friedmana autor-vypravěč) a zná myšlenky jiných postav. Jeho hledisko je tedy neomezené, a proto je vypravěč až nadpřirozeně vševědoucí. Ale kdo nebo co je vševědoucí u typů *mnohonásobná výběrová vševědoucnost* a *výběrová vševědoucnost*, jestliže vypravěč je zde odstraněn, takže vypráví sám příběh? Nemůžeme tvrdit, že příběh je vševědoucí, protože vševědoucnost může být vlastností jen personifikovaného subjektu. U těchto hledisek se tedy vševědoucnost vztahuje k autorovi, jenž není součástí fikčního světa. Autor své hledisko nějakým způsobem omezuje a v rámci tohoto omezení je potom vševědoucí. Avšak autor ve vztahu k zobrazovanému fikčnímu světu je vždy vševědoucí, neboť je jeho tvůrcem, tzn. obecně vzato je autor vševědoucí i u všech ostatních typů hledisek. Proto bychom hlediska *mnohonásobná výběrová vševědoucnost* a *výběrová vševědoucnost* měli raději označovat jiným termínem, např. zcela jednoduše *mnohonásobně výběrové hledisko* a *výběrové hledisko*.

Nicméně u moderních kritiků by neobstál termín „vševědoucnost“ ani u prvních dvou typů Friedmanových hledisek – *komentátorská vševědoucnost* a *neutrální vševědoucnost* – jelikož pojem „vševědoucnost“ zahrnuje nesčetné množství různých vyprávěcích situací. Jonathan Culler ve své studii „Vševědoucnost“²⁰ analyzuje čtyři jevy, jež se běžně k pojmu *vševědoucnosti* vážou, avšak žádný z jevů nepotvrzuje oprávněnost tohoto pojmu, protože u každého z nich dochází buď k logickým neshodám, nebo vágním označením. Culler analyzuje tyto jevy: 1) performativní autoritativnost řady narativních výpovědí; 2) reprodukování nejniternejších myšlenek a pocitů, které jsou lidským pozorovatelům běžně nedostupné; 3) autorské vyprávění, ve kterém dává vypravěč okázale najevo svou božskou schopnost rozhodnout, jak příběh dopadne; 4) synoptické neosobní

²⁰ Jonathan Culler, „Vševědoucnost“, in *Studie k teorii fikce*, přel. Jiří Bareš, Markéta Čermáková, Jiří Hrabal a Alice Procházková, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha, 2005.

vyprávění, jak je známo z období realismu.²¹ První jev podle Cullera nevykazuje známky vševědoucnosti, protože prohlášení, která od vypravěče přijímáme, nesouvisejí s nadlidskou vědoucností. Spíše jde o jakousi „nepřísanou úmluvu“²², kterou je nám sdělováno, co a jak v tom konkrétním fikčním světě platí. Aktem vyjádření informace se tento fakt stává skutečností fikčního světa. Pojem „vševědoucnost“ je nevhodný taktéž pro druhý Cullerův jev, protože zde není jasné ke komu nebo čemu se vševědoucnost vztahuje, a proto se termín stává neopodstatněným (myšleno souhlasně s naším komentářem k používání pojmu „vševědoucnosti“ v eseji Normana Friedmana). Do třetího Cullerova jevu by spadaly ty narativní situace, ve kterých vypravěč dává čtenáři najevo, že osnova celého příběhu je jen v jeho moci (např. vypravěč Direrotova *Jakuba fatalisty*) a že tedy dopředu neví, kudy se bude cesta narativu ubírat. V tom případě takový vypravěč není ani zdaleka vševědoucí. U čtvrtého jevu Culler srovnává vypravěče s vševědoucím Bohem: „Románoví vypravěči se oddávají úvahám a spojují moudrost s procesem kritického rozvažování, zatímco vševědoucí Bůh by nic zvažovat nemusel: Bůh prostě ví.“²³ Termín „vševědoucnost“ tedy neoznačuje žádnou kvalitu literárního díla, která by napomáhala k jeho charakterizaci, a proto Culler (spolu s dalšími teoretiky) navrhuje toto označení raději nepoužívat.

Tabulka dále ukazuje, že mnohé typy hledisek se od sebe liší pouze jedním distinktivním rysem, a proto mohou být hranice, jež dělí hlediska, diskutabilní, jak je tomu například mezi *mnohonásobnou výběrovou vševědoucností* a *výběrovou vševědoucností*. Oba typy, podle Friedmana, nemají vypravěče, protože příběh se sám odvíjí před čtenářem. Autor je u obou typů čtenářem vnímán pouze implicitně v myšlenkách postav. Vzdálenost čtenáře od příběhu je malá, neboť se nacházíme v centru. Rozlišujícím faktorem těchto hledisek je počet úhlů pohledů. U *mnohonásobné výběrové vševědoucnosti* je jich mnoho, zatímco u *výběrové vševědoucnosti* méně, resp. jen jeden. Jde tedy skutečně o dva typy hledisek? Nezdá se, že bychom nějak narušili strukturu Friedmanova rozdělení hledisek, kdybychom tyto typy sloučili do jednoho.

Také rozdíl mezi *dramatickým způsobem* a *kamerou*, tak jak je podává Friedman, při bližším zkoumání nepůsobí přesvědčivě. Nejprve ale pozorněji prověříme Friedmanovo

²¹ viz Culler, s. 64-65.

²² Ibid.

²³ Ibid., s. 76.

poslední hledisko. Hlediskem *kamera*, jež má být „konečným stadiem v procesu vyčleňování autora“,²⁴ je příběh, podle Friedmana, nazírán nezúčastněně shora, ne z centra, a proto je i diskutabilní vzdálenost čtenáře od příběhu. Logicky by u tohoto typu hlediska měla být vzdálenost nejmenší, jak naznačuje směřování této kategorie v tabulce, ale jak jsme již uvedli dříve, pozice vyprávějího subjektu se vždy odráží do vzdálenosti čtenáře od příběhu, a proto by naopak vzdálenost čtenáře od příběhu neměla být nejmenší, ale čtenář by měl taktéž nazírat příběh shora. Jde ale pouze o zdánlivou nesrovnalost, jelikož jak „oko kamery“, tak čtenář mohou být příběhu téměř účastni, tedy být velmi blízko, ale mohou také pozorovat příběh zpovzdálí. Nicméně pro tuto nevyhraněnou pozici vyprávějího subjektu a čtenáře tento typ hlediska nezapadá do Friedmanova systému.

Je tu ale i další důvod, který zpochybňuje náležitost tohoto hlediska. Čtenář textu, který přináší pouze obrazy, v nichž není znát působení nějaké tvůrčí inteligence, neví, jestli v textu jde o příběh, jestli text někam směřuje a jestli z těchto obrazů vůbec něco vyplývá. Po skončení obrazů si čtenář může pouze vytvořit jakýsi celkový dojem ze zobrazených skutečností tak, jako si jej vytvoří divák dokumentárního filmu či soudce v soudní síni. Nelze se ubránit závěru, že takové hledisko už vlastně není typem hlediska „krásné literatury“, protože tu chybí to, co Jonathan Culler ve svém *Krátkém úvodu do literární teorie* nazval jako „hyperchráněný kooperativní princip“ (*hyper-protected cooperative principle*), jež čtenáři zaručuje, že čte text, který „bude stát za to“. Dílo vytvořeno na tomto principu má „pointu nebo smysl, pobaví nebo potěší. Literární díla odlišuje od jiných narativně předváděných textů to, že prošla procesem výběru.“²⁵ Hledisko *kamera* je vlastně hybridem, jelikož obsahem je to umělý útvar, ale po formální stránce jde o dokument. Z tohoto důvodu by toto hledisko mělo být zcela vyčleněno z Friedmanovy systematizace.

Vraťme se ale ke srovnání hledisek *kamera* a *dramatický způsob*. Rozdíl mezi nimi je, obecně řečeno, v tom, zdali text vykazuje známky fikčnosti, nebo nikoliv. Jelikož ale text nevykazující známky fikčnosti považujeme za „non-fiction“ literaturu, můžeme vždy hovořit pouze o jediném hledisku ve smyslu Friedmanovy systematizace, a to o *dramatickém způsobu*. Nicméně Franz Stanzel, Friedmanův současník zabývající se taktéž problémy

²⁴ Friedman, s. 1178-1179.

²⁵ Jonathan Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Hrabal, Host, Brno, 2002, s. 34.

hlediska, zavedl v sedmdesátých letech techniku psaní zvanou „oko kamery“ (*camera-eye*), která nápadně připomíná Friedmanovo hledisko *kamera*. Nünning ve svém *Lexikonu teorie literatury a kultury* vysvětluje Stanzelovo „oko kamery“ jako vyprávěcí postup, kde „není přítomno antropomorfní centrum perspektivy [...] a [kde] zprostředkované jevy budí dojem, jako by byly zachyceny nějakým strojem, kamerou, resp. jako by je někdo zaznamenal na pásku. [...] Příznačná je emocionálně neutrální registrace zbavená viditelného hodnocení.“²⁶ Můžeme tedy přijmout představu, že podobně o hledisku *kamera* uvažoval i Friedman, tedy že stále zůstával v mezích fikce. Pak se ale vytrácí smysl existence hlediska *dramatický způsob*, neboť ten se stává totožný s *kamerou*. Friedman už v hledisku *dramatický způsob* odstranil práci s duševními stavy postav a čtenář může pouze sledovat, jak postavy jednájí a co říkají. Absentuje tu také jakékoliv hodnocení ze strany autora a „antropomorfní centrum perspektivy“ stejně jako u Stanzela. Jako příklad Stanzelova pojetí vyprávěcího postupu „oko kamery“ Nünning uvádí povídku Ernesta Hemingwaye „Kopce jako bílí sloni“. Friedman tuto povídku dává jako příklad *dramatického způsobu*. Stanzelovo „oko kamery“ tedy odpovídá jak Friedmanovu *dramatickému způsobu*, tak hledisku *kamera* (zůstaneme-li na úrovni fikce). Znovu jsme tedy došli k závěru, že obě hlediska mají stejnou funkci a stejný rozsah působení, resp. omezení, a proto se jedno z nich (z důvodů výše popsaných bychom u Friedmana vyřadili hledisko *kamera*) zdá být přebytečným.

Přestože Friedmanův systém hledisek obsahuje nedostatky, nelze pro ně jeho práci odsoudit jako nezdařený pokus, neboť jeho studie měla vliv na řadu významných literárních teoretiků, podobně jako se on odrazil od svých předchůdců. Abychom mohli lépe zhodnotit principy, na kterých svou studii postavil, musíme se také náležitě věnovat tomu, jak si literární teorie vedla před vydáním Friedmanovy studie. A jelikož se Friedman ve své historii konceptu hlediska zabývá pouze anglo-americkými literáty, můžeme předpokládat, že se nedostal do užšího kontaktu s jinými než anglo-americkými teoriemi. V následující kapitole se proto budeme šířeji věnovat Friedmanovým anglo-americkým předchůdcům.

²⁶ Nünning, s. 567. Přestože by na tomto místě bylo vhodnější použít citaci přímo ze Stanzelovy *Teorie vyprávění*, upřednostnili jsme Nünningovu charakterizaci, protože Stanzel svou vlastní charakteristiku pojmu v koncisnější formě neuvádí. Stanzel pouze cituje jak z Isherwooda, tak z Friedmana, a nadále se pak věnuje narativům, které této vyprávěcí perspektivě vyhovují a které už do této kategorie nespádají.

2.2. Koncept hlediska v tradici anglo-amerického myšlení o literatuře

Friedmanem stručně nastíněná historie vzniku konceptu hlediska sleduje, vyjma Aristotela a Platóna, výhradně anglo-americkou literární teorii a kritiku. Friedman v této části své studie pozoruje, jak se v teoretických pojednáních postupně utváří dichotomie *telling* a *showing*, podle níž sestavil své základní dělení typů hledisek. Nyní tedy detailněji prozkoumáme hlavní anglo-americké teoretické návrhy, ze kterých Friedman vycházel. Jde o Henryho Jamese (a jeho předchůdce Waltera Besanta), Percyho Lubbocka a také Waynea C. Bootha.

Podle Friedmana byl tím, kdo rozdmýchal dění kolem techniky psaní v anglofonních literárně-teoretických kruzích, spisovatel a literární kritik Henry James. Využívaje slov Edith Whartonové Friedman podotýká, že „to [zkoumání způsobů psaní] zůstalo na Henrym Jamesovi, aby s tím přišel v jedné ze svých spletitých předmluv k ‘Poslednímu vydání’,“²⁷ a sleduje cestu hlediska od Jamese po současnost. Ovšem prvotním impulsem pro bádání v oblasti techniky psaní nebyly Jamesovy předmluvy, ale kontroverzní přednáška anglického kritika, historika a autora sociálních románů²⁸ Waltera Besanta z roku 1884²⁹ s názvem „Umění prózy“ (*The Art of Fiction*), na nějž James ve svých statích odkazuje a z něhož často cituje. Kontroverzní ji nazýváme z toho důvodu, že Besant se odvážil v době nástupu estetismu a modernismu do anglofonní literatury formulovat základní principy psaní prózy. Těmito principy byli mnozí svobodomyšlní literáti zcela logicky popuzeni, protože jakékoliv principy, obecně řečeno, svádějí k dogmatizaci, a v době objevování nových témat, forem a postupů psaní byla Besantova přednáška bodnutím do vosího hnízda, jež vyústilo v záplavu dalších víceméně nesouhlasných esejů a postřehů (viz výčet autorů a editorů podle Marka Spilky: Andrew Lang, R. H. Hutton, R. L. Stevenson, Vernon Lee etc.).³⁰ Besant byl moderními kritiky častován výrazy „schopný a dobrosrdečný

²⁷ Friedman, s. 1163.

²⁸ Viz Margaret Drabble (ed.), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2000, s. 94-95.

²⁹ Friedman použil jako motto pro svůj esej citaci z Besanta a uvádí zde rok 1885. Přesto se ale příkláníme spíše k roku 1884, tak jak je uvedeno v encyklopedických a teoretických publikacích, viz např. *The Cambridge Guide to Literature in English*, 1993, s. 80.

³⁰ Mark Spilka, „Henry James and Walter Besant: ‘The Art of Fiction’ Controversy“, in *A Forum on Fiction*, 1973, 2, s. 101.

pracant“ či „ne příliš bystrý viktoriánský moralista“ a jeho přednáška byla považována za „zábavnou, rozvláchnou, někdy důvtipnou, častěji však pošetilou“,³¹ jelikož v ní nedokázal vyřčené principy aplikovat na vlastní text.

Nicméně proti všem těmto „nactiutřačům“ se postavil James, když v eseji záměrně pojmenovaném totožně s Besantem „Umění prózy“ (taktéž vydáno v r. 1884) poukázal na Besantův přínos. Podle Jamese Besant pomohl rozbít doposud obecně převládající

„pohodlný, dobromyslný názor, že román je zkrátka román, stejně jako je pudink pudinkem, a tím to končí. [...] Umění potřebuje k životu diskuse, experimenty, zvědavost, pestrost pokusů, výměnu názorů a porovnávání hledisek. [...] Diskuse, návrhy a formulace jsou plodné pouze tehdy, pokud jsou opravdové a upřímné. Pan Besant nám šel příkladem, neboť se s námi podělil o svůj názor na to, jakým způsobem by měla být próza psána a také jakým způsobem by měla být vydávána.“³²

James nejen že Besanta neodsuzuje, ale srdečně mu děkuje za myšlenky, jež mu byly inspirací k napsání vlastního eseje „Umění prózy“, který následně ovlivnil široké pole teoretiků. Jakkoliv vágní mohou Besantovy myšlenky být (na nejasnosti poukazuje i James), staly se zárodkem bádání o technice psaní. V Besantově pojednání nalezneme jedno ze základních pravidel způsobu psaní, které vyzdvihuje jak James, tak i Friedman a pozdější teoretikové, a to potřebu textové koherence a koheze. Když Besant tvrdí, že „z úst mladé dámy, která byla vychovávána v pokojné vesničce, by neměl zaznít popis života na vojenské posádce“,³³ neuměle – James tento výrok kriticky komentuje jako „poněkud zneklidňující“³⁴ – tím vyjadřuje, že text by měl působit uceleným dojmem a jeho jednotlivé části by neměly působit rušivě, nevěrohodně či nereálně. Stejný požadavek má na spisovatele i James, když říká, že „pocit reálnosti (spolehlivé konkrétnosti) je podle mne největší předností románu.“³⁵ U Jamese se však tento pocit reálnosti snoubí s intenzitou literárního díla. Čím reálnější či pravdivější iluzi života spisovatel podává, tím větší je intenzita čtenářova dojmu. A proto

³¹ Spilka, s. 102.

³² Henry James, „Umění prózy“, přel. Martina Knápková, in *Aluze*, 2008, 1, s. 112.

³³ Viz např. http://www.archive.org/details/art_of_fiction_jvw_librivox nebo James, 2008, s. 115.

³⁴ James, 2008, s. 115.

³⁵ *Ibid.*, s. 116.

v „Umění prózy“ James negativně posuzuje ty autory, kteří do příběhu vkládají své vlastní postřehy a ruší tím plynulost děje. V pozdějších osmnácti předmluvách k newyorskému vydání svých sebraných spisů (1907-1909) potom definuje zcela nový způsob vyprávění, který jeho požadavku reálnosti vyhovuje nejlépe.

V předmluvách se James na své romány dívá někdy až z třicetiletého odstupe (nejstarším románem, k němuž James napsal předmluvu, je *Roderick Hudson*, poprvé vydaný už v roce 1876) a nostalgicky vzpomíná na vylíčená místa, postavy a pohnutky, které jej tehdy k psaní vedly. Během této rekapitulace dosavadního tvůrčího úsilí objasňuje, že jeho postavy často stojí na samém okraji příběhu a že skrze mysl těchto postav je děj prezentován. Funkci těchto „pozorovatelů“ vysvětluje různými pojmy, např. centrální inteligence, centrum zájmu nebo reflektor (*central intelligence, centre of interest, centre of consciousness, register, reflector* atp.).³⁶ Tento nový způsob vyprávění Jamesovi umožňoval odpoutat se od přílišné autorské subjektivnosti vypravěče v první osobě, odtažitosti vypravěče ve třetí osobě či upovídání vševědoucího vypravěče, který svými autorskými vstupy staví bariéru mezi čtenáři a příběhem. Příkladem použití hlediska reflektora je například román *Roderick Hudson*, o kterém James píše v předmluvě: „V *Roderickovi* je centrum zájmu umístěno v mysli Rowlanda Malleta a drama příběhu není než drama této mysli.“³⁷ Reflektující postavy dokážou poskytnout ryze subjektivní dojem a podat přímý obraz fikční reality se stejnou intenzitou jako subjektivní vypravěči v ich-formě, ale zároveň autor může ponechat vyprávění v er-formě, a tím jako by odstranit svou osobnost z textu a nechat děj plynout bez zjevné přítomnosti vypravěče. Reflektorem je pro Jamese subjekt, který vnímá.

Do jaké míry se tedy Jamesův koncept hlediska³⁸ odráží ve Friedmanově typologii? Jamesův reflektor odpovídá Friedmanovu pátému a převážně pak šestému typu hlediska, tj. *mnohonásobné výběrové vševědoucnosti* a *výběrové vševědoucnosti*. Ani Friedman, ani James nepřisuzuje této vyprávěcí perspektivě roli vypravěče. Jedna ze čtyř Friedmanových otázek, jež definují typy hlediska, zní, jak jsme již uvedli, „Kdo mluví?“. Jelikož ale v těchto

³⁶ Viz Nünning, s. 360.

³⁷ Henry James, „Preface to *Roderick Hudson*“ in R. P. Blackmur (ed.), *The Art of the Novel; Critical Prefaces by Henry James*, Charles Scribner's Sons, New York, 1962, s. 16.

³⁸ Pro přesnost bychom zde měli podotknout, že James tento vyprávěcí způsob ještě nenazýval hlediskem. Slovo „hledisko“ používal častěji ve významu Uspenského „ideologického hlediska“, tedy určitého postoje jednotlivce k dané problematice. Hledisko jako způsob vyprávění, jak jej používá Friedman, se objevuje až u Jamesova následovníka Percyho Lubbocka.

typech zdánlivě nemluví nikdo, neboli není slyšet hlas žádného vypravěče, Friedman na tuto otázku odpovídá, že příběh sám mluví.³⁹ James se neptá, kdo mluví, ale kdo vnímá. Nesoustředuje se na samotnou produkci vyprávění, ale na centrum příběhu, tedy vnímající subjekt, proto tedy James ani vypravěče doslova nepotřebuje. Na neexistenci vypravěče v Jamesově teorii poukázal také J. A. A. Amorós: „James vůbec neuvažoval o tom, že by někdo *Zlatou číši* vyprávěl - román sám se vypráví. A to je přesně ten důvod, proč James nikdy nehovoří o zmizení vypravěče, protože v rámci jeho pojetí není žádný vypravěč, který by mohl zmizet.“⁴⁰ Jelikož se tedy James zaměřuje na vnímatele fikčního světa, který příběh nevypráví, ale zprostředkovává, můžeme proto přijmout Jamesovu představu, že vyprávění se odehrává bez vyprávěcího subjektu, jak zdůrazňuje Amorós. U Friedmana však tuto představu přijmout nemůžeme, jelikož jeho zájmem je subjekt, který mluví, a jak jsme již podotkli v kapitole první, příběh sám mluvit nemůže. Ačkoliv je tedy Friedmanova teorie propracovanější, vykazuje větší známky rozporuplnosti než teorie Jamesova.

U Jamese také můžeme nalézt počátky rozlišování *telling* a *showing*, neboť James, jak jsme již uvedli, odsuzoval autory komentující děj příběhu a bořící tak iluzi fikční reality. Podobné stanovisko zaujal i Friedman: krajní variantou *telling* je pro něj typ hlediska *komentátorská vševědounost* a tento typ je podle Friedmana mínění spíše méně umělecky hodnotným. Čím dále je však dané hledisko od *telling* a blíže *showing*, tím více je příběh podle Friedmana zobrazován scénicky, a tudíž mnohem intenzivněji. S *telling* a *showing* jakožto termíny se však setkáváme teprve až u Jamesova žáka Percyho Lubbocka, jenž si vytkl za cíl objasnit Jamesovu koncepci reflektora a upřesnit jeho výhody.

Stěžejním dílem Percyho Lubbocka, anglického spisovatele a literárního kritika, je *Umění prózy* (do češtiny též někdy překládáno jako *Mistrovství prózy*⁴¹, *Technika prózy*⁴² nebo *Fikce jako řemeslo*⁴³) z roku 1921. V originále kniha nese název *The Craft of Fiction*, což je téměř synonymní vyjádření k názvu Jamesova a Besantova eseje „The Art of Fiction“,

³⁹ Jak jsme již dříve zmínili, Friedman používá pojmu vypravěč, pokud se jedná o vyprávění v první osobě, jež se vyznačuje omezeností vědomostí o ostatních postavách příběhu (tedy není „vševědoucí“).

⁴⁰ José A. A. Amorós, „Henry James, Percy Lubbock, and Beyond: A Critique of the Anglo-American Conception of Narrative Point of View“, in *Studia Neophilologica*, 1994, 1, s. 51.

⁴¹ Viz rejstřík k dílu Scholes, Kellogg, *Povaha vyprávění*, 2002 (v samotném textu se však místo *Mistrovství prózy* vyskytuje *Umění prózy*).

⁴² Viz Zeman a kol., *Průvodce po světové literární teorii*, 1988, kapitola „Percy Lubbock: Technika prózy“.

⁴³ Viz Kubíček, 2007, s. 25.

čímž se Lubbock explicitně zapojuje do debat započatých Besantem a Jamesem: v jamesovské linii se pokouší stanovit principy psaní prózy. Lubbock zde rozvádí Jamesovy myšlenky s použitím Jamesových pojmů (*picture, scene, subject, drama, panorama*) a aplikuje své závěry na Thackeraye, Tolstého, Flauberta, Jamese a další.

Pokud se umění prózy podle Jamese vyznačuje intenzitou zobrazeného materiálu, čemuž nejlépe slouží prostředek reflektora, u Lubbocka znamená umění prózy systematické začlenění sporadického *telling* do převažujícího *showing*. Jinými slovy Lubbock, stejně jako James, nesympatizuje s autory děl, kteří průběh děje komentují, avšak uznává, že celé dílo nelze psát pouze formou *showing*, jelikož někdy se autor potřebuje uchýlit k stručnému shrnutí událostí. Obecně ale Lubbock míní, že komentující autor nepatří do literárního díla, protože narušuje kontinuitu vyprávění tím, že vstupuje do roviny vyprávění, již není součástí, a tudíž působí jako rušivý element: „...[Turgeněv] si pak odtáhne čtenáře stranou, aby mu mohl do ucha nalít tok informací o tom a tom muži či ženě; informace bez přetvářky plynou přímo od Turgeněva, [...] informace, které nikdy nebudou mít u čtenáře dostatečnou váhu, protože se nevztahují k ničemu, co by čtenář mohl sám otestovat.“⁴⁴

V tomto ohledu je tedy Friedmanova koncepce zcela totožná s Lubbockem. Co také Friedman od Lubbocka přebírá, je uchopení problému techniky psaní jakožto rozboru prozaického díla z formálního hlediska. Jak jsme již výše zmínili, hlavním kritériem románu, které nastínil již Besant, je dodržování vnitřních pravidel textu – koheze a koherence. Pro Jamese to znamená, že román musí působit svou naléhavou reálností, díky níž čtenář zapomene, že je mu předkládán text nějakého spisovatele, a zcela se do děje ponoří. Lubbock zkoumá dílo z teoretického odstupů a požitkářsky sleduje, jak do sebe jednotlivé složky příběhu zapadají. Timothy P. Martin proto nazývá Jamese mimetickým spisovatelem, neboť jeho snahou je zprostředkovávat iluzi života, zatímco Lubbocka označuje za formalistu, jelikož se převážně zaobírá vzhledem literárního díla. Oba preferovali scénické zobrazování událostí, avšak z rozdílných pohnutek: „James věřil v dramatizaci fikce, protože zvyšuje iluzi reality, zatímco Lubbock věřil, že dramatizace očistí fikci od esteticky neuspokojivého hlediska.“⁴⁵ Formální přístup k naratologické analýze textu uplatňuje také Friedman, což je

⁴⁴ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, Londýn, 1921, s. 121.

⁴⁵ Timothy P. Martin, „Henry James and Percy Lubbock: From Mimesis to Formalism“, in *Forum on Fiction*, 1980, 1, s. 28.

patrně z jeho čtyř určujících otázek: Friedman se v nich nezabývá hlediskem jako životním postojem subjektu k realitě, ani se zde nesoustředí na to, jaké je hledisko autora vůči vlastnímu příběhu, tématu apod., Friedmana zajímá hledisko jako technika psaní.

Samotný pojem „hledisko“ se u Lubbocka vyskytuje ve dvou významových oblastech (pomineme-li použití slova „hledisko“ jako řečnického prostředku). Za prvé jako prostředek pro vyjádření názoru či postoje daného subjektu k dané problematice (viz např. „Převládajícím hlediskem není žádné jiné, než to jeho vlastní; hledisko nezávislého povídkáře.“⁴⁶). Za druhé jej Lubbock používá pro popis techniky psaní, pro určení pozice vyprávěcího subjektu, jež určuje, jaké informace vypravěč poskytuje čtenáři (viz např. „Každý z těch fragmentů je výborně zvládnutý, skvěle dokončený a perfektně přizpůsobený hledisku, které není hlediskem zbývající části knihy.“⁴⁷). Tuto posledně zmíněnou oblast dává Lubbock do vztahu čtenář versus vypravěč, neboť v závislosti na zvoleném hledisku, určité pozici vypravěče, se buď zvyšuje, nebo snižuje objem a kvalita informací, které vypravěč čtenáři předává. Toto pojetí hlediska je tedy shodné s Friedmanovým, neboť i on usouvztažňuje množství a kvalitu informací a to, z jaké pozice je příběh vyprávěn, neboli jaká pozice je určena čtenáři, viz jeho otázky „Do jaké vzdálenosti od příběhu je umístěn čtenář?“ a „Jak vypravěč předává čtenáři informace o příběhu?“.

Hledisko u Friedmana a Lubbocka se vyznačuje ještě další totožnou vlastností: oba jej, oproti Jamesovi, přisuzují subjektu, který mluví, na což poukázala Kristin Morrisonová. Zatímco Jamesovo hledisko vyjadřuje úhel pohledu toho, kdo vnímá (u Morrisonové toho, kdo *zná* vypravovaný příběh: *knower of the narrative-story*), Lubbockovo hledisko je častěji používáno, jak jsme již předeslali, v souvislosti s hlediskem mluvícího subjektu a jeho vztahu k příběhu (tak, jak je běžnější na hledisko nazírat dnes), jde tedy o hledisko toho, kdo vypráví (*speaker of the narrative-words*).⁴⁸ Morrisonová vysvětluje, co je příčinou této nesourodosti: „Pro Jamese znamenal román hlavně obraz, který má být znázorněn; pro současné spisovatele a kritiky se díky Joycově a Faulknerově proudu vědomí stal důležitějším hlas, který má být vnímán.“⁴⁹ Tento posun v chápání hlediska ale u Lubbocka pravděpodobně

⁴⁶ Lubbock, s. 38.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Kristin Morrisonová, „James's and Lubbock's Differing Points of View“, in *Nineteenth-century Fiction*, 1961, 3, s. 245.

⁴⁹ Ibid., s. 255.

zapříčinil mylnou domněnku, že je-li nositelem hlediska ten, kdo vypráví, stává se tedy i Jamesův reflektor vypravěčem. Ačkoliv reflektor skutečně může vyprávět – ve smyslu shrnout určitý dějový úsek příběhu – není vlastním vypravěčem literárního díla, jelikož reflektor na sebe nikdy neodkazuje, nýbrž je odkazováno na něj. Musí tedy existovat nějaký jiný subjekt, který je obdařen detailní znalostí myšlenek a chování reflektora, na něhož odkazuje.

Friedman si této nesrovnalosti byl patrně vědom, protože ačkoliv se k tomuto problému nevyjadřuje, nehovoří v eseji o Jamesově reflektorovi jako o vypravěči; Friedman přisuzuje samotnému příběhu schopnost vyprávět (již dříve jsme zmínili chybnost tohoto mínění). V případě Jamesova reflektora má vyprávěcí subjekt neobvykle rozsáhlé vědomosti o reflektorových myšlenkách a jeho jednání v příběhu, tedy vědomosti, jež člověk za normálních okolností nemůže získat, proto bychom jej mohli označit za vševědoucího (vševědoucího, co se týče postavy reflektora). K takovému pojmenování tohoto způsobu vyprávění se uchýlil i Friedman: *výběrová vševědoucnost a mnohonásobná výběrová vševědoucnost*. O vágnosti pojmu „vševědoucnost“ jsme se zmínili v první kapitole; zde ale nacházíme příčinu nepřesnosti těchto Friedmanových pojmů.

Friedman se ve svém eseji stručně zaobírá dalšími teoretiky první poloviny 20. století (Joseph W. Beach, Edith Whartonová, Mark Schorer, Selden L. Whitcomb), nicméně tito teoretikové nový pohled na techniku psaní nepřinesli, nýbrž dále pokračovali v jamesovském pojetí tvorby románu: hledali a objasňovali způsoby, jakými by bylo lze docílit co nejdramatičtějšího vyjádření. Susan Lanserová v knize *A Philosophy of Point of View* vysvětluje, že v této době je hlavní tendencí literární kritiky považovat „koncepti románu za prostředek pro dramatické vyjádření než jako žánr umožňující vyprávět příběhy rozmanitými, v zajímavosti sobě rovnými způsoby vyprávění s různými možnými účinky“.⁵⁰ Podobně v roce 1961 o tomto stavu literární kritiky Wayne Booth poznamenává: „Zprvu oprávněná obrana nového však brzy zamrzla v dogma.“⁵¹ K této „zamrzlé“ skupině kritiků se svým esejem, v němž straní spíše *showing* než *telling*, staví i Friedman.

⁵⁰ Susan Lanser, *A Philosophy of Point of View*, Princeton University Press, Princeton, 1981, s. 23.

⁵¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, s. 25.

Proti tomuto trendu se jako jeden z prvních postavil E. M. Forster. V *Aspektech románu* z roku 1927 poukázal na to, že moderní kritikové přeceňují význam vhodnosti zvoleného hlediska pro co nejdramatičtější vyjádření. Friedman v eseji o Forsterovi píše, že se „našeho problému jen letmo dotknul a zamítl jej jako triviální formalitu,“⁵² což není příliš přesné. Forster nepovažoval debaty o hledisku za formalitu, ale spíše zastával názor, že jakkoliv promyšlené může zvolené hledisko být, nemusí zaručit zamýšlený úspěch u čtenáře. Umělec má podle Forstera odhalovat skryté „já“ svých postav a teprve správná kombinace vlastností postav, scénických obrazů, shrnujícího vyprávění a autorovy tvůrčí osobnosti dá dílu kýženou intenzitu. „Spisovatel musí na čtenáře udeřit, aby přijal jeho slova.“⁵³ Podle Forstera se nemá spisovatel zabývat otrockou systematizací způsobů psaní, ale má být tvůrcem: „umělec není zedníkem, ale jezdcem na koni, jehož hlavním úkolem je chytit Pegase, a ne trénovat se na něj osedláváním krotkých hříbat“⁵⁴ a „aby mohl Pegase chytit, musí se spisovatel chtít podvolit moudrosti skrytého já“.⁵⁵ Ač se může Forsterův názor na koncept hlediska zdát příliš subjektivně laděný a ačkoliv hlavním důvodem obrany této subjektivity může být obhajoba vlastních děl, která bývala pro nesystematický výběr hlediska často kritizována, nemůžeme Forsterově postoji upřít rys nadčasovosti (přestože byl svými současníky považován spíše za zpátečnického). Wayne Booth se totiž v roce 1961 proti dogmatickému upřednostňování *showing*, proti objektivnímu a dramatickému znázornění, postavil v rozsáhlé a vlivné studii *The Rhetoric of Fiction (Rétorika fikce)*.

Boothova *Rétorika fikce* vyšla až šest let po Friedmanově eseji, přesto ale Boothovy závěry do této kapitoly začleníme, protože tvoří závěrečný článek této anglo-americké etapy literární kritiky, tedy geneze hlediska na pozadí dichotomie *telling* a *showing*. Podle něj je rozlišování mezi *telling* a *showing*, mezi přítomností autorských komentářů a autorovy „neviditelnosti“ v textu nebo mezi autorovou objektivností a subjektivností zcestné. *Telling* a *showing* jsou dva způsoby vyprávění, přičemž v literárním díle se vyskytují oba způsoby, a teprve jejich promyšlená kombinace je jedním z faktorů, které se podílejí na vzniku „velkého“ díla. „Vše, co [autor] *ukazuje* poslouží *shrnujícímu* vypravování; dělící linie mezi

⁵² Friedman, s. 1166.

⁵³ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1985, s. 78-79.

⁵⁴ E. M. Forster, *The Longest Journey*, Vintage, New York, 1962, s. 16.

⁵⁵ Donald Watt, „The Artist as Horseman: The Unity of Forster’s Criticism“, in *Modern Philology*, 1981, 1, s. 45.

ukazováním a vypravováním je vždy tak trochu nadbytečná.“⁵⁶ Podobně nadbytečné je podle něj hovořit o přítomnosti či nepřítomnosti autora v textu, neboť autorova přítomnost je vidět nejen v jeho komentářích, ale i ve výběru míst, postav, jejich hledisek, jejich jednání apod. „Stručně řečeno, autorovy postoje jsou vždy přítomné, vždy evidentní pro toho, kdo ví, jak je hledat, [...] a přestože se autor může maskovat, nikdy nemůže zmizet.“⁵⁷ Také objektivnost (versus subjektivnost) autorova přístupu k příběhu je podle Bootha nejasným pojmem, jelikož objektivnost může znamenat jak neosobnost, neutrálnost, nestrannost, tak i oddálenost atd., a to, co je pro někoho objektivní, nemusí u druhého korespondovat s jeho představou o objektivnosti.

Booth se také pokusil o ilustrativnější diferenciaci vypravěčů. Rozlišení vypravěčů podle gramatické osoby podle něj nevypovídá nic o jejich charakteru (např. reflektor, ačkoliv se vyprávění realizuje ve třetí osobě, může zobrazit svůj příběh se stejnou intimitou jako vypravěč v první osobě). Zatímco Friedmana ještě zajímá spíše vnější popis narativní situace (pročež k jejich charakterizaci používá rozlišení mezi první a třetí osobou), Booth studuje komunikační aspekt literárního díla, a proto jej gramatická osoba vypravěče nezajímá. Jinými slovy Friedman se ptá po kvantitě předávaných informací (viz otázka „Jak vypravěč předává informace o příběhu?“, jíž sleduje množství projevů autorových postojů v textu), zatímco Booth se zajímá o kvalitu informací předávaných mezi vypravěčem a čtenářem, tedy *co* je vlastně obsahem předávaných informací. Na tomto základě pak Booth navrhuje vlastní škálu vypravěčů⁵⁸ za pomoci nového pojmu „implikovaný autor“ (autorovo druhé já; představa autora, kterou si čtenář vytvoří na základě četby literárního díla).

Boothovo hlavní dělení vypravěčů tkví v tom, zdali jsou, nebo nejsou dramatinizovaní (dramatinizovaní vypravěči zastávají roli postav příběhu, kdežto nedramatinizovaní nikoliv). Postoje nedramatinizovaných vypravěčů jsou obvykle totožné s implikovaným autorem (např. Hemingwayovi „Zabijáci“), naopak dramatinizovaní vypravěči se od implikovaného autora většinou velmi liší. Oba tyto typy pak mohou v příběhu zastávat roli pozorovatelů nebo aktivních vypravěčů. Dále pak všechny typy vypravěčů mohou

⁵⁶ Booth, s. 20.

⁵⁷ Booth, s. 20.

⁵⁸ Systematizací vypravěčů a vysvětlením estetické distance mezi jednotlivými složkami výše zmíněných komunikantů se dále zabývá v eseji „Distance and Point-of-View: An Essay in Classification“, in *Essays in Criticism*, 1961, 11.

podávat scénu nebo shrnutí nebo obojí, mohou si být vědomi toho, že vyprávějí, nebo ne, mohou být spolehliví, nebo nespolehliví, privilegovaní (tzn. mají neobyčejné znalosti o jiných postavách příběhu) či limitovaní apod.

Booth navrhuje poměrně složitý systém klasifikace vypravěčů, ale při bližším prozkoumání jednotlivých složek jeho koncepce je zřejmé, že ač lamentoval proti termínům *ich-forma* a *er-forma*, jeho termíny *dramatizovaný* a *nedramatizovaný* vypravěč právě těmto starším pojmům odpovídají. Booth vysvětluje, že gramatická osoba při charakterizaci vypravěče nehraje roli (roli hraje to, zda je vypravěč postavou, či ne, jak již bylo řečeno). Zároveň ale tvrdí, že „v podstatě i ten nejnesdílnější vypravěč je ‚dramatizován‘, jakmile odkazuje na své ‚já‘.“⁵⁹ Tudíž *dramatizovaný* vypravěč je vždy realizován *ich-formou*. Podobně také opozice *privilegovaní* vypravěči versus *limitovaní* odpovídá staršímu konceptu, kde se taktéž používal termín „*limitovaný*“ a kde se místo „*privilegovaný*“ hovořilo o „*vševědoucím*“. V každém případě ale Booth vnesl do bádání o hledisku komunikační aspekt díla, který chyběl jak u Friedmana, tak u jeho předchůdců.

V této kapitole jsme tedy objasnili, kterými cestami se ubíral vývoj hlediska v anglo-americkém literárním prostředí, postřehli původ jednotlivých složek Friedmanova eseje a naznačili směr, kterým se bude hledisko ubírat v současné literární vědě. V následující kapitole tedy porovnáme Friedmanův koncept hlediska s koncepty nejvýznamnějších literárních teoretiků ze synchronního pohledu.

⁵⁹ Wayne C. Booth, „Distance and Point-of-View: An Essay in Classification“, in *Essays in Criticism*, 1961, 11, s. 176.

2.3. Synchronní srovnání Friedmanova konceptu hlediska s významnými konkurenčními koncepty

V předchozí kapitole jsme načrtli vývoj konceptu hlediska v anglofonním literárně-kritickém prostředí po začátek druhé poloviny dvacátého století. Koncepty hlediska však v této a pozdější době vznikaly i v jiných zemích: mezi nejvýznamnější patří koncepty teoretiků Jeana Pouillona, Gérarda Genetta, Franze Stanzela, Borise Uspenského a Seymoura Chatmana, s jejichž systémovými návrhy v této kapitole srovnáme systém Friedmanův.

Jelikož jsme v první kapitole Friedmanův koncept opatřili kritickou analýzou, z níž vyplynula mimo jiné nadbytečnost dvou typů Friedmanových hledisek, budeme nadále pracovat se soustavou pouze šesti, nikoli osmi typů hledisek, a to s *komentátorskou vševědoudností*, *neutrální vševědoudností*, s hlediskem *já jako svědek* a *já jako protagonista*, s *(mnohonásobnou) výběrovou vševědoudností* a s *dramatickým způsobem*.

Ještě před vydáním Friedmanovy studie přispěla v roce 1946 francouzská literární teorie novým pohledem na diferenciaci vyprávěcích způsobů v knize Jeana Pouillona s názvem *Temps et roman* (Čas a román). Friedmanovo hledisko, *point of view*, je pro Pouillona *vision* (pohled⁶⁰), pro nějž vymezuje tři kategorie, popř. tři roviny: *vision par derrière* (přehled) pro ty vyprávěcí způsoby, při nichž jsou čtenáři poskytnuty „nadstandardní“ informace o postavách; dále *vision avec* (souhled) pro případy, kdy vypravěč ví pouze tolik informací, kolik mohou znát i postavy; a naposled *vision du dehors* (vnější pohled) pro vypravěče, kteří neprojevuji žádnou znalost vnitřního světa postav.

Pouillonův systém je tedy mnohem jednodušší než Friedmanův, což s sebou samozřejmě nese příliš velkou míru zobecnění. Ta je nejvíce patrna u Pouillonova *přehledu*. *Přehled* víceméně odpovídá tradičnějšímu termínu *vševědoudnost*, pro který Friedman vyděluje hned tři typy: *komentátorská vševědoudnost*, *neutrální vševědoudnost* a *(mnohonásobná) výběrová vševědoudnost*. Avšak posledně jmenovaný typ Friedmanova hlediska spadá podle Pouillona do roviny s názvem *souhled*, neboť zde vypravěč zprostředkovává vnímání postavy reflektora, neboli jeho rozsah informací o příběhu odpovídá rozsahu znalostí postavy, popř. více postav (pokud jde o *mnohonásobnou*

⁶⁰ Pouillonovy termíny překládáme souhlasně s Kubíčkem, 2007, s. 48-49.

výběrovou vševědoucnost). Ovšem proti zařazení (*mnohonásobné*) výběrové vševědoucnosti do roviny *souhledu* stojí fakt, že pokud vypravěč, jenž neobývá rovinu příběhu (jak je tomu u vyprávění, které je zprostředkováno skrze vědomí postavy reflektora), zná myšlenky a názory byt' jen jediné postavy, tedy disponuje vlastností obyčejnému člověku zapovězenou (vlastností, kterou můžeme při již zmíněné nejasnosti termínu pracovníčně označit jako *vševědoucnost*), mělo by takové vyprávění patřit spíše do roviny *přehledu* (kam jsme také tento typ vyprávění zprvu zařadili díky Friedmanově typologii) než do roviny *souhledu*. Dále Pouillonův *přehled* nerozlišuje, zdali je vypravěč dramatinizovaný, nebo naopak, viz Friedmanovo hledisko *komentátorská vševědoucnost* versus *neutrální vševědoucnost*. Pro jeden Pouillonův termín zde máme tedy podle Friedmana tři různé typy vyprávění.

Pro Pouillona je také nedůležitá pozice čtenáře vůči příběhu; tedy zdali je jeho vzdálenost od příběhu velká nebo malá, což je důvodem, proč pro Pouillonův *souhled* potřebuje Friedman dva typy hlediska, tedy *já jako svědek* a *já jako protagonista* (vypravěč je v těchto případech součástí příběhu, tzn. je postavou, tudíž o něm lze říci, že má právě tolik znalostí o příběhu a o jiných postavách příběhu, jako mají ostatní postavy). Zatímco vypravěč hlediska *já jako svědek* zůstává na periferii příběhu, pozice vypravěče *já jako protagonista* je centralizována, z čehož vyplývá různá distance čtenáře od centra dění příběhu, resp. od protagonistů příběhu. Pouillonův *souhled* takové odlišnosti nezahrnuje. Zbývá ještě dodat, že Pouillonově *vnějšímu pohledu* následně odpovídá zbývající Friedmanův typ hlediska *dramatický způsob*.

Dále je také otázkou, do jaké míry Pouillon zvažoval názvy svých *pohledů* v souvislosti s distancí vypravěče od příběhu. Ty totiž na distanci ukazují, viz doslovný překlad jeho názvů: *vision par derrière* znamená „pohled zezadu, či zpovzdálí“, *vision avec* „souhled“ a *vision du dehors* „pohled zvenku“. Jedná se tedy o roviny, z nichž je na příběh nazíráno. Proto bychom tyto roviny také mohli pojmut jako rovinu příběhovou (*vision avec*), rovinu periferie příběhu (*vision par derrière*) a rovinu mimopříběhovou (*vision du dehors*). Takto navržený rovinový model zdánlivě ukazuje na určitou distanci narativního subjektu od centra vyprávění. Zdánlivě proto, že Pouillonovy termíny tuto úvahu sice jasně evokují, ale ve skutečnosti nelze hovořit o určité distanci spojené s určitou rovinou, protože distance se může v rámci jedné roviny libovolně měnit. Např. Friedmanovo hledisko

komentátorská vševědoucnost obecně zařazujeme do Pouillonovy roviny *vision par derrière*, jelikož vypravěč *komentátorské vševědoucnosti* dává ve svých komentářích najevo, že zná pohnutky jednání postav i popř. jak se bude příběh dále vyvíjet. Vypravěč takového příběhu může být umístěn jak na jeho periferii (tzn. bude zároveň i vedlejší postavou příběhu), tak zcela mimo příběh (např. může vyprávět pohádku). V druhém jmenovaném případě tedy bude jeho vzdálenost od příběhu odpovídat rovině *vision du dehors*, ale jelikož bude vypravěč znát motivaci činů postav lépe, než by mohly své osudy znát samy postavy, bude zároveň odpovídat rovině *vision par derrière*. Dalším příkladem může být například Friedmanovo hledisko *já jako svědek*, které jsme zařadili do Pouillonova *vision avec*, nicméně zde vypravěč stojí na periferii příběhu, proto by z terminologického hlediska mělo patřit do *vision par derrière* a tak podobně. Pouillonovy termíny jsou tedy spíše matoucí.

Otázkou zůstává, co je příčinou disharmonií mezi Pouillonovým a Friedmanovým systémem. Kromě vágnosti Pouillonovy terminologie je důvodem také rozdílné pojetí hlediska. Friedman spojuje hledisko s pozicí toho, kdo vypráví příběh, a s rozsahem disponibilních informací vypravěče. Pouillon se pouze zaměřuje na to, co je vyprávěno (neboli jaký pohled na vyprávěné je čtenáři poskytnut⁶¹) a jaké informace jsou čtenáři díky tomuto pohledu dostupné. Jelikož mu k popisu takových narativních způsobů postačují jen tři roviny, je jasné, že musejí zahrnovat množství různorodých typů vyprávění. Proto je Pouillonovo dělení velmi schematické a pro naratologický popis ne příliš užitečné. Friedmanův členitější koncept je v tomto ohledu mnohem sofistikovanější.

Pouillonovu třírovinovou koncepci se ale pokusil dále rozpracovat další francouzský teoretik Gérard Genette, jenž se v pojednání *Discours du récit* (Rozprava o vyprávění) z roku 1972 a v pozdějším *Nouveau discours du récit* (Nová rozprava o vyprávění) z roku 1983 věnuje naratologickým otázkám, které řadí do jednotlivých „problémových okruhů“.⁶² Okruhy, které nás budou zajímat, jelikož se promítají do charakterizace vyprávěcích způsobů a odráží se v nich Pouillonův koncept rovin, jsou perspektiva, hlas a modus.

⁶¹ Viz také Susan Lanserová, s. 208: „[...] otázkou zde není „kdo vidí“, ale jak je postava viděna.“

⁶² Kubíček, 2007, s. 77.

V oblasti perspektivy Genette vytváří systematizaci vyprávěcích způsobů na základě otázky „Kde se nachází fokus vnímání?“,⁶³ což je dáno typem zvolené *fokalizace*. *Fokalizací* Genette míní „omezení pole působnosti, neboli selekci narativních informací v souvislosti s tím, co bývalo tradičně pojmenované jako *vševědoucnost*“.⁶⁴ Oproti Friedmanovu názvu hlediska *point of view*, které značí místo, odkud je něco nazíráno, a Pouillonovu termínu *vision*, opět vyjadřující vizuální konotace, Genettova *fokalizace* má být spíše abstraktním pojmem. Pojetím je přesto *fokalizace* velmi blízká Pouillonově pojmu *vision*. Genette ji taktéž dělí na tři roviny v závislosti na zmenšujícím se přístupu vypravěče do psychologie postav: *nulová fokalizace* znamená, že vypravěč zná více než postava, nebo přesněji, vypravěč říká více než zná jakákoliv postava; u *vnitřní fokalizace* vypravěč říká jen tolik, kolik mohou znát i postavy; u *vnější fokalizace* vypravěč říká méně, než zná postava. Naše kritické srovnání takového konceptu s Friedmanovým jsme již vyjádřili v souvislosti s Pouillonovým systémem, proto jej nebudeme znovu reprodukovat. Genette ale domýšlí další nuance rovinového dělení, proto tedy musíme jeho koncepci hlediska zvažovat jako celek, tedy i s oblastmi hlasu a modu.

V oblasti hlasu Genette na otázku „Kdo mluví?“⁶⁵ odpovídá, že buď vypravěč, jenž náleží rovině příběhu, *homodiegetický vypravěč* (takový vypravěč zprostředkovává *homodiegetické vyprávění*), nebo vypravěč, který je mimo rovinu příběhu, *heterodiegetický vypravěč* (jde tedy o *heterodiegetické vyprávění*), přičemž každá rovina fokalizace může podle Genetta zahrnovat oba typy vypravěčů. Tím vzniká soustava šesti narativních způsobů, k nimž Genette přiřazuje konkrétní příklady:

typ fokalizace vyprávění	nulová	vnitřní	vnější
heterodiegetické	Henry Fielding <i>Tom Jones</i>	James Joyce <i>Portrét umělce</i>	Ernest Hemingway <i>Zabijáci</i>
homodiegetické	Herman Melville <i>Bílá velryba</i>	Knut Hamsun <i>Hlad</i>	Albert Camus Cizinec

⁶³ Viz Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, přel. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York, 1990, s. 64.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 74.

⁶⁵ Viz Gérard Genette, *Fikce a vyprávění*, přel. Eva Brechtová, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno, Praha, 2007, s. 51.

Připomeňme si, že po organizační redukci počtu Friedmanových typů hledisek nám jich taktéž zůstalo šest. Ke každému typu Friedman také uvádí konkrétní příklad knihy (jednotlivé příklady jsme uvedli v kapitole první). Jak Friedmanův, tak Genettův systém mají představovat co možná nejucelenější systém hledisek. Pokusme se tedy tuto ucelenost prověřit jednoduchým manévrem, a to převedením Genettových příkladů do Friedmanova systému a naopak. Do následující tabulky jsme tedy k Friedmanovým typům hledisek a jeho příkladům přiřadili Genettovy příklady.

	typ hlediska	Friedmanův příklad	Genettův příklad
I	KOMENTÁTORSKÁ VŠEVĚDOUCNOST	Samuel Butler <i>Cesta všelikého těla</i>	? Henry Fielding <i>Tom Jones</i> ?
II	NEUTRÁLNÍ VŠEVĚDOUCNOST	Thomas Hardy <i>Tess z D'Urbervillů</i>	? Herman Melville <i>Bílá velryba</i> ?
III	JÁ JAKO SVĚDEK	Joseph Conrad <i>Srdce temnoty</i>	--
IV	JÁ JAKO PROTAGONISTA	Charles Dickens <i>Nadějně vyhlídka</i>	Knut Hamsun <i>Hlad</i> Albert Camus <i>Cizinec</i>
V	(MNOHONÁSOBNÁ) VÝBĚROVÁ VŠEVĚDOUCNOST	James Joyce <i>Portrét umělce</i>	James Joyce <i>Portrét umělce</i>
VI	DRAMATICKÝ ZPŮSOB	Ernest Hemingway „Kopce jako bílí sloni“	Ernest Hemingway <i>Zabijáci</i>

Tabulka poukazuje na tři nesrovnalosti. Za prvé není zcela jasné, kam by Friedman zařadil *Toma Jonese* a *Bílou velrybu*, zdali do *komentátorské vševědounosti* či do *neutrální vševědounosti*. Vypravěč *Toma Jonese* příběh komentuje a vysvětluje, tudíž bychom jej mohli zařadit do *komentátorské vševědounosti*. Nicméně toto hledisko se liší od Friedmanovy *neutrální vševědounosti* mimo jiné tím, že vyprávění je zprostředkováno v první osobě. *Tom Jones* je ale vyprávěn ve třetí osobě, proto jej s určitostí nelze zařadit ani k jednomu typu. *Bílá velryba* je opačný případ. Vypravěč zde poskytuje informace v první osobě a rozsahem informací bychom jej mohli označit za vševědouného, nicméně nepodává ten typ hodnotících komentářů, jako typický vypravěč *komentátorské vševědounosti*, proto

náleží spíše do *neutrální vševědoucnosti*. Dále je Genettem zcela neobsazena pozice hlediska *já jako svědek*, zatímco u *já jako protagonista* máme Genettovy příklady dva. Než ale tento výsledek podrobíme analýze, pokusíme se nejprve opačným postupem zařadit Friedmanovy příklady knih do Genettova systému, což ukazuje následující tabulka.

typ fokalizace vyprávění	nulová	vnitřní	vnější
heterodiegetické	Thomas Hardy <i>Tess z D'Urbervillů</i>	James Joyce <i>Portrét umělce</i>	Ernest Hemingway „Kopce jako bílí sloni“
homodiegetické	? Samuel Butler <i>Cesta všelikého těla ?</i>	Charles Dickens <i>Nadějně vyhlídky</i> Joseph Conrad <i>Srdce temnoty</i>	--

Znovu tedy vyvstaly tři případy, ve kterých se tyto systémy neshodují, přičemž nesrovnalosti se odehrávají výhradně na Genettově *homodiegetické* rovině vyprávění. *Cesta všelikého těla* je sice vyprávěna v první osobě, ale jelikož jde o příběh, který vypravěč pouze zprostředkovává a není jeho postavou, je tedy otázkou, zda by jej Genette přiřadil spíše k *heterodiegetickému* nebo *homodiegetickému* vyprávění (všechny Genettovy příklady *homodiegetického* vyprávění jsou realizovány v první gramatické osobě). *Homodiegetické* vyprávění s *vnitřní fokalizací* zahrnuje dva Friedmanovy příklady a naopak *vnější fokalizace* zůstává neobsazena.

Nyní tedy hlouběji prozkoumáme příčiny těchto diskrepancí. Začněme Genettovou *externí fokalizací* v *homodiegetickém* vyprávění, kam řadíme Camusova *Cizince*, jelikož jde o vyprávění, které zprostředkovává vypravěč, který je hlavní postavou vyprávěného. Tento vypravěč však neposkytuje žádné informace o vlastních myšlenkách či postojích, vypravěč pouze popisuje to, co právě dělá, popř. co dělá jiná postava. Friedman by jej zařadil do hlediska *já jako protagonista*, jelikož je příběh podáván v první osobě a vypravěč se nevyznačuje schopnostmi vševědouceho vypravěče. Co se ale týče druhého příkladu externí fokalizace, tedy v rovině *heterodiegetické*, zde Genette uvádí Hemingwayovy *Zabijáky*, podobně jako Friedman pro *dramatický způsob* uvádí Hemingwayovu povídku „Kopce jako bílí sloni“. Oba se v tomto shodují a považují tento typ vyprávění za zvláštní případ, pro nějž je potřeba vytvořit zvláštní kategorii v systému (narozdíl od předchozího *Cizince*, pro kterého

Friedman zvláštní typ – mohl by se jmenovat *já jako oko kamery* – nevytvořil). Pokud bychom ale mohli *Cizince* zařadit do hlediska *já jako protagonista*, Hemingwayova díla bychom analogicky mohli taktéž zařadit do běžnějšího typu hlediska, a to do *neutrální vševědounosti*. Jak totiž upozornila Mieke Balová, Genettova *vnější fokalizace* není odlišným typem fokalizace, ale pouze variantou *nulové fokalizace*.⁶⁶ Vypravěč obou fokalizací je totiž stejně vševědoucí, u *vnější fokalizace* jen podává omezené množství informací, tedy ne že by nemohl referovat o příběhu stejným způsobem jako vypravěč *nulové fokalizace*, ale z nějakého důvodu to nedělá. Jeho fokalizace je ale stále *nulová*. Např. v úvodní odstavci povídky „Kopce jako bílí sloni“ může vypravěč napsat: „Kopce kolem údolí řeky Ebro byly dlouhé a bílé. [...] Američan a ta dívka, co byla s ním, seděli ve stínu u stolu před budovou,“ ale ke konci povídky vypravěč sděluje, že: „šel do baru, kde popíjeli lidé čekající na vlak. U baru vypil Anis a podíval se na lidi okolo.“⁶⁷ Vypravěč tedy nevypráví z jednoho místa, ale je schopen zprostředkovávat jak dění před železniční budovou, tak uvnitř baru. Jeho hledisko je tedy alespoň do určité míry neomezené. Vypravěč není omezený, jen téměř žádné informace o postavách nepodává, většina povídky je realizována dialogem. *Vnější fokalizace* je tedy u Genetta jako třetí typ fokalizace neopodstatněná. U Friedmana je tomu ale trochu jinak. Friedman své dělení hledisek postavil na opozici *telling* versus *showing*, jak již bylo mnohokrát řečeno. *Dramatický způsob* je pojmu *showing* nejbližší, jelikož čtenář téměř žádný hlas vypravěče nevnímá, protože vnímá převážně dialogy postav. Proto Friedmanovo hledisko *dramatický způsob* shledáváme opodstatněným. K problému *telling* a *showing* ve vztahu k Genettovi a Friedmanovi se ale dostaneme ještě později.

To, že Genettova *nulová fokalizace* nekoresponduje s Friedmanovou *komentátorskou vševědouností* a *neutrální vševědouností*, je následkem Friedmanova dělení těchto hledisek podle gramatické osoby, tedy jevu, který byl záhy po vydání Friedmanova eseje W. C. Boothem z naratologie vytěsněn. Zde můžeme pouze konstatovat,

⁶⁶ Viz Mieke Balová, *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paříž, 1977, s. 113, 119.

⁶⁷ Ernest Hemingway, „Hills like White Elephants“, in <http://www.scribd.com/doc/94569/Hills-Like-White-Elephants>.

že jak ukázaly Genettovy příklady knih nezapadající do Friedmanova systému, Genettův systém je v tomto ohledu přesnější a jasnější.

Vysvětlení toho, proč u Friedmanova hlediska *já jako protagonista* máme dva Genettovy příklady, také není komplikované, resp. už bylo částečně vysvětleno: Friedmanův systém nepotřebuje pro způsob, jakým je psán *Cizinec* nový typ hlediska, protože jím nedochází k výrazné změně, co se týče vzdálenosti čtenáře od příběhu, tedy změně směrem k *telling* nebo *showing*, proto hledisko *já jako protagonista* zcela postačuje.

Naopak Friedmanovo hledisko *já jako svědek*, které Genette ve své terminologii překvapivě nepojmenovává,⁶⁸ ukazuje na širší souvislosti. Příčinu Genettovy „ignorance“ vůči takovému vyprávění můžeme najít ve třetí oblasti Genettova naratologického zkoumání, kterou jsme ještě nezmínili, a to v oblasti modu, kde se Genette vyrovnává s pojmy *telling* – *showing* a *diegesis* – *mimésis*. Genette zde dochází k závěru, že rozlišování *telling* a *showing*, vycházející z platonských kategorií *diégesis* a *mimésis* je liché, neboť „dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama. Proto jediná nápodoba je jen ta nedokonalá. *Mimésis* je *diégesis*.“⁶⁹ Jinými slovy Genette nevidí důvod, proč rozlišovat způsoby psaní podle *telling* a *showing*, když oba tyto způsoby vlastně shodně „ukazují“. Nejen řeč postav a popis jejich jednání (*showing*) ukazuje na jejich charakteristiku, ale i uvedení obrazu pomocí *telling* může odkazovat k charakteristice místa, postav a celkového prostředí. Nicméně pojmy *telling* a *showing* také souvisejí s distancí vypravěče od centra příběhu. Čím více vypravěč vypráví pomocí *showing*, tím menší je jeho vzdálenost od centra příběhu. Pokud tedy Genette odmítá odlišovat rovinu *diégesis* a *mimésis*, jelikož jsou totožné, a následkem toho také *telling* a *showing*, nemůže shledávat rozdílnost v narativech typu *já jako svědek* a *já jako protagonista*. Tato hlediska od sebe odlišuje distance čtenáře od centra příběhu: *svědek* zprostředkovává příběh z periferie příběhu, zatímco *protagonista* z centra, *protagonista* je blíže konstrukčnímu bodu *showing*. Tento rozdíl je tedy díky pojmům *telling* a *showing* pro Friedmana podstatný, ale Genette jej pro výše zmíněné důvody nemůže vnímat.

⁶⁸ Na tento fakt již také upozornila Dorrit Cohnová v eseji „The Encirclement of Narrative“, in *Poetics Today*, 1981, 2, s.165.

⁶⁹ Gérard Genette, „Hranice vyprávění“, přel. Petr Kyloušek, in *Znak – struktura – vyprávění*, Host, Brno, 2002, s. 245.

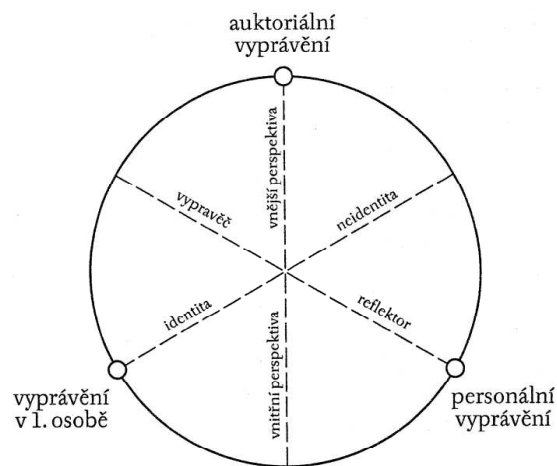
Je tu však ještě jeden aspekt, který je naopak zcela opomíjen Friedmanem. Oproti Genettovi Friedman nezvažuje možnost existence multiplicitních vypravování, kde by nefiguroval jeden vypravěč, ale více. Genette diferencuje svou *vnitřní fokalizaci* na *fixní* (ohniskem fokalizace je jediný subjekt), *variabilní* (několik subjektů) a *multiplicitní* (ta samá událost je zprostředkována několika subjekty).⁷⁰ Samotné Genettovo dělení je však diskutabilní, protože se zakládá na různých otázkách. *Fixní* a *variabilní* fokalizace totiž odpovídá na hypotetickou otázku „Kdo vypráví příběh?“ (pokud jeden vypravěč, jde o *fixní* fokalizaci, pokud se střídá určité množství vypravěčů, jde o *variabilní* fokalizaci), nicméně *multiplicitní* fokalizace odpovídá na otázku „Kolik vypravěčů vypráví daný úsek příběhu?“ (pokud jeden vypravěč, nejde o *multiplicitní* fokalizaci, pokud více vypravěčů, jde o *multiplicitní* fokalizaci). *Multiplicitní* vyprávění by Friedman pravděpodobně považoval za sekvenci několika narativů, přičemž každý z těchto narativů může vykazovat různé vlastnosti (vzhledem ke čtyřem otázkám, které kategorizují Friedmanova hlediska), proto ji do svého systému nezakomponoval. Avšak úvahy o variabilnosti vypravěčů, resp. reflektorů, projevil v rozlišení hledisek *výběrová vševědoucnost* a *mnohonásobná výběrová vševědoucnost*. (V první kapitole jsme ale navrhli sloučení těchto hledisek pod jeden typ, jenž zahrnuje tyto dva podtypy; podobně uvažoval i Genette, když tyto podtypy přiřadil k *vnitřní fokalizaci*.)

Zcela originálního uchopení klasifikace narativních způsobů se v roce 1955⁷¹ a následně v přepracované verzi z roku 1979 v knize *Theorie des Erzählens (Teorie vyprávění)* ujal rakouský teoretik Franz Karl Stanzel. Jednotlivé „vyprávěcí situace“ (dále jen VS) zasazuje do „typologického kruhu“, čímž má být objasněna kontinuita VS a pozvolná přechodnost jedné situace v další. Jednotlivé hranice VS tedy nemají tvořit demarkační linie, ale pouze ideální typy vyprávění, k nimž se konkrétní literární díla více či méně přibližují. Stanzel na svůj typologický kruh umísťuje tři typy VS: „VS I. osoby, jejíž vypravěč je personalizován a viditelný jako postava v rámci fikčního světa; *autorskou* VS, kde, jako v *Tomovi Jonesovi* nebo v *Tess z D'Urbervillů*, je vypravěč personalizován, viditelný a mimo fikční svět; a nakonec *personální* VS, kde, jako v *Portrétu umělce v jinošských letech* nebo

⁷⁰ Ovšem ani Genettův výčet není úplný. Jurij Lotman přichází s variantou, v níž, jak vysvětluje, „máme subjekt autora, který tím, že využívá uzavřený systém různých stylů, jež se pojí s různým hlediskem, vypráví jeden obsahový moment z mnoha stylistických pozic.“ Jurij Lotman, „Point of View in a Text“, in *New Literary History*, 1975, 2, s. 346.

⁷¹ *Die typischen Erzählsituationen im Roman*.

v *Paní Dallowayové*, se vypravěč stal neviditelným a jeho místo je převzato personálním médiem nebo postavou reflektora (Štěpánem, Clarissou).⁷² Tyto VS se na typologickém kruhu konstituují na základě binárních opozic tří oblastí, s nimiž jsme se setkali již u Genetta: osoba, modus a perspektiva. V rámci osoby se projevuje opozice identičnosti a neidentičnosti existenciálních oblastí vypravěče a postav, v rámci modu Stanzel sleduje opozici vypravěč – reflektor a v rámci perspektivy opozici vnitřní a vnější perspektivy či perspektivismus a aperspektivismus (což odpovídá konvenčnímu rozlišování mezi vševědoudností a omezeným hlediskem). Podrobné rozkreslení typologického kruhu s uvedením četných příkladů literárních děl uvádíme v příloze č. 2. Zde se omezíme na jednodušší znázornění, jak je uvádí Kubíček v knize *Vypravěč*.⁷³

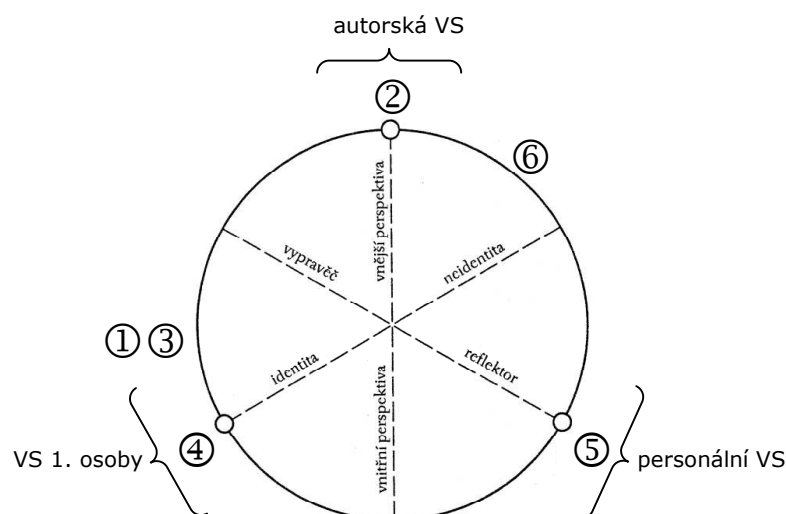


Takovému synteticky pojatému konceptu způsobů vyprávění může Friedmanův lineární systém jen stěží konkurovat. Nicméně i přesto bude naší snahou nalézt styčné body a nejzjevnější momenty a příčiny rozkolu obou systémů. Lanserová podává poměrně jednoduché srovnání obou systémů: „Stanzelova autorská VS zahrnuje Friedmanovy první dva typy; VS 1. osoby pojímá další dva a tak dále, ačkoliv základ jejich diference není stejný.“⁷⁴ S její generalizací ale nemůžeme úplně souhlasit. Do následujícího kruhu jsme doplnili Friedmanovy typy hlediska:

⁷² Franz K. Stanzel, „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a ‘Grammar of Fiction’“, in *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1978, 3, s. 248.

⁷³ Kubíček, s. 61. Jelikož terminologicky vycházíme ze Stanzelovy knihy *Teorie vyprávění*, již opatřil překladem Jiří Stromšík (1988, Praha, Odeon), Kubíčkovy termíny se mírně liší od našich.

⁷⁴ Lanserová, s. 34.



Číslo v kroužku označují, do kterého místa Stanzel zaznamenal příklady těch literárních děl, které odpovídají i Friedmanovým příkladům použitých u jednotlivých typů hledisek.⁷⁵ Číslo ① označuje *Cestu všelikého těla* (náležící ke *komentátorské vševědounosti*), číslo ② *Tess z D'Urbervillů* (*neutrální vševědounost*), ③ *Srdce temnoty* (*já jako svědek*), ④ *Nadějně vyhlídky* (*já jako protagonista*), ⑤ *Portrét umělce* (*výběrová vševědounost*) a nakonec ⑥ označuje povídku „Kopce jako bílí sloni“ (*dramatický způsob*). Vidíme tedy, že srovnání, jež podává Lanserová, je velmi nepřesné, že pouze *VS 1. osoby* skutečně zahrnuje třetí a čtvrtý typ Friedmanova hlediska, ale u ostatních jsou její závěry příliš zobecňující.⁷⁶ Dále je patrné, že rozmístění Friedmanových typů hlediska na typologickém kruhu vzbuzuje zdání chaotičnosti alespoň jednoho ze srovnávaných systémů. Nicméně odlišnosti nejsou tak velké, jak se na první pohled jeví. Pro zjištění nesouhlasných momentů nám poslouží charakteristické vlastnosti jednotlivých VS, jak je představuje typologický kruh a jak je shrnula Dorrit Cohnová: „Externí *perspektiva* dominuje v autorské VS; *modus* reflektor dominuje v personální VS; první *osoba* dominuje ve VS 1. osoby.“⁷⁷ V naší práci však budeme postupovat od nejméně problematické oblasti: začneme osobou a skončíme perspektivou, tedy v opačném pořadí, než jak uvádí Cohnová.

⁷⁵ Srov. příloha č. 2.

⁷⁶ Samozřejmě bereme v úvahu také to, že jsme snížili počet Friedmanových hledisek.

⁷⁷ Dorrit Cohnová, „The Encirclement of Narrative; On Stanzel's *Theorie des Erzählens*“, in *Poetics Today*, 1981, 2, s. 162.

Při pohledu na sektor VS I. osoby vidíme knihy *Cestu všelikého těla*, *Srdce temnoty* a *Nadějně vyhlídky*. Všechna tato díla jsou vyprávěna v první osobě. Na tomto faktu se shodují jak Friedman, tak Stanzel a se Stanzelem můžeme souhlasit, že 1. osoba je zde dominantním rysem, tudíž zde žádné neshody nevyvstávají. U *personální VS* nacházíme *Portrét umělce*, i zde se tedy Friedman a Stanzel shodují, oba považují za charakteristický znak této knihy to, že je vyprávěna skrze postavu reflektora. Jedinou neshodou, která však z náčrtu typologického kruhu není zjevná, je, že narozdíl od Friedmana Stanzel zahrnuje do *personální VS*, tedy VS s reflektorem, i vnitřní monolog, který je vyprávěn v první osobě: „Vypravěči v první osobě, kteří neverbalizují své myšlenky nahlas, kteří nekomunikují se čtenářem, ale pouze jakoby se svým vlastním já, jako například Molly Bloomová v *Odyseovi*, jsou reflektori, ne vypravěči.“⁷⁸ Pro Friedmana by tento způsob vyprávění spadal znovu do hlediska *já jako protagonista*, poněvadž ve vyprávění v první osobě Friedman nerozlišuje internost či externost vyprávění (všimněme si, že k podobnému závěru jsme došli již při srovnávání s Genettovým systémem).

Mnohem více nesrovnalostí ale ukazuje oblast vnější perspektivy. Na jejím okraji, na přechodu k vnitřní perspektivě, nacházíme díla *Cesta všelikého těla* a *Srdce temnoty*. V místě nejzazšího bodu vnější perspektivy je *Tess z D'Urbervillů* a dále potom povídka „Kopce jako bílí sloni“. Je tedy kniha *Tess z D'Urbervillů* vyprávěna z externější perspektivy než *Cesta všelikého těla*? Pro Friedmana je tomu přesně naopak. Distance čtenáře od centra příběhu je u *Cesty všelikého těla* o stupeň větší než u *Tess z D'Urbervillů*, protože v druhém případě se čtenář sice střetává s vypravěčem, neposlouchá však vypravěčovy komentáře. Zdá se, že distance u Stanzela se pojí s tím, zdali vypravěč patří do příběhové roviny, nebo nikoliv, či ještě markantněji se nabízí vysvětlení, že se pojí s gramatickou osobou vyprávění: vyprávění v první osobě (*Cesta všelikého těla*, *Srdce temnoty*) je méně externí než vyprávění realizované ve třetí osobě (*Tess z D'Urbervillů*). Dalším důkazem tohoto závěru je, že Stanzel umísťuje Camusova *Cizince* v blízkosti bodu s největší mírou vnitřní perspektivy, v blízkosti sektoru, pro nějž je typický vnitřní monolog (viz příloha č. 2). Ve skutečnosti je ale kniha vyprávěna sice v první osobě, nicméně nezobrazuje vnitřní stavy vypravěče,

⁷⁸ Franz K. Stanzel, „Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory“, in *Poetics Today*, 1981, 2, s. 7.

perspektiva je spíše vnější (viz Genette: ten *Cizince* zařazuje do *externí fokalizace*, ne do *vnitřní*). Podobně diskutabilní je Stanzelovo umístění Hemingwayova textu dále od bodu s největší vnější perspektivou než *Tess z D'Urbervillů*, přitom vypravěčova osobnost se ve druhém případě projevuje mnohem více než u Hemingwayových děl. Dále je pozoruhodné, že *Srdce temnoty* je z hlediska perspektivy na Stanzelově kruhu na stejné pozici jako *Cesta všelikého těla*. Jelikož je ale vypravěč *Srdce temnoty* zároveň postavou příběhu (v *Cestě* není), měla by být kniha umístěna blíže vnitřní perspektivě než *Cesta všelikého těla*. Jelikož ale zaujmají stejnou pozici, není pro Stanzela tento fakt evidentně důležitý, důležité je pro něj pouze to, že jsou obě knihy vyprávěny v první osobě. Znovu se potvrzuje, že u Stanzela hraje u perspektivy větší roli gramatická osoba, jíž je vyprávění realizováno. Opozice *vnitřní – vnější perspektiva a identita – neidentita* se ukazují být u Stanzela ne zcela jasné, někdy dokonce splývající.⁷⁹

Vraťme se nyní k tomu, proč Stanzel preferuje kruhový způsob typologie. Vysvětluje: „Tato přednost, jak soudím, spočívá v tom, že triadický systém zvláště zřetelně ukazuje kontinuální uzavřenost systému forem, zatímco monadické a dyadické systémy se svými konfrontacemi formových skupin vždy tendují k přísné diferenciaci.“⁸⁰ Stanzelovou snahou bylo navrhnout kontinuální systém. Nicméně přechod mezi sektorem s VS v první osobě a sektorem s VS ve třetí osobě žádnou kontinuitu neposkytuje, protože zde neexistují mezistupně, stejně je tomu i s mezistupni mezi vypravěčem a reflektorem. Teprve opozice vnitřní – vnější perspektiva nabízí přechodovost. Přesto právě tato část Stanzelova kruhu funguje nejméně. Cohnová potvrzuje naše zjištění: „Jestliže přechod mezi vyprávěním v 1. osobě a autorským vyprávěním shledávám lehce přijatelným, u přechodu mezi vyprávěním v 1. osobě a personálním vyprávěním je to nelehké.“⁸¹ Důvodem je, že mezi VS 1. osoby prochází přechodná hranice mezi vnitřní a vnější perspektivou, zatímco mezi VS 1. osoby a personální VS prochází hranice mezi první a třetí osobou vyprávění, která přechodné mezistupně nenabízí. Stanzelova snaha o co nejkompexnější a kontinuální zachycení všech faktorů diferencujících VS je obdivuhodná, avšak otázkou je, zdali je

⁷⁹ Dorrit Cohnová došla k jinému, avšak ne toliko odlišnému závěru. Navrhla, aby se ze Stanzelovy typologie vyloučila složka perspektivy, protože se obsahově kryje se složkou modu (tedy opozice vypravěč-reflektor). Viz Cohnová, 1981, s. 174n. nebo 179n.

⁸⁰ Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík, Odeon, Praha, 1988, s. 69.

⁸¹ Cohnová, s. 166.

proveditelná. Friedmanův systém je ve srovnání se Stanzelovým primitivní. Konstituuje se pouze na jedné ose a nezahrnuje tolik faktorů jako Stanzelův kruh, avšak použitelnost konceptu není o mnoho horší, jelikož obsahuje méně sporných bodů.

V roce 1970 vyšlo teoretické pojednání ruského sémiotika Borise Uspenského s názvem *Poetika kompozicii (Poetika kompozice)*, v němž autor pojednává o hledisku jako o úhlu pohledu (*točka zrenija*), jenž tvoří ústřední problém kompozice uměleckého díla. Uspenskij v úvodu knihy vysvětluje, že „strukturu uměleckého díla lze popsat, identifikujeme-li rozličné úhly pohledu, tj. autorské pozice, z nichž se vede vyprávění (popis), a prozkoumáme-li jejich vzájemné vztahy.“⁸² Pro Uspenského tedy hledisko není bodem nebo rovinou, odkud je příběh nazírán, jak bylo většinou chápáno v předchozích konceptech, ale několika rovinami, které se prolínají a které vstupují do vzájemných vztahů, a tvoří tak specifickou kompozici textu. Uspenskij v textech nachází čtyři roviny hledisek: ideologickou, frazeologickou, rovinu časoprostorového určení (pozice vyprávějící instance) a psychologickou rovinu. V rámci těchto rovin pak vyčleňuje vnitřní a vnější hledisko, neboli zda se vyprávějící subjekt nachází uvnitř, či vně vyprávění; a na příkladech z ruské literatury vysvětluje veškeré nuance charakteristické pro danou rovinu.

Hledisko v ideologické rovině poukazuje na autorův hodnotový systém a na to, jakým způsobem je tento systém začleněn do textu. Jelikož jde ale o velmi obecnou rovinu, kterou nelze podrobit formálnímu výzkumu, Uspenskij podotýká, že při analýze je v menší či větší míře nezbytné používat intuici.⁸³ Hledisko v ideologické rovině se může vztahovat jak k autorovi, tak k vypravěči či k postavám, přičemž hledisko nemusí být pouze jedno, ale může jich být vyjádřeno hned několik. (Pokud jsou tato hlediska rovnoprávná, v tom případě se podle Uspenského jedná o „polyfonické dílo“; tento termín přebírá od M. M. Bachtina.)⁸⁴ Ideologické hledisko může být např. vyjádřeno osobou, z jejíhož hlediska probíhá „ozvláštňení“ (*ostraněnije*) a která se nachází v příběhu, nicméně jen jakoby náhodná figura na jeho periferii.

⁸² Boris Uspenskij, *Poetika kompozice*, přel. Bruno Solařík, Host, Brno, 2008, s. 14.

⁸³ Viz Uspenskij, s. 19.

⁸⁴ Viz Uspenskij, s. 21. (srov. s M. M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moskva, 1963; česky jako *Dostojevskij umělec*, přel. J. Honzík, Praha, 1971.)

Hledisko ve frazeologické rovině je patrné tam, kde autor⁸⁵ popisuje různé hrdiny odlišným jazykem či využije při popisu prvky cizí řeči. Uspenskij upozorňuje na určité případy, kdy může být tento plán řečové charakteristiky jediným plánem, který umožňuje vystihnout změnu autorského hlediska.⁸⁶ Prostředky vyjádření frazeologického hlediska mohou být např. slova z jiné vrstvy jazyka, nevlastní přímá řeč či proměnlivé použití vlastních jmen v závislosti na vztahu k postavě, která je předmětem rozhovoru.

Hledisko v rovině časoprostorového určení je dáno místem, z něhož je vyprávění vedeno, a časem, do něhož se vypravěč či postava situuje. Umístění vyprávěcího subjektu se může shodovat s místem určité postavy, takže autor, podle Uspenského, jakoby vede reportáž z místa, kde se nachází daná postava, přičemž někdy se autor do postavy „převtělí“, tudíž přejímá její ideologii, frazeologii i psychologii. Jindy ale autor může pouze postavu následovat, takže se s ní shoduje v rovině časoprostorové, ale rozchází se v rovině ideologické, frazeologické a psychologické. Hledisko vypravěče také může klouzat od jedné postavy ke druhé; tuto situaci Uspenskij nazývá jako „postupný přehled“. Nebo může jít o široký záběr z určitého vysoce položeného místa, neboli o „ptačí perspektivu“. Uspenskij dále popisuje „němou scénu“, při níž se chování jednajících postav popisuje pouze jako pantomima.

Hledisko v psychologické rovině podle Uspenského znamená, že „autor může vést popis s odkazem na to či ono individuálního vědomí, tj. využít určité vědomě *subjektivní* hledisko, nebo může popisovat události *objektivně*.“⁸⁷ Toto hledisko může být často vyjádřeno stejnými prostředky jako frazeologické hledisko, např. nevlastní přímou řečí apod.

Susan Lanserová rozlišuje dva základní významy slova hledisko. Za prvé je to pozice, ze které je něco sledováno nebo zvažováno, tedy určité stanovisko, jež umožňuje získat k něčemu určité stanovisko (*standpoint*). Druhý význam vyjadřuje způsob vnímání věcí, tedy přístup či postoj jednotlivce k dané záležitosti (*attitude*).⁸⁸ Uspenskij se ve svém konceptu věnuje oběma zmíněným významovým okruhům. Prvnímu významu odpovídá jeho rovina časoprostorového určení, druhému významu odpovídají tři zbývající roviny.

⁸⁵ „Autor“ není pro Uspenského pouze tvůrcem díla, ale „touto osobou může být jak autor díla, tak také jakýkoliv mluvčí, jehož vyjádření tvoří objekt výzkumu.“ Uspenskij, s. 48.

⁸⁶ Viz Uspenskij, s. 30.

⁸⁷ Ibid., s. 106.

⁸⁸ Viz Lanserová, s. 16.

Zaměříme se nyní na to, jak se tyto významové okruhy odrážejí v jednotlivých rovinách hlediska. Začneme druhým jmenovaným významem, tedy rovinami ideologickou, frazeologickou a psychologickou.

Rovina ideologická ukazuje na postoj autora; na to, jak je jeho hodnotový systém začleněn do textu. Sledujeme zde autorovu ideologii (ať už jeho vlastní nebo zvolenou). Sám Uspenskij přiznává, že k analýze hlediska na rovině ideologické je zapotřebí intuice, z čehož ovšem vyplývá nemožnost systematického uchopení této roviny hlediska. Hledisko frazeologické roviny má odkazovat na specifické jazykové prvky, kterými autor dává najevo svou ideologii. Psychologická rovina sleduje to, zdali pro vyjádření ideologie autor zvolil subjektivní nebo objektivní přístup. Znovu ale teprve intuice dokáže ujasnit, jestli se setkáváme s autorovou subjektivností nebo objektivností, a již W. C. Booth poukázal na to, že za slovem objektivita se skrývá spousta významů.⁸⁹ Z těchto shrnutí vyplývají dva závěry. Jednak je nabíledni, že rovina frazeologická a psychologická nezaujmají stejnou pozici jako rovina ideologická, nýbrž jsou ideologické rovině podřízeny. Pomocí bádání v rovině frazeologické a psychologické získáváme celkové ideologické hledisko autora, vypravěče či postav. Dále je evidentní, že tyto roviny hlediska byly doposud víceméně opomíjeny ze strany naratologie, a to z toho důvodu, že se mnohem více pojí s obsahem literárního díla než s jeho formou, tedy technikou psaní literárního díla. Ve Friedmanově konceptu hlediska proto tyto roviny nenacházíme a ze stejného důvodu se v recenzi na anglický překlad Uspenského pojednání William E. Harkins ptá, „k čemu to všechno je?“⁹⁰ Vzhledem k tomu, že Uspenskij vyjmenovává příklady k doložení svých tvrzení, ale bohužel z nich nevyvozuje závěry, které by objasnily vliv těchto hledisek na celkovou kompozici díla, není pro nás tato skupina hledisek příliš důležitá.

Naopak v rovině časoprostorového určení, kde je hledisko určeno místem a časem, shledáváme některé myšlenky alespoň částečně korespondující s Friedmanovou typologií. Oproti Friedmanovi ale Uspenskij neposkytuje jasné členění; Uspenskij pouze jakoby vyjmenovává rozličné (avšak ne veškeré) druhy vyprávění, které se vykazují různým vnímáním časoprostoru: „reportáž“, „převtělení“, „následování“, „postupný přehled“, „ptačí

⁸⁹ Viz Booth, 1961, s. 67.

⁹⁰ William E. Harkins, „Boris Uspensky. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*“, in *The Slavic and East European Journal*, 1974, 2, s. 191.

perspektiva“ a „němá scéna“. Všechny tyto pojmy, snad kromě „němé scény“, se převážně vážou k Friedmanově vševědoucnosti. I zde ale můžeme vidět hierarchii jednotlivých pojmů, kterou však Uspenskij nenaznačuje. „Reportáž“ není na stejné úrovni jako „převtělení“ a „následování“, nýbrž je jim nadřazena. „Reportáž“ je vyprávěna z místa, kde se nachází postava. Ale vypravěč může zaujímat stejné místo jako postava jak u „převtělení“ (vypravěče do dané postavy), tak u „následování“ (dané postavy vypravěčem). Ve Friedmanově konceptu bychom tyto pojmy přiřadili (*mnohonásobné*) *výběrové vševědoucnosti* (při vyšší míře zobecnění také hledisku *já jako svědek* a *já jako protagonista*) a *neutrální vševědoucnosti*. Naopak „postupný přehled“ a „ptačí perspektiva“ nejsou dvěma různými druhy vyprávění, ale navzájem se podmiňujícími prvky vyprávění, jelikož „postupný přehled“ je prováděn z „ptačí perspektivy“ a „ptačí perspektiva“ umožňuje nabídnout čtenáři „postupný přehled“ postav, krajiny atd. (Oproti filmu totiž literatura není schopná vyjádřit z ptačí perspektivy jedním obrazem vícero charakterizačních prvků, ale musí informace podávat postupně, jak se odvíjejí věty příběhu.) Tyto pojmy bychom mohli přiřadit Friedmanově *komentátorské vševědoucnosti* (popř. i *neutrální vševědoucnosti*). „Němá scéna“ ale do tohoto výčtu různých vyprávění s různými hledisky v závislosti na časoprostorovém určení vůbec nepatří, neboť nevyjadřuje žádný specifický časoprostor. „Němou scénu“, tedy popis jednání postav, lze použít jak při „převtělení“, tak při „následování“ či „ptačí perspektivě“.

Jak je vidno, Uspenského koncepcí hlediska se vyznačuje nízkou promyšleností, a ačkoliv se snaží o systematické zachycení všech možností hlediska, vykazuje prvky chaotičnosti. Pro naratologický popis vyprávění je nedostačující, zatímco Friedmanova studie je méně prolutá příklady a demonstracemi, avšak přesto ji můžeme považovat za systematictější a účelnější.

Poslední koncept, který v této práci porovnáme s konceptem Friedmanovým, je pojetí hlediska amerického kritika a teoretika Seymoura Chatmana. První závěry svého bádání ohledně naratologických otázek publikoval v roce 1978⁹¹ a později, v roce 1990, je rozvinul v knize *Coming to Terms (Dohodnuté termíny)*. V kapitole této knihy, „Nové hledisko na hledisko“, Chatman poukazuje na to, co zdůrazňoval již Genette, že je třeba

⁹¹ *Story and Discourse*.

rozlišovat hlediska pojící se k dvěma různým otázkám „Kdo vypráví?“ a „Kdo vidí?“. Připomeňme, že Genette proto místo pojmu „hledisko“ navrhl termín „fokalizace“, který nenavozuje čistě vizuální konotace, jako je tomu v případě „hlediska“. Chatman se však nespokojuje ani s tímto návrhem, protože neřeší, podle něj klíčový problém terminologie, tedy to, že pojem „hledisko“ (i „fokalizace“) se váže ke dvěma odlišným narativním činitelům, a to k vypravěči a k postavě.⁹² Podle Chatmana vypravěč „může pouze přenášet události; ne že je doslova „vidí“ ve chvíli, kdy o nich mluví“,⁹³ vypravěč může příběh „vidět“ pouze jakožto jednotka diskurzu, ne však jako postava příběhu. Na základě těchto úvah potom pojmenovává čtyři narativní funkce „hlediska“, a to *názor*, *filtr*, *centrum* a *ohnisko zájmu*.

Názorem Chatman míní „vypravěčovy postoje a ostatní mentální odstíny příslušející k reportážní funkci diskurzu“. Vypravěčův *názor* může být vyjádřen buď implicitně, vypravěč pouze reportuje o příběhu, nebo explicitně, v tom případě jej Chatman nazývá „komentovaný soud“. *Filtr* postihuje „širší rejstřík mentální aktivity zakoušené postavami ve světě jejich příběhu – percepce, kognice, postoje, emoce, vzpomínky, fantazie a podobně“,⁹⁴ *centrum* je hlavní postava příběhu, k jejímž mentálním aktivitám čtenář nemá přístup a *ohnisko zájmu* je hlavní či vedlejší postava, jež by mohla být *filtrem*, ale z nějakého důvodu nemůže k něčemu zaujmout vlastní postoj. (Chatman jako příklad uvádí narození Olivera Twista na první straně stejnojmenného románu – z hlediska novorozeněte „je předmětem zájmu, že se narodilo v určitém domě, k takovému a takovému datu. Pokud je příliš malé, aby vidělo nebo zaujalo postoj k takovýmto záležitostem, nemůže být filtr.“⁹⁵)

Jelikož Chatman neposkytuje žádné grafické znázornění svých úvah, komparaci s Friedmanem provedeme explikací Chatmanových pojmů na Friedmanově typologickém systému. U textů s *komentátorskou vševědoudností* je mluvícím subjektem vypravěč, jeho hledisko by tedy Chatman nazval *názorem*, a jelikož zde vypravěč explicitně vyjadřuje své názory, můžeme jej specifikovat pomocí Chatmanovy terminologie jako *názor* bez filtrace, s komentovaným soudem. U *neutrální vševědoudnosti* je taktéž dominujícím

⁹² Viz Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny*, přel. Brigita a Luboš Ptáčkoví, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2000, s. 137.

⁹³ Ibid., s. 141-142.

⁹⁴ Viz ibid., s. 140.

⁹⁵ Ibid., s. 145.

zprostředkovatelem příběhu vypravěč, jeho hledisko je tedy opět *názor*, chybí zde ale filtr i komentáře, vypravěč pouze reportuje o událostech. Friedmanovo hledisko *já jako svědek* je zprostředkováno vypravěčem, jenž není hlavní postavou vyprávěného, tudíž obývá jen rovinu diskurzu jako předchozí vypravěči. Znovu jej tedy označujeme jako *názor* bez filtru, s komentářem či bez, ale protože takový vypravěč nemusí nutně podávat reportáž jako v předchozím případě, ale převypravuje zážitek nějaké jiné postavy příběhu (jako je tomu v *Srdci temnoty*), Chatman vysvětluje, že vypravěč v takovém případě „re-reportuje“⁹⁶ příběh. Srovnání Friedmanova hlediska *já jako protagonista* s Chatmanovým konceptem již tak jednoduché není. Vypravěčem je zde hlavní postava příběhu. Je tedy otázkou, zda takovému vypravěči, jenž je i postavou, přisuzovat funkci hlediska *názor* nebo *filtr*. Avšak Chatman striktně rovinu vypravěče a rovinu postav odděluje: „Homodiegetický vypravěč čili vypravěč v 1. osobě *viděl* události a objekty v dřívější chvíli příběhu, ale jeho vyprávění následuje fakta a tudíž je záležitostí paměti, ne percepce.“⁹⁷ I v tomto případě tedy musíme podle Chatmana hovořit o *názoru* bez filtrace, s komentářem či bez. U (*mnohonásobné*) *výběrové vševědounosti* se uplatňuje druhý z Chatmanových termínů, protože je vyprávění prezentováno vypravěčem, ale viděno postavou příběhu, jde tedy o *filtr*. Poslední, *dramatický způsob*, je *názorem* bez filtrace a bez komentářů. Chatmanovými termíny tedy skutečně můžeme velmi jednoduše popsat, s jakým způsobem „hledění“ na příběh se setkáváme. Pouze hlediska *neutrální vševědounost* a *dramatický způsob* se vyznačují totožnou chatmanovskou charakteristikou. Důvodem je již výše zmíněný fakt, na který upozornila Dorrit Cohnová, že u *dramatického způsobu* nejde o omezenější hledisko než např. u *neutrální vševědounosti*, ale pouze o „zamlčení“ veškerých informací, které nejsou pro příběh podstatné, čili bychom jej mohli považovat i za variantu *neutrální vševědounosti*.

Avšak jak naložit se zbývajícími dvěma Chatmanovými termíny, *centrum* a *ohnisko zájmu*? Pro popis zprostředkování příběhu jsme je nemuseli použít, evidentně tedy nejsou esenciálními složkami hlediska. Proč je tedy Chatman zařazuje mezi základní narativní funkce hlediska? Chatman požaduje rozlišování mezi „Kdo vypravuje?“ a „Kdo vidí?“. *Centrum* i *ohnisko zájmu* ale neodpovídají ani na jednu z řečených otázek, nýbrž jsou

⁹⁶ Chatman, s. 141.

⁹⁷ Ibid., s. 142.

odpověďmi na otázku „Co je viděno?“. Tyto narativní prvky se tedy nevztahují k produkci příběhu ani přenosu informací o příběhu skrze mysl nějaké postavy, nevážou se k subjektu vyprávění, ale k objektu vyprávění. Mieke Balová podobným způsobem „upřesnila“ Genettovu fokalizaci, když ji obohatila o termíny „fokalizátor“ a „fokalizovaný“. Ovšem původní význam hlediska i fokalizace, jak jej Genette navrhl, tyto konotace nenesou a vztahují se pouze, jak jsme již řekli, k aktu zprostředkování příběhu. Chatman se sám usvědčuje z chybných závěrů, když říká, že u *ohniska zájmu* „nevidíme věci z optického hlediska nějaké postavy nebo nevíme, co si myslí, ale identifikujeme se s ní, interpretujeme události, které se jí dotýkají, přejeme jí štěstí nebo zasloužený trest“.⁹⁸ Pokud nevidíme příběh z hlediska postavy, ale „přejeme jí štěstí nebo zasloužený trest“, vnášíme do příběhu své vlastní čtenářské hledisko, které vůbec nemusí korespondovat s tím, jak by na věci nahlížela postava příběhu, kdybychom je mohli z jejího hlediska vidět. Čtenářův postoj je velmi subjektivní, a proto se může čtenář od čtenáře lišit a nemusí ani souhlasit s postojem, který chtěl do textu vložit autor. *Centrum a ohnisko zájmu* tedy pro popis techniky psaní příběhu nepotřebujeme. Tyto prvky se pojí s interpretací literárního díla, čili s obsahem, ne formou.

Chatmanova koncepce přináší částečně terminologickou oporu (avšak nezdá se, že bychom si nevystačili se spojeními „z hlediska vypravěče“ či „z hlediska postavy“), nicméně některé termíny nejsou pro koncepci hlediska úplně nezbytné a mohli bychom se bez nich zcela obejít. Jelikož nám Chatman neposkytuje grafické znázornění ani četnější příklady či analýzy jako u předchozích teoretiků, nedochází zde v případě „hlediska“ o velké myšlenkové obohacení. Friedmanova typologie se znovu projevuje být užitečnější a promyšlenější.

Doposud jsme Friedmanův koncept zkoumali pouze z pohledu teorie. V následující části se pokusíme prověřit praktickou aplikovatelnost konceptu na současnou českou literární tvorbu. Dříve než ale přistoupíme k praktické části této práce, sumarizujme si dosavadní poznatky učiněné teoretickou analýzou.

⁹⁸ Chatman, s. 145.

2.4. Friedmanova koncepce hlediska z teoretického pohledu

Zjistili jsme, že Friedman rozumí hledisku jako technice psaní, kterou jsou nějakým způsobem a z nějaké pozice mluvícím subjektem předávány čtenáři informace o příběhu.

Dále jsme zjistili, že Friedman převážně vycházel z Jamesovy a Lubbockovy teorie, pro něž byl správně zvolený způsob psaní důležitým předpokladem úspěchu literárního díla. James do literatury uvedl nový způsob psaní, a to vyprávění zprostředkované skrze mysl reflektora. Lubbock následně vysvětlil, že právě takové hledisko nejlépe pomáhá docílit objektivnosti v textu. Touto objektivností mínili teoretikové po Friedmana (včetně) nezávislost fikčního světa na postojích autora. Této objektivnosti mělo také napomáhat zobrazování příběhu pomocí *showing* (oproti tradičnějšímu *telling*). Teoretikové tuto úvahu převzali za jakýsi program a Friedman nato konstatuje, že se již bez těchto pojmů popis narativu nemůže obejít. Booth následně poukázal na přehnanou privilegovanost zobrazování pomocí *showing*, jelikož podle něj nejde o konkurenční principy psaní, ale komplementární. Genette chtěl dokonce tyto pojmy zcela vyloučit z literární teorie, následkem čehož ze svého systému vyloučil specifický způsob psaní, který Friedman pojmenoval jako hledisko *já jako svědek*. Friedmanova teorie založená na *telling* a *showing* ukazuje, že tyto pojmy stále mohou hrát v naratologii důležitou roli, protože představují dva základní principy psaní, jež se různými formami v narrativech mohou prolínat a pozměňovat.

Zjistili jsme také, že Friedman svých osm typů hledisek zasadil na osu směřující od největší subjektivity autora po nejmenší, od *telling* po *showing*. K ohraničení jednotlivých typů a k jejich přesnějšímu popisu Friedman stanovil čtyři otázky, z nichž se ale čtvrtá otázka, pojednávající o distanci čtenáře od centra příběhu, prokázala být nadbytečnou, jelikož nové charakteristiky hlediska nenabízela.

Dále jsme poukázali na to, že Friedmanovo nakládání se slovy „autor“ a „vševědoucnost“ vneslo do jeho koncepce prvky nejasnosti. Dnešní naratologie označuje Friedmanova „autora“ za vypravěče, ale Friedman označoval vypravěče *komentátorské vševědoucnosti* a *neutrální vševědoucnosti* za autora. Poukazoval tím na zvýšenou míru výskytu subjektivních postojů autora. Pozdější teoretikové ale působení autora na text z naratologického bádání vyloučili (nebo jednotku autora nahradili jinou jednotkou,

„implicitním autorem“). Pojem „vševědoucnost“ měl u Friedmana značit specifickou a nepreferovanou vlastnost vypravěče, která svou neomezeností co se týče rozsahu vypravěčových informací kontrastovala s omezenými možnostmi Jamesova reflektora. Teoretikové později vysvětlili vágnost tohoto pojmu a snažili se s ním vypořádat jinak (většinou pojmy spojenými s perspektivou, viz např. Genettova *nulová fokalizace*).

Ve spojitosti s vypravěčem se v literární teorii objevily dvě otázky. James odlišil od vypravěče svého reflektora otázkou „Kdo vnímá?“, ovšem Lubbock převzal Jamesovu teorii o reflektorovi, avšak přisuzoval mu obě otázky, tedy „Kdo mluví?“ a „Kdo vnímá?“, což vyústilo v uvažování o reflektorovi jako o vypravěči. Friedman toto nedorozumění do svého konceptu přenesl jen částečně: zaměřil se pouze na otázku „Kdo mluví?“ a nehovoří o reflektorovi jako o vypravěči, avšak aby si mohl na tuto otázku odpovědět, došel k závěru, že příběh se vypráví sám. Teoretikové ale později tyto dvě otázky důsledně rozlišovali. Následkem toho vznikl v teorii posun v pojetí hlediska: pro Friedmana jde primárně o způsob psaní. Pro Genetta a Stanzela, kteří se výrazně zabývali otázkou „Kdo vnímá?“, hledisko značí způsob vnímání příběhu (zůstáváme však v rovině fikce, nemáme tedy na mysli vnímání čtenářovo). Jejich systémy mají snahu zachytit komplexní systém hledisek a vztahů jeho vlastností a také možnosti nazírání na příběh, a to v rámci oblasti perspektiva. Tato oblast se však prokázala být nejméně jasně definovatelnou a působila v jejich systémech disharmonie.

Uspenskiij se pokusil vytvořit systém veškerých významových polí hlediska, ale ty se prokázaly být pro naratologický popis způsobu psaní, tedy pro popis, jak jej zamýšlel Friedman, málo přínosné. Chatman navrhl nový terminologický aparát, který se při popisu techniky psaní osvědčuje jen z poloviny.

Srovnáním Friedmanova konceptu s dalšími jsme vždy došli k závěru, že ačkoliv je jeho koncept velmi jednoduše pojatý, popisuje jen určité množství vlastností hlediska a používá pojmy z dnešního pohledu naratologie nevhodné, nelze říci, že by Friedmanova práce byla zastaralá a nepoužitelná.

Některé z nejasných prvků jeho konceptu jsme se pokusili odstranit a vylepšit tak jeho použitelnost s ohledem na současné naratologické poznatky v oblasti hlediska. Jeho osm typů hledisek jsme redukovali na šest již v první kapitole. Srovnání s Genettem ale dále

ukázalo nejasnosti ohledně přísného dělení hledisek podle gramatické osoby; dále jsme díky Genettovi zjistili, že Friedmanova koncepce postrádá úvahy o multiplicitních vypravováních, resp. zahrnuje je, ale pouze částečně, okrajově. Pokud bychom dokázali tyto závěry přenést na Friedmanův koncept, tedy jej podle těchto závěrů upravit, Friedmanův koncept by nabyl větší přesnosti.

Známe tedy kladné i záporné stránky Friedmanova konceptu z hlediska teorie. Nyní přistoupíme k prozkoušení jeho typologie hledisek v kontextu konkrétní literatury.

3. PRAKTICKÁ ČÁST – APLIKACE FRIEDMANOVY TYPOLOGIE HLEDISEK NA VYBRANOU SOUČASNOU ČESKOU LITERATURU

Poté, co jsme Friedmanovu typologii podrobili teoretickým analýzám, prozkoumáme její funkčnost na konkrétním materiálu, a to na současné české literatuře. Vymezený materiál ovšem představuje velmi široké pole autorů a žánrů, proto z něj pro naše zkoumání vybereme vzorek, jímž se budeme snažit pokrýt všechna Friedmanem vymezená hlediska. Výběr knih bude respektovat následující kritéria. Za současnou literaturu budeme považovat díla vytvořená v posledních dvou desetiletích, přičemž se zaměříme zejména na ty autory, jejichž tvůrčí činnost je soustředěna především do vymezeného období. Z genderového hlediska nás budou zajímat jak autoři, tak autorky. Friedmanův koncept budeme zkoumat výhradně na fikci, ať už kratšího či delšího rozsahu. Náš vzorek nebude zahrnovat tzv. triviální literaturu, protože používá schematizované postupy psaní a protože není naratology považována za relevantní k vyvozování jejich závěrů, ale pouze literaturu uměleckou (ovšem musíme brát v úvahu fakt, že současné postmoderní tendence v literatuře hranici mezi triviální a uměleckou literaturou stírají).

Máme-li aplikovat Friedmanův koncept hlediska na konkrétní literární díla a zjistit, zdali je tento koncept použitelný pro popis techniky psaní v současné české literatuře, musíme v první řadě prověřit, jestli se v současné české literatuře vyskytuje všech šest typů Friedmanových hledisek (stále pracujeme se zúženým počtem hledisek jako v předchozí kapitole), nebo zdali se s některým z typů nesetkáváme. Dále pak nás zajímá, zdali v současné literatuře existují nové formy hledisek, které Friedman nepopsal, a které tudíž nebudeme schopni z nějakých důvodů zařadit do systému. Následně můžeme Friedmanův koncept ohodnotit z hlediska praktické použitelnosti. V této kapitole nás tedy budou zajímat odpovědi na dvě otázky: 1) Je všech šest Friedmanových typů hledisek zastoupeno v soudobé české literatuře?; 2) Existují literární díla, která nemůžeme zařadit do Friedmanova konceptu? Těmto otázkám se budeme věnovat v následujících podkapitolách.

3.1. Díla korespondující s Friedmanovou typologií

Po průzkumu současné české literatury můžeme konstatovat, že všech šest hledisek skutečně nalezeno bylo, avšak ne bez výhrad. Předpokládaným favorizovaným typem hlediska mezi autory bylo hledisko *já jako protagonista* a *(mnohonásobná) výběrová vševědoucnost*, což se nám potvrdilo; většina současné prózy využívá právě těchto dvou hledisek. Nejméně využíváno je hledisko *komentátorská vševědoucnost* a *dramatický způsob*.

Komentátorská vševědoucnost byla frekventovaně využívána v literatuře 19. století, dnes ji nacházíme pouze výjimečně. Spisovatelem, jenž bývá řazen do současné literatury a s oblibou využíval toto hledisko, byl Jan Křesadlo. Jeho texty jsou charakteristické bohatými autorskými komentáři, oslovováním čtenáře a podobnými prostředky, jimiž se toto hledisko vyznačuje. Jelikož ale jeho tvorba chronologicky zcela jednoznačně nezapadá do námi vymezeného období. Jako příklad *komentátorské vševědoucnosti* v současné tvorbě tedy uvedeme povídku Jiřího Kratochvila „Sklípkani“. Tato povídka je vyprávěna v první osobě a vypravěčovo hledisko není omezené. Vypravěč svými vstupy do příběhu dává čtenáři najevo, že se nejedná o autenticky zachycený příběh či objektivní záznam života. Povídka začíná slovy: „Náš příběh začíná ještě v první fázi německé okupace...“,⁹⁹ čímž je zdůrazněn rys subjektivnosti vyprávění. (Myšleno s Friedmanem, jenž za vypravěče takových textů považuje autora, který čtenáři předkládá příběh společně s vlastními, explicitně vyjádřenými postoji.) Vypravěč posléze linii příběhu prokládá svými vlastními komentáři: „Ložnice je nejintimnější, a tudíž nejbezpečnější místnost v domě. [...] Finové, jak známo, napřed nechají dřevo pořádně vyžrát a teprve pak z něho něco vyrobí.“¹⁰⁰ Vzdálenost vypravěče i čtenáře od příběhu je spíše velká, a to převážně v úsecích, kdy se vypravěč ve svém povídání obrací ke čtenáři, viz např.: „Mezi tím, co jste teď právě dočetli, a tím, co se dál chystáte číst, uběhla spousta vody a příběh se vrhl daleko dopředu.“¹⁰¹

Náš příklad dokládá, že tento způsob psaní ještě může být pro autory (tedy i pro čtenáře) zajímavým. Bylo by chybné považovat tento způsob psaní prózy za archaismus,

⁹⁹ Jiří Kratochvil, „Sklípkani“, in *Schůzky s tajemstvím*, ed. Boris Dočekal, Nakladatelství Listen, Jihlava, 2003, s. 67.

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 69.

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 79.

jelikož vnímání této techniky psaní se od dob Henryho Jamese či Normana Friedmana podstatně změnilo. Friedman o tomto hledisku píše: „*Tendencí* v komentátorské vševědoucnosti je vzdálenost od obrazu, neboť dílu dominuje autorský hlas, jenž často promlouvá jako ‚já‘ nebo ‚my‘.“¹⁰² Pro Friedmana byl vypravěčem takových próz autor, protože svými vstupy příběh přerušoval a zcela explicitně podsouval čtenářům svůj vlastní názor na určitou problematiku. Ovšem pokud vypravěč Křesadlovy povídky „Dědic“ čtenáři vysvětluje: „Nevím, odkud pramení pověra, že aristokraté mají hustá obočí, orlí nosy a bojovné brady. Možná že to tak bylo dříve anebo snad ten typ mají nějací šlechticově nižší. Jinak se ovšem dračí nosatost vyskytuje porůznu, u nunvářů, sedláků, popelářů, ba dokonce i u latinářů,“¹⁰³ a pokud vypravěč „Sklípkanů“ píše: „Ale bohužel, *a to je trapas*, legendární schopnosti už šly pomalu ale jistě k čertu,“¹⁰⁴ dnešní čtenář nepřisuzuje tyto hodnotící komentáře autorům, ale vnímá je jako charakterizační rys vyprávěcího subjektu. Dříve tyto komentáře byly bezpříznakovou vlastností prózy. A jelikož byl tento způsob psaní častý, mohl se čtenářům časem znelíbit a hodnotící komentáře mohly na čtenáře působit rušivě. Dnes je však tento styl psaní velmi příznakový a funguje jako ozvláštnění vypravěčova stylu vyprávění. Funkce předávat čtenářům názory a postoje byla literárním vývojem nahrazena funkcí estetickou. Ačkoliv toto hledisko v současnosti není frekventovaně využíváno, dá se předpokládat, že se k tomuto způsobu psaní budou autoři vracet.

Jako příklad *neutrální vševědoucnosti* můžeme jmenovat román Josefa Moníka *Psi bez rodokmenu* či povídku Edgara Dutky „Tátovy narozeniny“. Vypravěč románu *Psi bez rodokmenu* se žádným způsobem netematizuje, vyprávění je realizováno ve třetí osobě a jakoby z velké vzdálenosti, protože vypravěč dokáže svou „vševědoucností“ obsáhnout velký obzor a rozumět všem třem hlavním postavám (Peťanovi, Homolovi a Šolcovi), i postavám vedlejším. Pokud chce vypravěč čtenáři přiblížit vlastnosti protagonistů či jejich postoje a názory, vyjádří se k nim přímo, nikoliv skrze mysl postavy. Např. poté, co se Peťan po několika letech znovu setkal se svou láskou z mládí a zklamaně se vrací domů, popisuje jeho pocity vypravěč z vnějšího, ne z niterného pohledu postavy: „Vracel se ulicí posetou řídkými chodci, do kterých málem vrážel. Celý skleslý, chodník mu byl úzký. Dostavil se

¹⁰² Friedman, s. 1170-1171.

¹⁰³ Jan Křesadlo, „Dědic“, in *Slepá bohyně a jiné příběhy*, Jan Jandourek – Tartaros, Praha, 2006, s.146.

¹⁰⁴ Kratochvíl, s. 79. Kurzíva přidaná autorkou.

pocit, že někteří lidé se narodili proto, aby ostatní dělali nešťastnými, a jiní se zas nechávají dělat nešťastnými.“¹⁰⁵ Vypravěč nenechává čtenáře nahlédnout do mysli postavy, pouze o těchto pocitech referuje. Takto přísně dodržené hledisko je však v současné literatuře spíše výjimkou. Náš druhý příklad ilustruje mnohem častější jev, jenž se vyskytuje v rámci hlediska *neutrální vševědounost*, a to občasný průnik do mysli postavy pomocí vnitřního monologu. Takto například můžeme v povídce „Tátovy narozeniny“ číst Robertovy myšlenky: „Nechtěl teď na otce myslet. *Copak máti, ta bude jenom plakat!* Cítil, jak mu slzy najednou vyhrkly do očí, ale kapesník nehledal, byly to slzy vzteku,“¹⁰⁶ nebo „Chlapci se dokonce zdálo, že se otci lesknou oči. *Že by se i jemu chtělo brečet?* To nepamatoval.“¹⁰⁷ V prvním příkladu uvedeném kurzívou nás na vnitřní monolog postavy, ne výpověď vypravěče, navádí slovo „máti“, jež se, vzhledem k logice příběhu, vztahuje k matce postavy, nikoliv k matce vypravěče – jde tedy o zvolání postavy. Ve druhém příkladě zájmeno „jemu“ značí, že tato věta je myšlenkou postavy: kdyby měl tuto větu říkat vypravěč, odkazovalo by zájmeno „jemu“ k protagonistovi, což by popíralo logiku sdělení. Je to protagonista, kdo zde přisuzuje slzy svému otci. Vnitřní monolog ovšem není charakteristickým rysem hlediska *neutrální vševědounost*, ale hlediska (*mnohonásobná*) *výběrová vševědounost*, proto bychom zde mohli shledávat konflikt dvou hledisek. Takovým případů se budeme věnovat v kapitole 4.2. Zde však můžeme povídku přiřadit *neutrální vševědounost*, protože výskyt vnitřního monologu postav je zde sporadický, převažujícím způsobem psaní je neosobní vyprávění ve třetí osobě, a nemáme proto důvod zařazení této povídky k tomuto hledisku zpochybňovat.

Jen velmi málo současných próz je postaveno na hledisku *já jako svědek*. Jedním z nečetných příkladů může být povídka Josefa Moníka „Boženec“. Tuto povídku bychom ale při zběžném seznámení mohli velmi jednoduše zařadit mezi prózy s *komentátorskou vševědouností*, protože hlavním protagonistou je zde postava jménem Boženec, do jejíhož myšlení má čtenář přístup pouze zprostředkovaně – skrze vypravěče – a vypravěč se zde dopouští shrnujících všeobecných soudů, jak je tomu u *komentátorské vševědounosti*, např.

¹⁰⁵ Josef Moník, *Psi bez rodokmenu*, Paseka, Praha a Litomyšl, 2008, s. 88.

¹⁰⁶ Edgar Dutka, „Tátovy narozeniny“, in *Nech mě žít*, ed. Boris Dočekal, Nakladatelství Listen, Jihlava, 2006, s. 90. Kurzíva je přidána autorkou a označuje vnitřní monolog postavy.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 96.

„[...] a když se narodil syn, začala mu říkat pokrouceným dívčím jménem, které měla připravené. Častěji tomu bývá naopak. Z toho vznikají Václavky a Karličky. Někdy z toho bývají sexuální poruchy,“¹⁰⁸ nebo „Bezdůvodná nenávist je nejsilnější.“¹⁰⁹ Avšak za komentátorskou vševědounost povídku považovat nemůžeme, protože vypravěč, jenž sice ke čtenáři hovoří v první osobě stejně jako u komentátorské vševědounosti, zde nevypráví příběh, jehož by nebyl postavou jako u komentátorské vševědounosti, ale příběh, kterého se sám účastnil jakožto vedlejší, pozorující a komentující postava. K tomuto tvrzení vedou věty: „Pamatuji si Božence ještě před jeho odchodem do ciziny. Někdy přišel navštívit staršího bratra a učil mě na piáno Memphis Tennessee,“¹¹⁰ nebo „Toho večera jsme skončili u Ziky, vypili dvě láhve whisky a vykouřili bezpočet cigaret Winston. Ukázalo se, když Boženec rozvázal, že do Austrálie původně odjel za někdejší velkou láskou [...]“¹¹¹ apod. Vypravěč tedy podává příběh, jehož se účastnil, nicméně tématem není jeho vztah k Božencovi, ani deprese z toho, že na rozdíl od světoběžného Božence vypravěč setrval doma v poměrech předlistopadového režimu. Vypráví se zde příběh Božencův, jeho životní peripetie: odvážil se emigrovat do Austrálie, pak se zhrzen vrátil, narozdíl od ostatních kamarádů, kteří zůstali doma, si z režimu hlavu nedělal a i přesto ho po několika letech režim zlomil. Z těchto důvodů můžeme této povídce přiřadit Friedmanovo hledisko *já jako svědek*.

Vytkneme-li vlastnosti způsobu psaní této povídky, dojdeme k těmto hlavním bodům: příběh je vyprávěn vypravěčem, jenž je zároveň postavou vyprávěného příběhu; příběh je vyprávěn z úhlu pohledu vypravěče. Takové jsou však také charakteristické vlastnosti hlediska *já jako protagonista*. Zatímco hlediska *komentátorská vševědounost*, *neutrální vševědounost* a *já jako svědek* odlišuje různost zobrazení příběhu, u hledisek *já jako protagonista* a *já jako svědek* je způsob psaní stejný. Obecně podle Friedmana hledisko vyjadřuje, jakým způsobem a z jaké pozice předává mluvící subjekt čtenáři informace (viz 1. kap.). Co hlediska *já jako svědek* a *já jako protagonista* odlišuje, je podle Friedmana postavení vypravěčů vzhledem k příběhu: svědek stojí na periférii, zatímco protagonista v centru. Tato charakteristika však nesouvisí se změnou způsobu psaní, ale s tématem

¹⁰⁸ Josef Moník, „Boženec“, in *Neser bohy*, Paseka, Litomyšl, 2004, s. 16. Kurzíva je přidaná autorkou.

¹⁰⁹ Ibid.

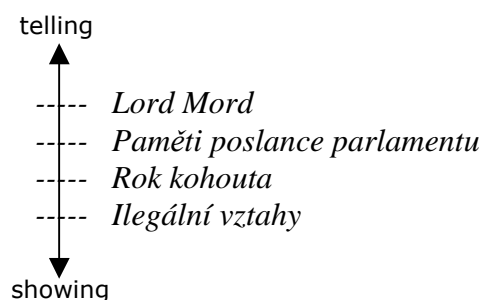
¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., s. 17.

povídky, což se odráží ve vzdálenosti vypravěče od centrální linie příběhu. Svědek vypráví příběh, jehož se sice účastnil, ale není jeho hlavní postavou, proto vypráví z pozice periferie centra příběhu. Protagonista vypráví příběh o sobě, proto je jeho pozice centrální. Jak to, že tedy může taková změna pozice u Friedmana rozlišovat hlediska, když tato pozice pouze odráží tematické uchopení příběhu? Odpověď shledáváme v tom, že Friedmanův pojem „pozice“ znamená více různých významů: pozice vypravěčů *komentátorské vševědoucnosti* a *neutrální vševědoucnosti* se liší od *já jako svědek* či *já jako protagonista* tím, že tento vypravěč není součástí vyprávěného. Avšak pozice vypravěče hlediska *já jako svědek* se liší od vypravěče hlediska *já jako protagonista* tím, že vypravěč není v centru dění, neboli nevnímá ani tak sebe, jako spíše ostatní postavy, a ty se následně stávají protagonisty. Jak jsme již řekli, druhý význam „pozice“ se váže k tématu povídky, ne k charakterizačnímu rysu hlediska. Proto navrhuje sloučit tato dvě hlediska, jelikož se jedná o variantu jednoho hlediska. Toto hledisko můžeme pracovníčně nazvat *já jako postava* a jeho podtypy *já jako svědek* a *já jako protagonista*.

Čtvrté Friedmanovo hledisko *já jako protagonista* je v současné české tvorbě zastoupeno nespočtem knih. Jak již toto hledisko vyžaduje, vždy se jedná o vyprávění v první osobě, kde vypravěč je zároveň i protagonistou příběhu. Toto hledisko nacházíme například v románech *Rok kohouta* od Terezy Boučkové, *Ilegální vztahy* od Jana Malindy a *Paměti poslance parlamentu* a *Lord Mord* od Miloše Urbana.

Pokud bychom tyto knihy měli zařadit na Friedmanovu osu směřující od *telling* k *showing*, došli bychom k tomuto výsledku:



Všechny tyto romány jsou psány stejným hlediskem, tudíž odpovědi na Friedmanovy otázky, jež charakterizují hlediska, jsou stejné. Připomeňme, že z jeho čtyř otázek jsme v kapitole první podrobili kritice otázku čtvrtou, jež zjišťovala vzdálenost čtenáře od příběhu, protože odpověď na tuto otázku kopírovala odpověď jiné otázky. Nyní

ovšem zjišťujeme, že tato čtvrtá otázka má svou oprávněnost, nikoli však ve srovnání různých hledisek, ale v rámci hlediska jediného. Při umístění vybrané čtveřice románů na osu *telling – showing* je patrné, že se tyto texty výrazně liší vzdáleností čtenáře od příběhu.

Nejblíže pólu *telling* jsme umístili knihu *Lord Mord*, protože vzdálenost čtenáře od centra příběhu je z těchto čtyř románů největší. Největší je proto, že vypravěč nevypráví příběh ze současnosti, jak je tomu u většiny knih s hlediskem *já jako protagonista*, ale z minulosti, z doby rakousko-uherské monarchie, což znamená, že přestože je děj vyprávěn v 1. osobě, čtenář se mnohem méně ztotožňuje s protagonistou oproti zbývajícím třem románům. Dále zde působí fakt, že vyprávění pojímá z vybraných čtyř románů nejdelší časový úsek. Hrabě Arco, vypravěč, spojuje linii příběhu i se zážitky z dětství a dospívání, zatímco u ostatních románů se jedná o zážitky získané v dospělosti. Pokud Hrabě Arco zabíhá k líčení dětství, mohli bychom jeho vyprávění v tomto momentě podle Williama F. Edmistonu přirovnat k vyprávění vševědoucího vypravěče: „Takový vypravěč se klidně může omezit jen na vnímání svého mladšího já. Avšak neznámá to, že jsou mu tato vnímání odepřena. Vypravěč požívá určitých prostorových a kognitivních výhod, jež jsou důsledkem časové distance.“¹¹² Když Arco popisuje, jak v dětství hodil kámen na čerta namalovaného na vratech starého pána, omezuje se na vnímání malého kluka, když píše: „Co znamená Kleinfleisch jsem netušil, ale měl jsem z toho divného spojení slov *malé* a *maso* ještě větší strach než z načmáraného rohatce.“¹¹³ Ale posléze převažuje vnímání dospělého hraběte: „Mělo to dohru: když stařec tím rozbitým oknem viděl, jak draze oblečený pán potrestal syna za klukovinu, namísto nadávek a vymáhání odškodného vyběhl s vědrem ze dveří a hadrem z nich malůvku a nápis smyl.“¹¹⁴ Ač to samozřejmě není vyloučené, těžko se domnívat, že by si malý Arco starcovo počínání vysvětloval právě takto, jde spíše o myšlení dospělého člověka. V každém případě vnímání a zkušenosti malého Arca jsou odlišné od vnímání a zkušenosti Arca dospělého. Dospělý Arco už ví, co znamená „kleinfleisch“ a proč se stařec zachoval, jak se zachoval, a proč jej otec před starcem zbil. Pokud tedy z pozice dospělého referuje vypravěč o dětství, dopouští se v malé míře „vševědoucnosti“, protože v dětství dané události nerozuměl, zatímco nyní v dospělosti ano. „Vševědoucnost“ je ale

¹¹² William F. Edmiston, „Focalization and the First-Person Narrator“, in *Poetics Today*, 1989, 4, s. 732.

¹¹³ Miloš Urban, *Lord Mord*, Argo, Praha, 2008, s. 82.

¹¹⁴ *Ibid.*

obecně pro hledisko *já jako protagonista* nepřípustná. Jelikož je děj vyprávěn v minulém čase a hlavní příběhová linie je spojena se zážitky z dětství, dopouští se této edmistonovské „vševědoucnosti“ vypravěč často. Z těchto jmenovaných důvodů tedy nacházíme, ve srovnání se zbývajícimi třemi knihami, pozici románu *Lord Mord* nejbližší pojmu *telling*.

Vzdáleněji od pojmu *telling* jsme umístili román *Paměti poslance parlamentu*, protože se nejedná o vyprávění velkého časového rozpětí jako v knize *Lord Mord*, ale o kratší příběh z nedávné doby. Oproti zbývajícím románům ale vypravěč dává hned v úvodu najevo, že je pro něj příběh minulostí: „Nevím, jak k tomu došlo, ale vyprávím z vlastní zkušenosti, tak se to asi muselo stát. Byl jsem poslancem parlamentu. Zamiloval jsem se. Přestal jsem o sobě rozhodovat. Tenkrát jsem to ještě nevěděl. Ta doba už skončila, díkybohu.“¹¹⁵ Vypravěč tedy od vyprávěného příběhu zachovává odstup, což se promítá i do vzdálenosti čtenáře od centra příběhu. Podobně jako v předchozím případě bychom o způsobu, jakým vypravěč prezentuje svůj zážitek („Přestal jsem o sobě rozhodovat. Tenkrát jsem to ještě nevěděl.“) mohli hovořit jako o jisté míře „vševědoucnosti“, což nás znovu ujišťuje, že jsme tento román umístili na správné místo.

Na další pozici blíže pojmu *showing* můžeme umístit *Rok kohouta*. Podobně jako předchozí román je i tento situován do nedávné minulosti. Avšak edmistonovské „vševědoucnosti“ se vypravěčka téměř nedopouští, protože je román konstruován jako deník. Bezprostřednost deníkových záznamů zapřičiňuje přiblížení čtenáře k centru příběhu. Vypravěččiny záznamy se vyznačují větší mírou subjektivnosti¹¹⁶ a frekventovanějším zobrazením jejích vnitřních psychologických procesů. Všimněme si způsobu, jakým vypravěčka prezentuje svůj pocit ze života 24. května 2006:

rodina v kélu
nervy taky
víra v lepší příští nula
příjem nula (minus povinné platby)

¹¹⁵ Miloš Urban, *Paměti poslance parlamentu*, Argo, Praha, 2002, s. 7.

¹¹⁶ Friedman popisoval svá hlediska také pojmy „subjektivnost“ a „objektivnost“, kde „subjektivnost“ měla být charakteristickým rysem hledisek blíže *telling*, zatímco čím blíže bylo hledisko k *showing*, narativ byl více „objektivní“. To ale zcela popírá naše tvrzení, že *Rok kohouta*, ačkoliv blíže *showing*, je subjektivnější než *Paměti poslance parlamentu*. Důvodem je to, že Friedman tyto pojmy spojoval s mírou explicitních výskytů autorových postojů v textu. Čím více měl Friedman pocit, že k němu hovoří autor, tím více bylo pro něj dílo „subjektivní“ a naopak. My však pojem „subjektivnost“ spojujeme s vyjádřením pocitů postav, proto můžeme říct, že je *Rok kohouta* subjektivnější, aniž bychom se dostávali do rozporu s Friedmanovým konceptem.

realizace hotových věcí nula
psaní nových nula
adaptace čehokoli a zvláště Rudolfa Slobody nula
naděje tu a tam (*Kopečná* přijata v televizi, avšak práva
nevyjádřena, zatím nula s nulou)
Dnes je mi devětačtyřicet.¹¹⁷

S takovým výčtem životních nesnází se v předchozích dvou románech setkat nemůžeme, a to z toho důvodu, že snahou vypravěčů je primárně vyprávět příběh, který se jim někdy přihodil, příběh, od něhož již získali jakýsi časový a prostorový odstup, zatímco snahou vypravěčky *Roku kohouta* je předat zážitek, zkušenost (ze života s dospívajícími adoptovanými Romy), niterné pocity, a to bez odstupů, bezprostředně.

Zbývá nám osvětlení pozice románu *Ilegální vztahy*. Umístíme jej nejbližší pojmu *showing*, protože oproti předchozím třem románům zde vypravěč nesděluje příběh, který se stal, ale zpravodajským způsobem komentuje, co dělá a co se právě děje kolem něj: „Ráno po noční nevěře v Aleensville. Cítím se trapně, zmateně. Mozek mi přepíná mezi oběma polohami jako rozbitá zářivka. U kuchyňského stolu sedí naproti Daniela. Upíjím černý sáčekový čaj, občas na ni smýknu pohledem. Ale nedokážu ze sebe nic vydolovat. Mám pocit, že kdybych chtěl promluvit, hlas se mi zadrhne.“¹¹⁸ Vzdálenost čtenáře od příběhu je zde minimální, a jelikož je příběh vyprávěn v přítomném čase, chybí zde časový odstup od vyprávěného, jako jsme viděli v prvních dvou románech. Příběh je podán tak, jako by se odehrával ve stejném čase jako čtenářův akt čtení. Vypravěč se k času minulému uchyluje pouze v retrospektivních epizodách; jen v těchto případech tedy můžeme mluvit o „vševědoucnosti“ Williama Edmista, tedy nepoměru mezi tím, co znal vypravěč tehdy, a tím, co zná teď. Hlavní linie příběhu však „vševědoucnost“ nepřipouští. Proto tedy tento román zasazujeme na pozici nejbližší pojmu *showing*. S *Rokem kohouta* má tento román společnou snahu znázornit bezprostřední myšlenkové pochody vypravěče.

Takto jsme tedy rozdělili čtyři romány, jež jsou podle Friedmanovy koncepce vyprávěny hlediskem *já jako protagonista*. Mohli bychom ale na osu *telling – showing* zasazovat další typy vyprávění téhož hlediska, např. vyprávění, jež by bylo realizováno

¹¹⁷ Tereza Boučková, *Rok kohouta*, Odeon, Praha, 2008, s. 253.

¹¹⁸ Jan Malinda, *Ilegální vztahy*, Labyrint, Praha, 2008, s. 133.

pouze formou vnitřního monologu, by jistě bylo umístěno pojmu *showing* nejbližše. Avšak pouhé zaznamenávání literárních děl na Friedmanem stanovenou osu by nepřineslo pro narativní analýzu mnoho významu. Co se však zdá být účelnější, je rozdělení této velké skupiny literárních děl, které jsou psány prostřednictvím hlediska *já jako protagonista*, na podtypy. Námi uvedené příklady románů na dva podtypy tohoto hlediska ukazují. Hledisko jsme již pracovníě přejmenovali na *já jako postava* a určili mu dva podtypy s pracovním názvem *já jako svědek* a *já jako protagonista*. Nyní však vysvětlíme toto rozlišení a upřesníme pojmosloví.

Friedmanovo hledisko *já jako protagonista* jsme přejmenovali na *já jako postava*, jelikož toto hledisko může zahrnovat i takové typy vyprávění, ve kterých vypravěč přestává být postavou hlavní a zaujímá roli postavy vedlejší. Toto hledisko jsme proto rozdělili na podtypy *já jako svědek* a *já jako protagonista*. Ovšem ani tato terminologie není přesná, protože tyto podtypy nebudeme dělit podle tematiky narativu či podle Friedmanova rozlišování mezi periferním a centrálním umístěním vypravěče, ale podle distance vypravěče od vyprávěného příběhu. Z toho důvodu můžeme pro tyto podtypy zvolit pojmenování *já jako referující* a *já jako prožívající*. Podtyp *já jako referující* zahrnuje takové narativy, kde vypravěč sděluje příběh z časoprostorového odstupu. Referuje tedy o něčem, co se stalo již dříve, nezávisle na tom, zdali se příběh odehrál v době rakousko-uherské monarchie (*Lord Mord*) či v devadesátých letech minulého století (*Paměti poslance parlamentu*). V obou románech je čas vyprávěného odlišný od času vyprávění příběhu, tudíž je míra jejich „vševědoucnosti“ (myšleno s Edmistonem) největší a tudíž také vzdálenost čtenáře od příběhu je největší (v rámci hlediska *já jako postava*). Tito vypravěči se již dříve účastnili událostí, kterých jako by byli svědky, a proto o nich referují. Krajní variantou tohoto podtypu je Friedmanův typ vyprávění *já jako svědek*, kdy se účast vypravěče na hlavní linii příběhu minimalizovala do role vedlejší postavy.

Podtyp *já jako prožívající* zahrnuje narativy, v nichž vypravěč události, jichž se právě účastnil či se právě účastní, nepopisuje z časoprostorového odstupu, ale sděluje je bezprostředně jako v deníkových záznamech (*Rok kohouta*) či při narativu, jenž je vyprávěn časem přítomným, tedy vyjadřujícím, co se děje právě teď (*Ilegální vztahy*). Míra edmistonovské „vševědoucnosti“ je zde nejmenší a taktéž čtenářova vzdálenost od příběhu.

Takto pozměněno a diferencováno Friedmanovo hledisko *já jako protagonista* (a také hledisko *já jako svědek*) daleko lépe vystihuje charakter daného hlediska v kontrastu s jinými hledisky a jeho členění na podtypy pomáhá lépe popisovat způsob, jakým jsou narativy vyprávěny.

(*Mnohonásobná*) *výběrová vševědounost* je dalším velmi frekventovaným hlediskem v současné české literatuře. Reflektor, skrze jehož mysl je příběh zprostředkován, může být v celém narativu jeden, jako například Kremlich v povídce Michala Viewegha „Dáma s krémem“, který se jednoho všedního dne zamiloval do dívky z billboardu propagující Nivea kosmetiku. Takto vypravěč ukazuje, jak Kremlich doma přemítá o své náhlé zamilovanosti:

Kremlich už taky pochopitelně slyšel, že zamilovanost způsobují pouhé lidské pachy – feromony či co. Nedokázal si vybavit nic konkrétnějšího. Koneckonců to bylo jedno, protože on se prokazatelně nezamiloval do žádné vůně, nýbrž do dvou čtverečních metrů promrzlého papíru, říkal si ve vaně nahý Kremlich. Zamiloval se do snu. Do lži. Ale není to jen logický důsledek lží, v nichž denně žijeme všichni? Koupíte si máslo, ale není to máslo. Koupíte si sýr, a je to rostlinný tuk. Rty, řasy, vlasy, nehty, ňadra – všechno je dneska podvod. Silikon. Botulotoxin. A tak dále. To už stál před zrcadlem a pozoroval všechny známky svého postupujícího stáří. Nemám šanci, říkal si malověrně.¹¹⁹

Kremlichův příběh je v celém textu líčen pouze z jeho pohledu. Toto hledisko se však častěji realizuje tak, že vypravěč ukazuje myšlenkové pochody více reflektorů. Někdy se reflektori mohou střídát po kapitolách. Například v románu Ireny Douskové *O bílých slonech* je celá kapitola „Štěstí“ vyprávěna z pohledu Jirky Podzimka, avšak kapitola „Láska“ s pohledu Kamily Papadoulisové, „Manželství“ a „Kolébka“ z pohledu Jardy Fabiána atp. Nejčastěji se však vnímání jednotlivých reflektorů prolínají v rámci jedné kapitoly. Např. *Stanice Tajga* Petry Hůlové je sice rozdělena do kapitol, jež nesou názvy podle hlavních protagonistů („Hablund“, „Erske“, „Fedorek“ atd.), avšak např. hledisko v rámci kapitoly „Hablund“ se od reflektora Hablunda záhy přehoupne na hledisko jiného

¹¹⁹ Michal Viewegh, „Dáma s krémem“, in *Povídky o lásce*, Druhé město, Brno, 2009, s. 37.

reflektora a tak dále. Následující ukázka je z první kapitoly „Hablund“, jíž vévodí hledisko Hablundovo, avšak nezřídka se změní v hledisko Burovo:

Snad by Mariane i dokázal přesvědčit, že pro něj má smysl, aby někam odjel, kdyby to nebyla Charyň, ale Londýn, Řím nebo alespoň Peking. To by chápala, ale do Charyně a na Kavaši? Možná jí Hablund měl říci něco jiného, aby si nedělala takovou starost. [...] Pěkné nádraží. Stavějí vám tu nové, že? A pak se představil a podal Burovi pravici a Burovi bylo jasné, že soudruh je opravdu z daleka. Takovouhle ruštinu ještě neslyšel. To nebyla Moskva, Irkutsk ani Pobaltí. Snad odkudsi z Černého moře? To bylo nejvzdálenější místo, co si Buro dokázal představit.¹²⁰

Velmi často také v takových narativech dochází k tomu, že vypravěč opustí mysl postav a pouze „vševědoucně“ referuje o příběhu. Hledisko je zde tedy vypravěčovo, nikoliv reflektorovo. V románu Tomáše Zmeškala *Milostný dopis klínovým písmem* vypravěč přechází od jednoho reflektora ke druhému a je-li třeba plynutí děje urychlit, děje se tak za použití hlediska vypravěčova:

[Alice] ležela a body jí kroužily před zavřenýma očima. Jeden byl minulost a druhý přítomnost. Nebylo jen úplně jasné, který je který, v každém případě cítila, že dnešek je nejpřítomnější, nejdokonalejší a zcela jistě ten nejvoňavější den, který zažila. V tu chvíli si to teprve uvědomila. Ano. No jistě – byla to vůně! Kdyby v té chvíli nebyla nadnášena postelí, zatočila by se jí hlava. Vůně! Byla to vůně, co ji vzbudilo. [...] [Otec] chtěl předejít tomu, aby musel poslouchat další sonátu na desce, tu od Beethovena, který byl podle jeho mínění více nežli sto čtyřicet let hrubě přeceňován. A kvůli čemu, přemýšlel otec, kvůli čemu, kvůli Ódě na radost? Jestliže se něčím ta skladba vyznačuje, kromě toho, že jí vždy symbolicky končí Pražské jaro, pak je to naprostý nedostatek humoru. [...] [hledisko vypravěče] Nejúnavnější turista měl pumpky a světla modrou nepromokavou bundu. Jeho argumenty byly natolik hlasité, že pronikly až do zákristie,

¹²⁰ Petra Hůlová, *Stanice Tajga*, Torst, Praha, 2008, s. 9-11.

kde farář v krátkosti ještě jednou procházel posloupnost svatebního obřadu.¹²¹

Od hlediska Alice se v této ukázce dostáváme k vnímání otcovu a dále vstupuje do vyprávění vypravěč, aby jednoduše shrnul dění následující. Pokud by měl být vyprávěn pouze skrze reflektory, román by se natáhl do nežádoucích rozměrů, a použití vypravěčova hlediska je zde proto danou nutností.

Uvedené příklady ilustrují typické jevy hlediska (*mnohonásobná*) *výběrová vševědounost*. Řekli jsme, že toto hledisko je využíváno velmi často. Je zde tedy možnost jej rozčlenit jako předchozí hledisko *já jako protagonista*? Příklady, které jsme uvedli, ukazují, že narativy se liší množstvím reflektorů. Připomeňme, že Genette narativ s jedním reflektorem pojmenoval jako „fixní“, s více reflektory jako „variabilní“. I my bychom mohli pojmenovat jednotlivé podtypy tohoto hlediska analogickým způsobem, avšak tím bychom porušili strukturu Friedmanova konceptu. Fixní či variabilní vyprávění totiž nemůžeme zasadit na různá místa jeho osy *telling – showing*. Oba způsoby vyprávění jsou totožné a jejich dělení by se proto nezakládalo na stejném rozlišujícím principu jako dělení, jež jsme provedli u hlediska *já jako protagonista*. Proto v tomto případě hledisko dále členit nebudeme.

Zbývá nám poslední hledisko, *dramatický způsob*, jež naopak v současné české literatuře obvykle vůbec není. Jako příklad *dramatického způsobu* bychom mohli uvést povídku Miloše Urbana „Záznam rozhovoru se ženou středního věku“. V povídce je úplně eliminován hlas jakéhokoliv vypravěče, protože je vyprávěna pouze formou dialogu mezi mladíkem a ženou středního věku. Mohli bychom tedy tuto povídku považovat za dramatický text. Jelikož je ale uvedena v souboru povídek s názvem *Mrtvý holky; 10 divných povídek* a jelikož je text určen ke čtení, ne k dramatizaci, nejde tedy o dramatický text, ale prózu, jež je psána krajní variantou hlediska *dramatický způsob*. Vzdálenost čtenáře od příběhu je zde zcela minimalizována, čtenář má pocit, že se dialog odehrává před ním. Otázkou je, proč jen velmi málo autorů volí právě toto hledisko. Snad kvůli velice omezeným možnostem: vypravěč, ať už postava příběhu či ne, je v ostatních typech hlediska dominantou, jež čtenáře příběhem provází, zatímco zde je čtenář „vhozen“ doprostřed dění příběhu a stává se jeho

¹²¹ Tomáš Zmeškal, *Milostný dopis klínovým písmem*, Torst, Praha, 2008, s. 9-18.

tichým a osamělým účastníkem. Domníváme se, že většina autorů považuje spisovatelství za způsob komunikace se čtenářem a tuto komunikaci hledisko *dramatický způsob* velmi omezuje.

Zjistili jsme, že žádné z Friedmanem vymezených hledisek nebylo literárním vývojem zcela vytlačeno a určeno k zapomnění. Avšak hlediska jako *komentátorská vševědounost* či *dramatický způsob* jsou v současné české literatuře velmi vzácná a naopak nejčastěji se objevují hlediska *já jako protagonista* a *(mnohonásobná) výběrová vševědounost*. Aby ale Friedmanovo členění hledisek mělo pro takovou statistiku výskytu daných hledisek smysl, je potřeba tato nejfrekventovaněji používaná hlediska nějak diferencovat, aby koncept skutečně mohl sloužit k popisu narativů. Vyčlenili jsme tedy podtypy pro hledisko *já jako protagonista*, jež jsme zároveň ze systémových důvodů přejmenovali. Naše upravená varianta (i s redukcí počtu hledisek z osmi na šest, či pět, pokud bychom *já jako svědek* určili jako podtyp) se jeví být pro popis současné české literatury vhodnější. Ovšem stále se snažíme zachovat koncept hlediska tak, jak jej navrhl Friedman.

3.2. Díla nekorespondující s Friedmanovou typologií

Kromě narativů, které vyhovují Friedmanově typologii hledisek, jsme ale narazili i na texty, jež z různých důvodů jednoduše zařadit do jeho systému nelze. V mnohých textech se například snoubí dvě Friedmanova hlediska, a jelikož žádné z hledisek nemá v textu markantní převahu, nemůžeme hledisko jednoznačně určit. Komplikací také může být výskyt více vypravěčů v narativu či změna vypravěčova hlediska v jině. Nejméně popsitelná (Friedmanovou terminologií) jsou díla, která kombinují více vypravěčů, kteří se ve vyprávění střídají a kteří navíc v průběhu příběhu hovoří prostřednictvím různých hledisek.

Příkladem rozpolcenosti ve volbě hlediska je román *Vyhnání Gerty Schnirch* od Kateřiny Tučkové. Vypravěčovo hledisko zde kolísá mezi dvěma hledisky, mezi *neutrální vševědouností* a *(mnohonásobnou) výběrovou vševědouností*. Vypravěč mluví z pozice

„vševědoucího“, když představuje jednotlivé postavy či shrnuje dění příběhu. Takto je například uvedena do příběhu kamarádka protagonistky Gerty: „Janinka byla křehká, téměř průsvitná. [...] Mlčela, když se s Gertou setkala poprvé, a nebylo to studem.“¹²² Když se Gerta s Janinkou setkala poprvé, nemohla vědět, že Janinčino mlčení nebylo zapříčiněno studem. Vyprávění je zprostředkováno z pohledu vypravěče, stejně jako historiografické vsuvky: „Jako centrum protektorátního průmyslu na tom mohlo [Brno] být mnohem hůř. Zbrojovky, gumárny, strojní továrny, přádelny, všechny v širokém prstenci kolem vnitřního města, si mohly lehce přivodit zkázu, které by neuniklo ani historické jádro, kdyby v poslední chvíli, kdy fronta už stála jen několik kilometrů jižně pod Brnem, nevyjednal Judex zrušení pevnostního statutu města.“¹²³ Ze vzdálenější pozice se potom vypravěč přibližuje k protagonistce a reflektuje její okamžité myšlenky ve vztahu k dění v příběhu: „Ale nakonec tam po vyučování odcházely všechny dívky, bylo to přirozené, a navíc, vždyť na tom nebylo nic špatného – chodit do výtvarného kurzu a čas od času nacvičovat německé písně a pochod v uniformě na programy různých *Paraden*. Nebo bylo?“¹²⁴ Výrazy „a navíc“, „vždyť“ a zejména otázka „Nebo bylo?“ jasně odkazují na Gertinu mysl. Vypravěč ale nezprostředkovává pouze Gertiny myšlenkové procesy; v průběhu vyprávění se počet postav – reflektorů zvyšuje. Vyprávění skrze mysl různých reflektorů se v jednu chvíli začne střídat tak náhle, že aby bylo jasné, kdo o kom právě přemýšlí, dochází u vypravěče k až bizarním konstrukcím: „Ona, Hermína, to všechno viděla, nikdo jí nemusí nic vysvětlovat, a tím míň Gerta, ona ví a je jí Gerty a všech těch ženských okolo líto. Jenže ona, Hermína, už to s nimi, s Gertou a s Johannou, nedokáže sdílet, všechnu tu nechuť k tomu tady. [...] Minulost je pronásleduje, je stále přítomná i po pětadvaceti letech, nedá jim svobodu. Gerta to vidí, žije to, ona, Johanna, Teresa i Hermína.“¹²⁵ Příliš mnoho ženských postav a příliš mnoho myšlenkových proudů jsou příčinou tohoto jevu, kdy vypravěč neustále čtenáři vysvětluje, kdo si co zrovna o kom myslí. Román měl být pravděpodobně vyprávěn převážně očima postav, avšak používáním osobních zájmen spolu s vlastními jmény je tato iluze destruována, protože takovým způsobem lidé neuvažují. Nechtěným efektem takového vyprávění je právě

¹²² Kateřina Tučková, *Vyhnání Gerty Schnirch*, Host, Brno, 2009, s. 17.

¹²³ *Ibid.*, s. 34.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 358-359.

oddálení centra příběhu od čtenáře namísto přiblížení. Samotné kolísání mezi *neutrální vševědouností* a (*mnohonásobnou*) *výběrovou vševědouností* v tomto díle nepůsobí rušivě. (Naopak: kdyby veškerá historická fakta vypravěč předkládal skrze mysl postav, nepůsobilo by vyprávění věrohodně. Nepatří mezi běžné vlastnosti člověka vést vnitřní monolog na téma proměna města Brna v určitém období atd. Vypravěč, jenž příběh vypráví z časového odstupu, dokáže dějinná fakta shrnout hodnověrněji.) Avšak nakládání s formou (*mnohonásobné*) *výběrové vševědounosti* se autorce evidentně vymklo z rukou. Zde nám analýza textu pomocí Friedmanovy typologie ukázala, že překročení možností vybraného hlediska způsobuje nekonzistentnost textu.

Román Patrika Ouředníka *Ad acta* dokonce zahrnuje tři typy hlediska, a to *komentátorskou vševědounost*, *neutrální vševědounost* a (*mnohonásobnou*) *výběrovou vševědounost*. Vypravěč střídavě hovoří z roviny diskurzu, střídavě sestupuje do roviny příběhové a zprostředkovává příběh pomocí reflektorů. V rámci roviny diskurzu pak příběh komentuje, anebo ho vypráví pouze „neutrálně“. Kapitulu o panu Pražákovi vypravěč začíná „neutrálně“: „Pan Pražák ležel v posteli a pokoušel se soustředit myšlenky. Vybavil si, že je pořád ještě naživu, ale zapomněl proč. Ještě před několika lety ho podobné otázky nenapadaly, ale dnes bylo všechno jiné. Od nástupu nového tisíciletí se pan Pražák cítil čím dál víc nesvůj.“¹²⁶ Tato expozice jasně připravuje další vyprávění pro hledisko (*mnohonásobná*) *výběrová vševědounost*, protože vypravěč sděluje, že pan Pražák měl z nového tisíciletí obavy. Čtenář tedy může očekávat rozvinutí této expozice o to, jaké obavy to byly. Následuje pasáž, která by jako toto hledisko skutečně mohla být interpretována:

Být naživu v sobě a priori neobsahuje nic moc logického. Ergo tázat se s panem Pražákem, proč je pan Pražák naživu, je nelogické. [Pan Pražák si tedy pokládá takové otázky. Pozn. autorky.] Avšak je-li jistá míra elementární logiky nutná ke zrození života v časoprostoru a není-li zároveň nic moc logického na tom, být naživu, naskýtá se jiná otázka: je pan Pražák reálný? Není ve skutečnosti pan Pražák toliko sebeklam – bezpředmětná součást gigantické transhumánní simulace, jíž jsme všichni virtuálními oběťmi od počátku časů?

Přátelé!

¹²⁶ Patrik Ouředník, *Ad acta*, Torst, Praha, 2006, s. 133.

Nebojme se nepříjemných otázek!

Jsme reální?!¹²⁷

V této části se vypravěč nechává unést filozofováním pana Pražáka. Přechod vyprávění ze třetí osoby k osobě první může značit zobrazení vnitřního monologu pana Pražáka. Avšak přesto se zde o (*mnohonásobnou*) *výběrovou vševědoucnost* nejedná, nýbrž se zde vypravěč od nahlížení fikčního světa skrze mysl postavy přesouvá do roviny diskurzu a komentuje enigmatičnost lidského bytí z této roviny. Toto tvrzení podporuje posléze i vypravěč: „Jistěže, pan Pražák uvažoval v méně abstraktních kategoriích, než činíme my, v melancholické předtuše, že tím pozvedneme kulturní úroveň našich čtenářů.“¹²⁸ Vypravěč tedy přiznává, že sám Pražák takto neuvažoval, tudíž takto uvažoval vypravěč. Teprve poté vypravěč skutečně nechává čtenáře sledovat myšlenky pana Pražáka: „Ale buď jak buď, ona dvojka na začátku letopočtu dělala pana Pražáka zranitelnějším než všechny bércové vředy místního domova důchodců dohromady. Tolik věcí se změnilo za jeden lidský život! Elektřina v každé vsi! Televize v každé domácnosti! [...] Co s tím? Sotva skončil jeden konec dějin, a máme tu další. A těch černochoů všude po ulicích! Zrovna včera jednoho potkal!“¹²⁹ Přestože Ouředníkův vypravěč kolísá mezi hned třemi hledisky, nepůsobí text nekonzistentně jako u Tučkové. Celý román je totiž podán hravým, odlehčeným způsobem. Vypravěč navíc čtenáři dává hned na začátku románu najevo, že se nejedná o vážný text, ale o hru s motivy, formou, se čtenářem: první kapitola neobsahuje jediné slovo, jen záznam šachové hry: „1. e4 e5 2. f4 exf4 3. Sc4 d6 [...]“¹³⁰ Text, i přes překračování několikerých hranic a i přesto, že jej nemůžeme jednoznačně přiřadit žádnému typu hlediska, zůstává kompozičně ucelený. Z pohledu Friedmanovy typologie tedy text musíme přiřadit několika hlediskům, ale přestože Friedman volal po nepřekračování hranic zvoleného hlediska, v tomto případě text i při překračování hranic několika hledisek nepůsobí neuceleně.

Zjistili jsme, že narativy, jež překročí meze vybraného hlediska, mohou být stejně kompozičně uzavřené jako texty, které se drží jednoho zvoleného hlediska. Možností, jak překročit hranice, je nepočítaně, proto se o jejich systematické postižení Friedman ani

¹²⁷ Ouředník, s. 133.

¹²⁸ Ibid., s. 134.

¹²⁹ Ibid., s. 134-135.

¹³⁰ Ibid., s. 7.

nesnaží. Jeho typologie ale pomáhá nalézt jednotlivá hlediska v textu a pak ohodnotit dílo po stránce kompoziční. Jeho terminologie slouží popisu způsobu psaní i přesto, že analyzujeme literární dílo s více použitými hledisky.

Kromě prolínání typů hledisek je také pro současnou literaturu typické používání několika vypravěčů v příběhu. Zajímavé je, že Friedman rozlišil vyprávění s jedním reflektorem (*výběrová vševědoucnost*) a s více reflektory (*mnohonásobná výběrová vševědoucnost*), ale nepojednal tuto možnost multiplicity vyprávění u ostatních typů hledisek. V současné době je velmi běžné vyprávět příběh pomocí několika vypravěčů, kteří zaujmají hledisko *já jako protagonista*. Toto hledisko jsme již pracovně přejmenovali na *já jako postava*, a definovali jeho dva podtypy *já jako referující* a *já jako prožívající*. Vícegenerační příběh v románu Petry Hůlové *Paměť mojí babičce* je rozdělen na kapitoly, které vyprávějí různí členové rodiny. Všichni vypravěči vyprávějí příběh z časového odstupu, tedy pomocí hlediska *já jako referující*, např. Dzaja o své sestře vypráví: „Malá Ojuna, když viděla, že si s Narou něco šuškáme a tisknem se k sobě, tak mi začla pěstma bušit do stehů a rvát se mezi nás, aby náhodou o něco nepřišla. Abychom si jí všímaly.“¹³¹ Vypráví tedy rodinné peripetie z odstupu. Stejně tak Dzajina dcera Dolgorma o sobě a své matce: „Večer, když jsem nemohla usnout, sedla si k dětské posteli a hlavu si přitiskla k mý. Její ruce byly chladivé.“¹³²

Hledisko *já jako prožívající* (avšak s mnohými retrospektivami prostřednictvím hlediska *já jako referující*) je zase použito všemi vypravěči v románu Markéty Pilátové *Žluté oči vedou domů*. Např. Marta se jala zjistit, proč paní Hrubešová nepřišla na čaj: „Nasednu tedy do auta a jedu se podívat, co s ní je. Nebydlí daleko, a tak za pár minut buším na její dveře.“¹³³ Lena zase sděluje své pocity z toho, že se stala cizokrajnou nadřízenou místních pracovníků: „Sedím na koni, pokolikáté v mém životě, nedokážu spočítat. Jenže dnes je to přeci jen poprvé. V srdci se mi roztahuje úzkost. Studuju oči mých nových spolupracovníků, nebo zaměstnanců, nebo kovbojů.“¹³⁴ Tentokrát není dějová linie vyprávěna z časoprostorového odstupu, ale je vypravěči sdělována bezprostředně, jak se před

¹³¹ Petra Hůlová, *Paměť mojí babičce*, Torst, Praha, 2002, s. 11.

¹³² *Ibid.*, s. 125.

¹³³ Markéta Pilátová, *Žluté oči vedou domů*, Torst, Praha, 2007, s. 9.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 14.

vypravěčovými očima odehrává, proto tedy tento typ vyprávění označujeme jako *já jako prožívající*, přičemž vypravěčů, kteří takto vyprávějí příběh, jenž se všech nějakým způsobem dotýká, je v románu pět.

Uvedli jsme jako příklad multiplicity vypravěčů hledisko *já jako postava*, avšak není vyloučeno, že by mohl existovat román vyprávěný několika vypravěči, kteří by shodně používali hledisko *komentátorská vševědounost* nebo *neutrální vševědounost*. Jinými slovy, multiplicitní vyprávění nemusí být omezeno jen na určitý typ hlediska, ale teoreticky jakékoliv hledisko může být použito v textu dvěma či více střídajícími se vypravěči.

Jedním z nejzávažnějších důvodů, proč nemůžeme určité literární dílo snadno přiřadit k určitému typu hlediska, je změna jednoho hlediska vypravěče v jiné. Například útlý román Jiřího Dědečka *Snídaně se psem* je započat vyprávěním s hlediskem *já jako prožívající* (pokud přistoupíme na námi navrhnutou terminologii), ale během bezmála deseti stran ve vyprávění dochází k proměně směrem k hledisku *já jako referující* a nakonec se vypravěčovo „já“ z textu zcela vytratí a příběh je vyprávěn prostřednictvím hlediska *neutrální vševědounost*. Vypravěčem příběhu je pes, který glosuje rodinný život svých majitelů, komentuje a vysvětluje jejich počínání, a to v souvislosti s vlastními pocity: „Hanka mě neobratně kartáčuje a Hynek na ni žárlí. Ale ona je ještě malá, musí ji nechat. Alespoň mi majetnický položil ruku na hlavu mezi uši. Myslí si, že to mám rád. Není to sice pravda, ale držím.“¹³⁵ Zde tedy vypravěč používá hledisko *já jako prožívající*. Vypravěč však posléze svou vlastní výpověď o světě, ve kterém žije, z vyprávění zcela eliminuje. Hlavním tématem přestává být život „mě“ jako psa, ale život „mé“ rodiny, který je popisován psem. Souvisí s tím malá změna ve způsobu vyprávění: mnohem více se ve vyprávění objevují retrospektivní scény (mimo jiné scény, kterých pes nemohl být svědkem) a většina vyprávění je realizována v er-formě, protože hlavními postavami příběhu jsou, jak jsme řekli, rodinní příslušníci. Přes hledisko *já jako referující* (a jeho krajní variantu *já jako svědek*) se v románu dostáváme k hledisku *neutrální vševědounost*: „Koncem devadesátých let dvacátého století znenadání přišla doba, kdy svět dospíval k podivnému způsobu usmíření a kdy Západ v touze po přehledném Rusku zavíral oči nad zločiny jeho současných prezidentů. Hynek se obával, zda po současných nedojde i na ty minulé až po Stalina a v důsledku toho i na nový pohled

¹³⁵ Jiří Dědeček, *Snídaně se psem*, Torst, Praha, 2008, s. 11.

na osmašedesátý rok.¹³⁶ Teprve v epilogu se hledisko vypravěče vrací k původnímu *já jako prožívající*: „Je po snídani a jdeme na Sněžku, nikdo neví proč. Naši se celou cestu hádají, nebál bych se říct, že štěkají na sebe jako psi. Zdravotní procházka. No dobře, já tu nejsem od toho, abych hodnotil, natožpak abych kritizoval.“¹³⁷ Z pohledu Friedmanova požadavku držet se zvoleného hlediska je tento román zcela nevyhovující, jelikož dovoluje vypravěči vyprávět chvíli příběh z roviny homodiegetické, a chvíli zase z roviny heterodiegetické za pomoci náhle získané „vševědoucnosti“.

V literárním díle se také v současnosti objevuje jev, kdy je narativ rozčleněn mezi několik vypravěčů, jejichž hlediska se různí. Román Martina Reinera *Lucka, Maceška a já* je vyprávěn vypravěčem Tomášem prostřednictvím hlediska *já jako referující*. Vypráví o své cestě za studiem textů z pozůstalosti českého básníka, jenž umřel v emigraci, a o cestě k uvědomění si vlastní identity. Na příběhu by nebylo nic zvláštního, kdyby poslední kapitola nebyla přenechána jinému vypravěči. Nový vypravěč shrnuje další vývoj protagonistova života pomocí hlediska *komentátorská vševědoucnost*:

Co se vlastně stalo? Když Tomáš odešel od Marty a Lucky, začal se opět daleko intenzivněji stýkat s Danem. [...] Což je už docela jiný příběh, který nás zajímá pouze potud, že právě tady, na brněnském nádraží potkal Tomáš v dubnu roku 1995 Jürgena. [...] Lucka odešla z domu v patnácti. [...] Marta přibrala téměř třicet kilogramů. [...] Básně z pozůstalosti homosexuálního básníka Jiřího Macešky dosud nevyšly tiskem. Komunisté už do toho nemají co mluvit, ale zájem veřejnosti o poezii a tajuplné osudy básníků je tak malý, že nestojí za to, házet perly na hnojiště.¹³⁸

Nasadě je zde srovnání s filmy natočenými podle skutečné události, jejichž závěrečné titulky stručně dovypravují příběh protagonistů. I v tomto románu vypravěč Tomáš tvrdí, že jeho příběh je pravdivý, ne smyšlený. Mnohé údaje o fikčním básníkovi Maceškovi odpovídají životopisným údajům skutečného básníka Ivana Blatného. Vypravěč navíc vprostřed románu zcela explicitně doznává nesmyslnost příběhu:

¹³⁶ Dědeček, s. 137.

¹³⁷ Ibid., s. 148.

¹³⁸ Martin Reiner, *Lucka, Maceška a já*, Druhé město, Brno, 2009, s. 167-169.

Změnil jsem jména, ale až později, ne hned na začátku. Dokonce jsem ten příběh zkusil vyprávět ve třetí osobě. Byl to zbytečný pokus. *On* ráno vykročil, vyrazil bílou na bílou pláň stránek, ale sotva jsem se trochu ponořil do vzpomínek a začal jako stopař hledat ty nejpřesnější formulace, zmizel mi z dohledu a už jsem tu byl jen *já* se svými někdejšími radostmi a strastmi. A přesně a pouze z takto přízemního důvodu je v této knize všechno pravda. *Pouhá pravda.*¹³⁹

Takto se vypravěč čtenáři zpovídá, že nedokázal svůj vlastní příběh zamaskovat zvolením jiného hlediska vypravěče, a proto příběh ponechává v této subjektivní formě. Ať by příběh skutečný byl, či ne, závěrečná kapitola iluzi pravdivosti příběhu stírá, protože je vyprávěna „vševědoucím“ vypravěčem, tedy zcela evidentně subjektem fikční povahy, a vypravěč Tomáš se ukazuje být vypravěčem nespolehlivým.

Snahou spisovatelů počátku 20. století bylo zobrazovat příběh života co nejpravdivěji, nejobjektivněji, tedy nezávisle na autorových postojích. Proto i Friedman požadoval nepřekračování možností daných určitým hlediskem, aby příběh působil pravdivě a objektivně. Mnohá současná literatura však jako by vyčerpala „objektivní“ náměty a uchyluje se k zobrazování příběhů subjektivních. Tuto subjektivnost v příběhu však někteří autoři rafinovaně maskují volbou rozličných způsobů psaní, někdy i v kombinaci s různými či nepředpokládanými vypravěči (viz např. *Snídaně se psem*). Reiner na tento fenomén ukazuje, když oproti současným zvyklostem nechává vypravěče čtenáři sdělit, že příběh vskutku není smyšlený, že je to jeho vlastní, subjektivní příběh, avšak z jeho závěru lze usuzovat, že tuto „pravdivost“ příběhu popírá, když zvolí jiného vypravěče s jiným hlediskem vyprávění, vypravěče (jenž zná Tomášův příběh, tzn. ne pouze Tomáš zná subjektivní aspekty svého příběhu, ale i někdo jiný, což v běžném životě není zcela běžné). Reinerova změna vypravěče a jeho hlediska odhaluje mystifikaci, jíž se v předchozím vyprávění dopustil. Tato náhlá změna vypravěčského způsobu tedy nese určitou funkci v literárním díle, a proto ji nepovažujeme za chybný manévr; na základě prostudování Friedmanova eseje lze předpokládat, že by Friedman způsob kombinace vypravěčů považoval za chybný.

¹³⁹ Reiner, s. 108.

Jinak je tomu ale v románu Ondřeje Macury *Netopýři*. Román je prvních devatenáct kapitol vyprávěn střídavě třemi vypravěči pomocí hlediska *já jako protagonista* (nebo naším termínem *já jako postava*), zbývajících čtyřicet tři kapitol vypráví jiný vypravěč prostřednictvím hledisek *komentátorská*, *neutrální vševědounost* a *(mnohonásobná) výběrová vševědounost*. První tři vypravěči, Pavla, Robin a Petr navíc v různých kapitolách střídají hlediska *já jako referující* a *já jako prožívající*. Jednou tedy na příběh nahlíží z časového odstupu, jindy ale vyprávějí o tom, co se zrovna děje, popř. o čem zrovna přemýšlejí. Např. v první kapitole vypravěčka Pavla říká: „Už několik nocí špatně spím; včera jsem dokonce neusnula vůbec, přestože jsem unavena, vyčerpána intelektuálně i citově, přestože mě bolí hlava a chci zapomenout.“¹⁴⁰ Hovoří tedy o tom, co ji momentálně trápí, dále o tom, jak se setká s kamarádkou a rozhodnou se spolu navštívit výstavu atd., což označujeme jako hledisko *já jako prožívající*. V kapitole páté, kdy znovu hovoří Pavla, se ale její pohled odsunul dále od centra příběhu; již hovoří z hlediska *já jako referující*: „Řekla jsem mu to v kavárně. Petr mi stiskl ruku a upokojeně se usmíval. Byl dojat, tak divně a roztomile dojat.“¹⁴¹ Podobně, navíc velmi nepravidelně, kolísá hledisko u zbývajících dvou vypravěčů.

Kapitola dvacátá ale přináší náhlou změnu: od tohoto místa je vyprávění realizováno pouze jedním vypravěčem, který není postavou příběhu, a to pomocí hned tří hledisek, jež jsme jmenovali výše. Chvillemi vypravěč ukazuje myšlenky postav přímo z centra příběhu: „Netuším, co se to zase stalo, pomyslila si Pavla. [...] V tom světle vypadala jeho hlava jako hořící; jeho oči však byly podivně kalné, unavené; bylo v nich cosi mrazivého, a to se blíží jaro! Jaro, kurva!“¹⁴² Poté ale vypravěč opustí mysl postavy a vypráví příběh z odstupu: „Číšník za barem hovořil právě s Martinem a Robinem; platili útratu. Jejich přátelé seděli ještě u dřevěného stolu se šuplíkem, u jednoho z těch větších stolů kavárny Montmartre; kouřili a pili rýnský ryzlink.“¹⁴³ A místy do vyprávění vypravěč vstoupí svými poznámkami: „Na tomto místě jen pár slov k dětství a mládí našich dvou sester... a pak se vydáme vstříc dalším dobrodružstvím.“¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ondřej Macura, *Netopýři*, Kniha Zlín, Zlín, 2009, s. 7.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 18.

¹⁴² *Ibid.*, s. 66-68.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 87.

Mohli bychom považovat veškeré posuny v hledisku a střídání vypravěčů za zamýšlený postup psaní, kterým se docílí nějakého efektu. Jakého efektu je tedy docíleno? Román působí neuceleně. Jednotlivé posuny a změny se neodrážejí v tématu románu, ani neprovokují „novým“ způsobem prezentace příběhu. Spíše se zdá, že tato chaotičnost je nechtěná, anebo se touto chaotičností ve výběru hledisek vypravěčů navozuje umělá literárnost narativu a maskuje plytký obsah celkového sdělení příběhu. Z pohledu Friedmanovy typologie jde v tomto případě o nepříjemné překračování hranic daných jednotlivými typy hledisek.

Autorů, v jejichž dílech promlouvá více vypravěčů pomocí různých hledisek, je mnoho. Ne vždy ale kombinace změn v hledisku a většího počtu vypravěčů vede k roztržité kompozice díla jako v předchozím případě. Například povídka Kateřiny Rudčenkové „Lehkost“ není z nejběžnějších textů. Text je rozdělen na malé úseky označené nadpisy, jež ve většině případů nesou jméno postavy, z jejíhož hlediska vyprávění právě probíhá. Některé nadpisy však jméno postavy nenesou a jsou vyprávěny netematizovaným vypravěčem. Jelikož nelze přesně rozeznat, zda jde o jednoho netematizovaného vypravěče, nebo více vypravěčů, nemůžeme ani s určitostí říct, kolik vypravěčů se v povídce vyskytuje. Vždy, když je úsek poznačen jménem postavy, tedy vypravěče, je vyprávění realizováno hlediskem *já jako referující* (např. Pavel: „Tenkrát na večírku, kdy jsem ho viděl naposledy, seděla Danova žena Nora vedle mě a ovládala hovor celého stolu.“)¹⁴⁵ nebo *já jako prožívající* (např. Anna: „Stojím na skokanském můstku, odrážím se, letím, vtom prudce protrhnu hlavou-rameny-tělem hladinu a náhle a úlevně se stanu součástí vody, konečně nic neslyším, mé tělo pozbylo váhy, což zlehčuje tíživost myšlenek.“¹⁴⁶).

Povídka je otevřena i uzavřena „krátkým příběhem“, který se jednou vyskytuje i vprostřed povídky. Tyto krátké příběhy nejsou vyprávěny postavami, ale jak již bylo řečeno, neznámým vypravěčem, který vypráví prostřednictvím hlediska *neutrální vševědounost*. V případě „krátkého příběhu uprostřed“ a „krátkého příběhu závěrem“ bychom ale spíše než o *neutrální vševědounosti* mohli hovořit o *dramatickém způsobu*, jelikož zde vypravěč scénicky popisuje, co se právě na scéně příběhu odehrává. Jedinými

¹⁴⁵ Kateřina Rudčenková, „Lehkost“, in *Noci, noci*, Torst, Praha, 2004, s. 108.

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 118.

slovními obraty v „krátkém příběhu uprostřed“, které odhalují více, než by bylo možné zjistit pouhým pozorováním scény, jsou spojení „její muž“ a „svou ženu“: „Do tramvaje nastoupí žena se slepeckou holí a její muž. Sednou si za sebe. Po chvíli se muž beze slova zvedne, aniž by svou ženu upozornil, a přisedne si na druhý konec vagonu. Ona se otočí a mluví k prázdnému sedadlu za sebou: ‘Jsi tady?’ Na očích brýle s jogurtovými skly, dívá se do prázdna, žádná odpověď. Lidé stojí nad ní, všichni mlčí.“¹⁴⁷ A stejně tak v „krátkém příběhu závěrem“; jediným výrazem, jenž by ukazoval na *neutrální vševědounost*, je „po několika letech“: „Nora se po několika letech prochází sama Stromovkou. Proti sobě vidí po cestě přicházet Elišku, která ukusuje z jablka. Z Matějské pouti doléhá cirkusová hudba. Když se dívky k sobě přiblíží, jen se na sebe zadívají, pak beze slova pokračuje každá svým směrem.“¹⁴⁸ Jednoznačně tedy nemůžeme rozhodnout, o jaký typ hlediska se jedná. Tyto příklady dosvědčují již dříve zmíněné tvrzení Dorrit Cohnové, že *dramatický způsob* je jen variantou *neutrální vševědounosti*.

Další „minipříběhy“ nesou nadpisy „Večírek“, „Ráno“ nebo „Rádio“. „Večírek“ je vyprávěn v první osobě, ale ne jednotného, nýbrž množného čísla: „My si měříme hlavu a najednou za sebou uslyšíme cinkání – to si oni hromadně začali míchat lžičkou ve skleničkách, cinkalo to na celý sklep.“¹⁴⁹ Na rozdíl od úseků, které nesou v nadpise jméno vypravěče, zde není výslovně řečeno, kdo vypráví. Nejde však o autorčinu nepozornost, naopak, není třeba sdělovat, kdo mluví, protože to zde není důležité. Důležitý je kontrast mezi „námi“, mladými lidmi, a „jimi“, důchodci, kteří v témže podniku halasně něco slaví.

Rudčenková tedy stejně jako Macura vkládá příběh do úst několika vypravěčům a neдрží se jednoho zvoleného hlediska, ale kombinuje tři až čtyři. Na rozdíl od Macurova textu však tento text není nesourodý. Výběr vypravěčů a hledisek je dán jejich funkcí v příběhu. Každý úsek může sloužit coby samostatný příběh, jehož děj je minimalizován někdy až na jednu výpověď či myšlenku. Mozaika výpovědí a myšlenek všech vypravěčů se postupně skládá v uzavřený celek vypovídající o konkrétním pocitu všednosti mladé generace. Macurův román má shodou okolností vyjadřovat podobné téma, jak sděluje záložka knihy: „Krátký román *Netopyři* pojednává o podivínských mladých lidech

¹⁴⁷ Rudčenková, s. 107.

¹⁴⁸ Ibid., s. 119.

¹⁴⁹ Ibid., s. 102.

(intelektuálech?), kteří se pokoušejí o ušlechtilý let v temnotách každodennosti. Jejich snaha však vyjde vniveč a stále více si uvědomují, že nejsou chaosem, temnotou, zlem a lhostejností pouze obklopeni, ale že to vše se již dávno uhnízdilo v nich.¹⁵⁰ Macura se o těchto pocitech rozepisuje rozvláčně a možná právě proto se ve dvacáté kapitole rozhodne úplně změnit vyprávěcí způsob. Rudčenkové krátké příběhy s promyšlenou kompozicí vypravěčů a hledisek jsou mnohem údernější.

Také následující dílo je komponováno neobvyklým způsobem (nelehce popsitelným Friedmanovou terminologií). Ivan Matoušek rozdělil svou *Oslavu* na tři části vyprávěné třemi vypravěči. První dvě části nesou shodně název „Já“, třetí je pojmenovaná jako „Oni“. Řekli jsme, že Rudčenkové krátké narativy s nadpisy mohou sloužit coby samostatné minipříběhy. U Matouška jsou naopak jednotlivé části výčtem událostí a reflexí, jež jsou natolik nekoherentní, že jsou samy o sobě velmi nepříběhové a téměř nesrozumitelné. První část je psána formou deníkových záznamů důchodce, Antonína. Jeho záznamy zprvu postrádají osobní přístup; Antonín zaznamenává fakta, jež jsou pro něj daný den důležitá:

středa 26. II. 03

Jel jsem na chatu.

čtvrtek 27. II. 03

nákup 210,60

pátek 28. II. 03

nákup 65,50

pondělí 3. III. 03

nákup 64,50

úterý 4. III. 03

Odjel jsem s Leošem do Jasenice, abych mu trochu pomohl.

4.-7. III Jasenice 200,-¹⁵¹

Takto se „příběh“, jenž není příběhem v pravém slova smyslu, odvíjí dále. Teprve po několika měsících se Antonín dopravuje i k záznamům osobnějšiho charakteru, jako by v průběhu této činnosti postupně začal nacházet zálibu. Takto například popisuje neděli

¹⁵⁰ Macura, záložka knihy.

¹⁵¹ Ivan Matoušek, *Oslava*, Společnost pro Revolver Revue, Praha, 2009, s. 10.

7. prosince roku 2003: „Na koncert se mi nechtělo. Před zítřejší kontrolou v Dybči bych na poslech hudby neměl myšlenky. Když se z koncertu vrátili, přeložili jsme s Martinem kousek Gogolovy povídky *Johannesnacht*.“¹⁵² Čtenář tedy obrysy jakéhosi děje získává, ale stále jsou zde zachycena fakta pro Antonína jistě důležitá, avšak pro příběh nepodstatná; příběh je podán zcela nezajímavě, což kontrastuje s tím, že je Antonín překladatelem, jenž život dokáže vnímat velmi intenzivně. Antonínův deník ukončují záznamy, jejichž datum je schováno do hranatých uvozovek (Antonín již nemůže psát deník, pokračuje v psaní pouze v myšlenkách), až v posledním záznamu se Antonín rozhovoří: metaforicky se vrací do lůna země. Narativ celkově působí spíše jako faktuální záznam jednoho konce lidského života než jako fiktivní příběh.

Vypravěčem druhé části je Martin, který taktéž podává záznamy o svém životě, tentokrát však formou krátkých glos, jež sledují dvě příběhové linie pojednávající o dvou různých příbězích a postavách. Jednotlivé glosy, jak jsou řazeny, na sebe nenavazují:

Sestřička ráno řekla mámě, že pan Vrána chodí. Po mnoha letech jsem mámu viděl plakat. Vzápětí se mi sama svěřila, že se po mnoha letech opět rozplakala.

Náměstí je podlouhlé, na jednom konci stojí kostel, na druhém konci obchod se smíšeným zbožím. Koupili jsme pohled. Posíláme pozdrav z Březnice. Odcházíme do divočiny.

Stál u okna pavilonu H.¹⁵³

Martinovy záznamy jsou evidentně příliš implicitní, aby z nich mohl být vyčten nějaký příběh. Teprve po přečtení všech tří textů čtenář získává chybějící informace k doplnění „bílých“ míst příběhu, ať už v části první, druhé, nebo třetí. Informace z první části pomáhají rozluštit, že u okna pavilonu H stál churavý Antonín, jenž je otcem vypravěče druhé části, a teprve třetí část prozradí, proč Martin, vypravěč druhé části, podniká cestu do divoké přírody. Sic tedy jednotlivé úseky postrádají koherentnost a jednotlivé motivy se často k ničemu nevztahují a na nic neodkazují, tato koherence je posléze umně získána v rámci kompozice celého díla.

¹⁵² Matoušek, s. 28.

¹⁵³ *Ibid.*, s. 58.

Dosud jsme ale nepopsali způsob vyprávění jednotlivých částí. První část by ve Friedmanově systému odpovídala hledisku *já jako protagonista*. Jelikož Antonín své záznamy sepisuje na sklonku dne, popisuje události dne z mírného časoprostorového odstupu, odpovídá tedy jeho hledisko podtypu *já jako referující*. Ke stejnému závěru však dojdeme i v druhé části, ačkoliv Martinovy reflexivní glosy se ani v nejmenším nepodobají suchým faktografickým údajům Antonína. Martin vypráví z vnitřnější perspektivy než Antonín. Pojmy vnitřní a vnější perspektiva nám mohou posloužit, srovnáváme-li například dvě díla, avšak jejich rozsah nelze jasně stanovit a ohraničit, proto jsme dělení typů hledisek podle perspektivy již dříve zamítli. Zde je však perspektiva hlavním důvodem rozdílnosti vyprávěcích způsobů. Friedmanův koncept pojmy vnitřní a vnější perspektiva nezahrnuje, proto se při popisu způsobu vyprávění z pohledu Friedmanova konceptu hlediska musíme omezit na konstatování, že vyprávění první části by patřilo umístit blíže bodu *telling* a vyprávění druhé části blíže bodu *showing*.

Část třetí nese název „Oni“ a také vyprávěcí způsob již není *já jako protagonista*. Vyprávění je realizováno er-formou. Takto vyprávění začíná:

Když se o Velikonocích při náhodném setkání přátel zeptal nakladatel autora těchto řádků, zda na něco myslí, oba se přes rozvrzaný kavárenský stůl na sebe usmáli. Nakladatel se s úsměvem opravil: Já vím, že stále na něco myslíte, ale mě by zajímalo, máte-li něco v plánu. Načež mu autor těchto řádků prozradil, že pomýšlí na sestup do podsvětí. [...] Jasno měl pouze v tom, že se tam Martin setká s Antonínem. Ze samé bezradnosti ho dokonce napadlo, že by sestup do podsvětí mohl být bez začátku.¹⁵⁴

Vypravěč zde hovoří o postavách ve třetí osobě jako o „nich“. V případě, že by se v textu žádným způsobem vypravěč netematizoval, mohli bychom hovořit o hledisku *neutrální vševědoucnost*. Vypravěč se zde ale tematizuje, ačkoliv velice neobvyklým způsobem. Tematizuje se výrazem „autor těchto řádků“, což odkazuje k vypravěči. Nastává tím situace, jako by se vypravěč zdráhal o sobě z nějakých důvodů hovořit v první osobě a zvolil raději osobu třetí. Kdo je tedy vypravěčem, „autorem těchto řádků“, který o sobě

¹⁵⁴ Matoušek, s. 105.

mluví ve třetí osobě? Autorem řádků je nepopíratelně Matoušek, avšak dále v textu, jak ukazuje citace, vypravěč o sobě mluví i jménem, jímž je Martin. Martin o sobě mluví ve třetí osobě, považuje se za autora těchto řádků a hodlá sestoupit do podsvětí, aby se tam setkal se svým zemřelým otcem. Tento sestup byl proveden předchozími dvěma částmi: v první jsme sledovali umírání Antonína, ve druhé taktéž umírání Antonína (očima Martina) a Martinův výlet do divočiny, jenž měl vyústit v setkání s Antonínem.

Friedman se ve svém systému zabývá jen vyprávěním realizovaným v první osobě (pokud na své „já“ vypravěč odkazuje, nějak se tematizuje) nebo ve třetí osobě (pokud na sebe vypravěč nijak neodkazuje). V Matouškově *Oslavě* se vyprávění odvíjí ve třetí osobě, ale vypravěč se tematizuje, odkazuje na své „já“, tudíž i v tomto případě se vlastně jedná o variantu hlediska *já jako protagonista*, resp. *já jako postava* (přestože zde můžeme shledávat rozpor v tom, že vyprávění s hlediskem *já jako postava* je vyprávěno ve třetí osobě). A jelikož vypravěč Martin o tom, jak se rozhodl napsat román o setkání se s mrtvým Antonínem, mluví z odstupu, jedná se o podtyp *já jako referující*, tedy o stejné hledisko jako v předchozích částech. Matoušek boří vypravěčské konvence, dílo je kompozičně poměrně komplikované, přesto ale nepostrádá koheznost a koherenci. Friedmanův koncept opět nemůže nabídnout nic jiného než posazení jednotlivých částí na osu *telling – showing*: třetí část bychom umístili *telling* nejbližší, protože vypravěč svým onikáním boří jakoukoliv intimitu mezi čtenářem a vypravěčem; první část bychom umístili uprostřed, protože vypravěč sděluje fakta příběhu, jehož je protagonistou a k *showing* bychom umístili vyprávění druhé části, protože fakta příběhu, jehož je vypravěč protagonistou, jsou sdělována z vnitřní perspektivy. Vypravěč tedy zobrazuje čtenáři své myšlenky, a proto vzdálenost čtenáře od centra příběhu je v tomto případě nejmenší.

Hru s gramatickou osobou vyprávění také ukazuje román Michala Viewegha *Román pro muže*. Příběh je převážně vyprávěn pomocí hlediska (*mnohonásobná*) *výběrová vševědounost*, avšak poměrně frekventovaně je přerušován kapitolami, jež jsou vyprávěny Friedmanem nepopsaným způsobem psaní, a to druhou osobou:

Je ti šestadvacet, právě jsi dostudoval; v říjnu půjdeš na rok na vojnu.
Už pět let jsi ženatý, s manželkou a dcerkou bydlíte v dělnické čtvrti
malého středočeského městečka. Přízemní byt byla původně jediná

místopost, z níž po rekonstrukci vznikly dvě miniaturní. Menší ložnice nemá ani deset čtverečních metrů; když otevřeš příliš prudce, narazíš na roh postele – musíš si to zkusit představit, jinak to nemá cenu. Toužíš žít v Praze (jakkoli ji dosud pořádně neznáš a i v samotném centru mnohokrát bloudíš), ale nemáš tušení, jak se v hlavním městě dostat k bytu.¹⁵⁵

Tak jako v případě Matouškova textu nás bude zajímat, zdali můžeme i takové vyprávění přiřadit některému hledisku Friedmanovy typologie. Hlavní postavou vyprávění je čtenář. Vypravěč mluví ke čtenáři, který se stává protagonistou a jehož příběh vypravěč vypráví. Vypravěč tedy vypráví příběh z roviny diskurzu, čtenáři je určena role postavy v centru příběhu. Jelikož vypravěč nahlíží na příběh z jiné roviny, než je rovina postav, vyznačuje se do jisté míry „vševědoudností“ (větší znalostí příběhu než postavy). V tom případě můžeme vyloučit Friedmanovo hledisko *já jako svědek* či *já jako protagonista*. Vypravěč příběh nepřerušuje poznámkami, které přímo nesouvisejí s příběhem; postavy ani vývoj příběhu nekomentuje způsobem *komentátorská vševědoudnost*. Vypravěč sice ví, po čem protagonista touží, ale i protagonistovy myšlenky vypráví ze svého pohledu. Vypravěč nevyužívá vnitřního monologu postavy, aby představil její způsob myšlení. Proto můžeme vyloučit i (*mnohonásobnou*) *výběrovou vševědoudnost*. Zůstává nám prakticky jediná možnost, jak s hlediskem tohoto typu naložit, a to přiřadit jej k *neutrální vševědoudnosti*. Jinými slovy příběh je podán stejným způsobem vyprávění jako narativy s tímto hlediskem. Jediné, co odlišuje nejběžnější typ *neutrální vševědoudnosti* od našeho příkladu, je gramatická osoba, kterou vypravěč používá. Tento závěr podporuje úvahy teoretiků, kteří (až po vydání Friedmanova eseje) upozornili na to, že dělení vyprávěcích způsobů podle gramatické osoby nevyovídá nic o charakteru vyprávění.

Literární díla, která nejsou vyprávěna jedním vypravěčem pomocí jednoho zvoleného hlediska, jsou do Friedmanova systému nezařaditelná, resp. nemůžeme hledisko celého díla přiřadit k některému z jeho typů. Přesto ale dokážeme aplikací Friedmanova konceptu na literární dílo zjistit kompoziční charakteristiku díla a po této stránce dílo

¹⁵⁵ Michal Viewegh, *Román pro muže*, Druhé město, Brno, 2008, s. 11.

následně ohodnotit. Friedmanův koncept hlediska dále, jak jsme ukázali, umožňuje literární díla srovnávat a určovat opodstatněnost zvoleného způsobu psaní.

3.3. Friedmanovo pojetí hlediska v praxi

Aplikace Friedmanova konceptu hlediska na současnou českou literaturu přinesla dva základní poznatky. Prvním poznatkem je, že současná česká literatura upřednostňuje hlediska *já jako postava* (použijeme-li námi pozměněný termín) a *(mnohonásobná) výběrová vševědoucnost*, zatímco ostatní hlediska upozaduje. Druhým poznatkem je, že v současné literatuře nacházíme nespočet literárních děl, která kombinují různá hlediska různých vypravěčů, a proto nemůže být celková koncepce takového díla přiřazena některému z Friedmanových hledisek. Jaké jsou důvody těchto tendencí v současné české tvorbě?

Nerovnoměrnost v používání různých hledisek je dána dobovými preferencemi spisovatelů, resp. čtenářů. Kdybychom Friedmanovu typologii hledisek aplikovali na literaturu 19. století, pravděpodobně bychom zjistili, že nejčastějším hlediskem textů je *komentátorská*, popř. *neutrální vševědoucnost*. Friedmanův koncept hlediska sleduje vytrácení autorových subjektivních postojů z textu, tedy přechod autorovy subjektivity k objektivitě. Tato tendence se v literatuře vyvíjela postupně, tudíž Friedmanův koncept naznačuje mimo jiné diachronní vývoj způsobů psaní. Různá období hledala různé způsoby, jak prezentovat příběh; pokud se tedy naše oblast literárních děl vztahuje pouze k jednomu literárnímu období, k současné české tvorbě, je zřejmé, že některá hlediska zůstávají na periferii zájmu spisovatelů.

Preferovanými hledisky v současnosti jsou tedy *já jako postava* a *(mnohonásobná) výběrová vševědoucnost*. Otázkou je, proč právě tato hlediska v současné tvorbě dominují. Modernisté preferovali *(mnohonásobnou) výběrovou vševědoucnost*, protože tímto hlediskem mohli vyjadřovat niterné pocity postav bez toho, aniž by čtenář tyto pocity současně vztahoval k pocitům autora textu. (Tento důvod zřejmě vede k vyšší frekvenci používání tohoto hlediska i v současné literatuře). V tvorbě modernistů se naopak zřídka setkáváme

s hlediskem *já jako postava*, protože vypravěčovo „já“ v textu příliš ukazovalo na subjektivní pocity autora. Postmodernismus však tuto vazbu mezi „já“ narativu a „já“ spisovatele zrušil, a proto vypravěčovo „já“ fikčního světa nespojujeme s „já“ autora, a to ani v případě nejsubjektivnější formy narativu, např. deníku. Fikční svět je od faktálního zásadně oddělen. Proto dnes mohou autoři bez obav využívat hledisko *já jako postava*, aniž by čtenář ve vypravěči spatřoval autora. (Připomeňme, že Friedman ve svém systému hledisek označuje toho, kdo mluví ve vyprávění s *komentátorskou* a *neutrální vševědoucností* jako „autor“, což jsme v kapitole první podrobili kritice, protože z dnešního pohledu je takové označení chybné.)

Druhým poznatkem, jenž vyplynul z aplikace Friedmanova systému hledisek na současnou literaturu, je tendence komponovat narativ jako soubor rozličných způsobů vyprávění zprostředkovaných různými vypravěči. Důvodů pro tento fenomén může být více. Jednak dříve autoři literárním dílem vyjadřovali svou ideologii, tudíž forma tohoto sdělení nebyla komplikovaná. Zatímco dnes je poměrně značně důležitá estetická funkce textu, tudíž se někteří literáti snaží uměle estetizovat fádňí text: teprve nevšední hra se způsoby psaní dodává dílu na uměleckosti. (S tím však také souvisí další tendence současné tvorby: maskovat banální postoje a názory rozličnými vyprávěcími postupy, načež některá díla pak jsou právě pro tyto postupy nadhodnocována.) Jednak postmodernismus přinesl do literatury mimo jiné míšení žánrů, zapojování různých citací a aluzí do textu a podobně, což se odráží i v míšení hledisek v rámci jednoho narativu. Z tohoto důvodu tedy nemůžeme takovému dílu přiřadit pouze jedno Friedmanovo hledisko, můžeme však dílo Friedmanovými pojmy popsat.

Friedmanův původní návrh systému hledisek jsme již v první kapitole upravili a z jeho osmi hledisek ponechali jen šest. Použití Friedmanova konceptu v praxi však přineslo další nesrovnalosti, na základě nichž koncept opět upravíme. Již jsme upravili název a navrhli podtypy Friedmanova hlediska *já jako protagonista*. Přejmenovali jsme jej na *já jako postava* a dále uvedli podtypy *já jako referující* (krajní variantou tohoto podtypu hlediska by bylo původní Friedmanovo hledisko *já jako svědek*, a to proto, že vypravěč prostřednictvím hlediska *já jako referující* informuje čtenáře o příběhu, kterého byl někdy dříve svědkem buď jako aktivní účastník, či jako postava referující převážně o postavách

jiných) a *já jako prožívající* (pro vyprávění zachycená vypravěčem bezprostředně). Nutno dodat, že mohou nastat případy, kdy je hledisko *já jako postava* realizováno třetí osobou (viz Maoušek).

Dále jsme souhlasně s Dorrit Cohnovou navrhli spojení hledisek *neutrální vševědoucnost* a *dramatický způsob*, resp. začlenění *dramatického způsobu* do hlediska *neutrální vševědoucnost*, jelikož vypravěče *dramatického způsobu* nelze považovat za méně vševědoucího ve srovnání s vypravěčem *neutrální vševědoucnosti*. Oba vypravěči na příběh pohlížejí z roviny heterodiegetické, oba vypravěči nejsou v textu tematizováni. *Dramatický způsob* je vlastně krajní variantou *neutrální vševědoucnosti*, kdy vypravěčova „neutrálnost“ je natolik dominantním rysem narativu, že vypravěč poskytuje pouze deskripci scény příběhu. Pokud bychom ale za *dramatický způsob* měli považovat pouze díla psaná dialogem (jako např. Urbanovu povídku „Záznam rozhovoru se ženou středního věku“), nemohli bychom tento způsob psaní považovat za hledisko vůbec, protože se pouze jedná o způsob znázornění příběhu. Samotný dialog neukazuje na hledisko vypravěče, dokonce ani postavy, ale pouze zobrazuje. Jednalo by se tedy o výraz synonymní k pojmu *showing*. (Urbanova povídka však není psána žádným hlediskem jen zdánlivě: hledisko je vyjádřeno v nadpisu povídky.)

Rozbor současné literární tvorby také ukázal, že hlediska *neutrální vševědoucnost* a (*mnohonásobná*) *výběrová vševědoucnost* jsou hledisky blízkými, tudíž by tato hlediska měla v systému sousedit (viz pasáže v románech *Ad acta* či *Vyhnání Gerty Schnirch*, v nichž vypravěč kolísá mezi těmito hledisky). (*Mnohonásobnou*) *výběrovou vševědoucnost* odlišuje od *neutrální vševědoucnosti* pouze možnost nahlížet do myšlení postav a prezentovat příběh skrze mysl vybrané postavy, tedy reflektora.

Komentátorská vševědoucnost zůstane zachována, avšak na základě poznatků srovnávání konceptů Friedmana a Genetta upravíme formální vlastnosti vypravěče. Friedman toto hledisko určil pro vyprávění v první osobě, jak ale ukázala komparace s Genettovým systémem, „vševědoucnost“ s komentáři je taktéž slučitelná se třetí osobou vyprávění.

Podobně upravíme také gramatickou osobu vyprávění *neutrální vševědoucnosti*. Vyprávění ve třetí osobě je jistě primární vlastností tohoto hlediska, jak ale ukázala analýza

vypravěčského způsobu části Vieweghova románu, toto hledisko může být realizováno také osobou druhou, tudíž ani zde gramatická osoba vyprávění není rozlišujícím znakem hlediska.

Na základě poznatků teoretické a praktické části této práce můžeme Friedmanův koncept aktualizovat. Přestože se Friedmanova původní koncepce od našeho návrhu značně liší, přesto jej stále můžeme nazývat Friedmanovým, protože zachováváme Friedmanovo zachycení hledisek na ose *telling – showing*. V našem návrhu však osa nevyjadřuje vytrácení autorovy subjektivity a narůstání objektivního a scénického zobrazení v textu, ale přechod od vyprávění, kde dominuje příběhová jako stránka narativu, kde se čas vyprávěného liší od času vyprávění, tedy *telling*, k vyprávění, jemuž dominuje bezprostřední zachycení vnímání právě probíhajícího obrazu v příběhu (tedy čas vyprávěného a čas vyprávění jsou totožné, popř. téměř totožné), tedy *showing*. Osa taktéž sleduje zmenšující se distanci čtenáře od centra příběhu. Tabulka na následující straně tedy znázorňuje hlediska, jejich charakterizace či dělení a příklady ze současné české literatury.

Pozměněný systém hledisek neukazuje, zda je některé hledisko vyprávěno jedním či mnoha vypravěči (proto je z názvu hlediska *výběrová vševědoucnost* vypuštěno slovo „mnohonásobná“), a to proto, že je teoreticky možné vyprávět příběh několika vypravěči u každého hlediska, tudíž tato vlastnost není odlišujícím rysem žádného hlediska, jinými slovy, fakt, že je příběh prezentován jedním nebo více vypravěči, nemění nic na charakteru zvoleného hlediska vypravěčů. Tabulka taktéž nezachycuje žádné možnosti kombinace hledisek v narativu, jelikož kombinovatelnost hledisek je neomezená.

telling

↑

HLEDISKO	POPIS, DĚLENÍ HLEDISKA	PŘÍKLAD ZE SOUČASNÉ ČESKÉ TVORBY
KOMENTÁTORSKÁ VŠEVĚDOUCNOST ¹⁵⁶	heterodiegetické „vševědoucí“ vyprávění s vypravěčovými komentáři	Jiří Kratochvíl „Sklípkani“ Jan Křesadlo „Dědic“
NEUTRÁLNÍ VŠEVĚDOUCNOST	heterodiegetické „vševědoucí“ vyprávění s netematizovaným vypravěčem (krajní variantou může být vyprávění s Friedmanovým hlediskem <i>dramatický způsob</i>)	Edgar Dutka „Tátovy narozeniny“ Miloš Urban „Záznam rozhovoru se ženou středního věku“ Michal Viewegh <i>Román pro muže</i> (pasáže vyprávěné ve druhé osobě)
VÝBĚROVÁ VŠEVĚDOUCNOST	heterodiegetické „vševědoucí“ vyprávění skrze postavu reflektora	Irena Dousková <i>O bílých slonech</i> (některé kapitoly) Petra Hůlová <i>Stanice Tajga</i> Kateřina Tučková <i>Vyhnání Gerty Schnirch</i>
JÁ JAKO POSTAVA	homodiegetické vyprávění v první osobě (výjimka: třetí osoba u Matouška); dělení: JÁ JAKO REFERUJÍCÍ (variantou může být Friedmanovo hledisko <i>já jako postava</i>) ----- JÁ JAKO PROŽÍVAJÍCÍ	Miloš Urban <i>Lord Mord</i> Miloš Urban <i>Paměti poslance parlamentu</i>
h s		Tereza Boučková <i>Rok kohouta</i> Jan Malinda <i>Ilegální vztahy</i>

↓

showing

Námi pozměněný systém Friedmanova konceptu hlediska nemusí nutně postihnout veškeré alternativy konstrukce vyprávění, přesto však považujeme naše schéma pro analýzu narativů vhodnější, neboť zohledňuje jevy, kterými se naratologie v době vzniku Friedmanovy studie ještě nezabývala, popř. jevy, které se v literatuře dříve neprojevovaly.

¹⁵⁶ „Vševědoucnost“ zde myslíme vlastnost vypravěčů, jež umožňuje znát i okolnosti příběhu a motivaci jednání postav lépe než postavy.

4. ZÁVĚR

V této práci jsme Friedmanův esej podrobili teoretické analýze a provedli praktickou aplikaci Friedmanova konceptu hlediska na vybranou současnou literaturu a z těchto rozborů vplynuly následující hlavní poznatky.

Friedmanova typologie hledisek ve fikci je založena na polaritě pojmů *telling* a *showing*. Na této ose Friedman vyčlenil osm typů hledisek a charakterizoval je pomocí čtyř otázek. Teoretická i praktická část této práce ukázala, že mnohá hlediska jsou v systému nadbytečná a že by bylo ze systémového hlediska lépe je zredukovat na polovinu.

Dále jsme zjistili, že Friedman používá pojmy, které pozdější teoretikové z naratologie vyčlenili nebo je nahradili jinými, např. autor, vševědoucnost, ich-forma, er-forma, a dopouští se nepřesností v charakterizaci jednotlivých hledisek, např. na otázku „Kdo mluví“ u vyprávění, které je zprostředkováno postavou reflektora, odpovídá, že příběh sám vypráví. Tato vágnost v pojmosloví a charakterizaci hledisek vyplývá převážně z nezralosti tehdejší anglo-americké literární vědy, která běžně s těmito pojmy pracovala; pozdější teoretikové tyto pojmy a vlastnosti narativu definovali jasněji a zaváděli např. pojmy „fokalizace“ a „perspektiva“ a hlas narativu nepřirazovali autorovi, ale pouze vyprávěči. Oproti pozdějším systémům způsobů vyprávění, které zahrnují nové poznatky v oblasti hlediska, je Friedmanova koncepce velmi jednoduchá a zahrnuje jen část vlastností vyprávěcích způsobů.

Přínos Friedmanova eseje tkví převážně v sumarizaci a systematizaci dosavadních poznatků o způsobech vyprávění. A přestože koncept obsahuje mnoho vágních prvků, srovnání s konkurenčními koncepty ukázalo, že ne vždy snaha o komplexnost systému vede k ucelenosti. Friedmanův jednoduchý koncept se jevil být pro aplikaci na konkrétní oblast literatury užitečnějším.

Praktická část práce ukázala, že Friedmanova hlediska je v současné literatuře možno najít, avšak některá se vyskytují frekventovaně, zatímco jiná téměř vůbec. Důvodem je fakt, že Friedmanův systém hledisek mimo jiné odráží také diachronní vývoj způsobů psaní, tudíž různé literární období preferuje různá hlediska. Běžnější tendencí, než používat jedno hledisko v průběhu celého vyprávění, je ale kombinovat více hledisek s více

vypravěči, tudíž nelze literárnímu dílu přiřadit pouze jedno hledisko. Způsob vyprávění takových narativů lze ale i přesto osvětlit pomocí Friedmanovy typologie, a to proto, že Friedman pod pojmem hledisko rozuměl způsob či techniku psaní. Pomocí Friedmanova konceptu lze také posoudit, zdali je typ hlediska (popř. kombinace hledisek) zvolen adekvátně k tématu vyprávění či zdali kombinace hledisek vyjadřuje pouze estetické aspekty díla. Praktická část také ukázala, že některá z Friedmanových hledisek by bylo lépe přeorganizovat a multiplicitu vyprávění ze systému raději vyloučit.

Friedmanův koncept obsahuje pojmy a části, které naratologie později vysvětlila lépe, avšak přesto je tento koncept, po drobných úpravách, schopen konkurovat jiným konceptům a je možno jej na současnou českou literaturu aplikovat, tudíž se netýká pouze literatury anglofonní. Avšak stále nelze říci, zdali je Friedmanův koncept obecně platný pro jakoukoliv literaturu, protože aplikace konceptu na jiné národní literatury může ukázat odlišné výsledky. Tato oblast bádání se ale již nevztahuje k našemu tématu, mohla by však být prozkoumána v jiné literárně-vědné studii.

5. SEZNAM LITERATURY

- Amorós, José A. A.: „Henry James, Percy Lubbock, and Beyond: A Critique of the Anglo-American Conception of Narrative Point of View“. In *Studia Neophilologica*, 1994, 1, s. 51.
- Balová, Mieke: *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Klincksieck, Paříž, 1977.
- Blackmur, Richard, P. (ed.): *The Art of the Novel; Critical Prefaces by Henry James*. Charles Scribner's Sons, New York, 1962.
- Booth, Wayne C.: „Distance and Point-of-View: An Essay in Classification“. In *Essays in Criticism*, 1961, 11, s. 60-79.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1967.
- Booth, Wayne C.: „Typy vyprávění“. Přel. Martina Knápková. In *Aluze*, 2, 2007, s. 42-51.
- Boučková, Tereza: *Rok kohouta*. Odeon, Praha, 2008.
- Butler, Samuel: *Cesta všelikého těla*. Přel. Hana Skoumalová. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1957.
- Cohnová, Dorrit: „The Encirclement of Narrative“. In *Poetics Today*, 2, 1981, s. 157-182.
- Conrad, Joseph: *Srdce temnoty*. Přel. Jiří Munzar a Jiří Sirotek. Vyšehrad, Praha, 1980.
- Culler, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Hrabal. Host, Brno, 2002.
- Culler, Jonathan: *Studie k teorii fikce*. Přel. Jiří Bareš, Markéta Čermáková, Jiří Hrabal, Alice Procházková. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno – Praha, 2005.
- Dědeček, Jiří: *Snídaně se psem*. Torst, Praha, 2008.
- Dickens, Charles: *Nadějně vyhlídky*. Přel. Emanuela a Emanuel Tilschovi. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1960.
- Drabble, Margaret (ed.): *The Oxford Companion to English Literature*. 6. vyd. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Dutka, Edgar: „Tátovy narozeniny“. In *Nech mě žít*, ed. Boris Dočekal, Nakladatelství Listen, Jihlava, 2006, s. 86-101.
- Edmiston, William F.: „Focalization and the First-Person Narrator“, in *Poetics Today*, 1989, 4, s. 729-744.

- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1985.
- Forster, E. M.: *The Longest Journey*. Vintage, New York, 1962.
- Friedman, Norman: „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“. In *PMLA*, 5, 1955, s. 1160-1184.
- Genette, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno, Praha, 2007.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*. Přel. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York, 1990.
- Hardy, Thomas: *Tess z D'Urbervillů*. Přel. Marta Staňková. Odeon, Praha, 1975.
- Harkins, William E.: „Boris Uspensky. A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form“. In *The Slavic and East European Journal*, 2, 1974, s. 191-192.
- Hůlová, Petra: *Paměť mojí babičce*. Torst, Praha, 2002.
- Hůlová, Petra: *Stanice Tajga*, Torst, Praha, 2008.
- Chatman, Seymour: *Dohodnuté termíny*. Přel. Brigita a Luboš Ptáčkoví, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2000.
- Isherwood, Christopher: *Goodbye to Berlin*. Penguin, Harmondsworth, 1965.
- James, Henry: „Umění prózy“. Přel. Martina Knápková. In *Aluze*, 1, 2008, s. 112-122.
- Joyce, James: *Dubliňan; Portrét umělce v jinošských letech*. Přel. Zdeněk Urbánek a Aloys Skoumal. Levné knihy Kma, Praha, 2000.
- Kratochvíl, Jiří: „Sklípkani“. In *Schůzky s tajemstvím*, ed. Boris Dočekal, Nakladatelství Listen, Jihlava, 2003, s. 67-83.
- Křesadlo, Jan: „Dědic“. In *Slepá bohyně a jiné příběhy*, Jan Jandourek – Tartaros, Praha, 2006, s. 145-155.
- Kubíček, Tomáš: „Nad Scholesovou a Kellogovou Povahou vyprávění“. In *Česká literatura*, 51, 2003, s. 186-196.
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Host, Brno, 2007.
- Kyloušek, Petr (ed.): *Znak – struktura – vyprávění*. Přel. Jaroslav Fryčer, Petr Horák, Petr Kyloušek a Jiří Šrámek. Host, Brno, 2002.
- Lanser, Susan: *A Philosophy of Point of View*. Princenton University Press, Princenton, 1981.

- Lotman, Jurij: „Point of View in a Text“. In *New Literary History*, 1975, 2, s. 339-352.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. Jonathan Cape, Londýn, 1921.
- Macura, Ondřej: *Netopýři*. Kniha Zlín, Zlín, 2009.
- Malinda, Jan: *Ilegální vztahy*. Labyrint, Praha, 2008.
- Martin, Timothy P.: „Henry James and Percy Lubbock: From Mimesis to Formalism“. In *Forum on Fiction*, 1980, 1, s. 20-29.
- Matoušek, Ivan: *Oslava*. Společnost pro Revolver Revue, Praha, 2009.
- Moník, Josef: „Boženec“. In *Neser bohy*, Paseka, Litomyšl, 2004, s. 16-22.
- Moník, Josef: *Psi bez rodokmenu*. Paseka, Praha a Litomyšl, 2008.
- Morrisonová, Kristin: „James's and Lubbock's Differing Points of View“. In *Nineteenth-Century Fiction*, 3, 1961, s. 245-255.
- Nünning, Angsar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno, 2006.
- Ouředník, Patrik: *Ad acta*. Torst, Praha, 2006.
- Ousby, Ian (ed.): *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Pilátová, Markéta: *Žluté oči vedou domů*. Torst, Praha, 2007.
- Reiner, Martin: *Lucka, Maceška a já*. Druhé město, Brno, 2009.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. Host, Brno, 2001.
- Rudčenková, Kateřina: „Lehkost“. In *Noci, noci*, Torst, Praha, 2004, s. 99-119.
- Scholes, Robert, Kellogg, Robert: *Povaha vyprávění*. Host, Brno, 2002.
- Spilka, Mark: „Henry James and Walter Besant: 'The Art of Fiction' Controversy“. In *Novel: A Forum on Fiction*, 2, 1973, s. 101-119.
- Stanzel, Franz K.: „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a 'Grammar of Fiction'“. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1978, 3, s. 247-264.
- Stanzel, Franz K.: „Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory“, in *Poetics Today*, 1981, 2, s. 5-15.
- Stanzel, Franz K.: *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stromšík. Odeon, Praha, 1988.
- Sterne, Laurence: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Přel. Aloys Skoumal. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1961.
- Tučková, Kateřina: *Vyhnání Gerty Schnirch*. Host, Brno, 2009.

- Uspenskij, Boris: *Poetika kompozice*. Přel. Bruno Solařík. Host, Brno, 2008.
- Urban, Miloš: *Lord Mord*. Argo, Praha, 2008.
- Urban, Miloš: *Paměti poslance parlamentu*. Argo, Praha, 2002.
- Viewegh, Michal: „Dáma s krémem“. In *Povídky o lásce*, Druhé město, Brno, 2009, s. 34-42.
- Viewegh, Michal: *Román pro muže*. Druhé město, Brno, 2008.
- Watt, Donald: „The Artist as Horseman: The Unity of Forster’s Criticism“. In *Modern Philology*, 1981, 1, s. 45-50.
- Woolfová, Virginia: *K majáku*. Přel. Kateřina Hilská. Alpress, Frýdek-Místek, 2004.
- Zeman, Milan a kol.: *Průvodce po světové literární teorii*. Panorama, Praha, 1988.
- Zmeškal, Tomáš: *Milostný dopis klínovým písmem*. Torst, Praha, 2008.
- http://www.archive.org/details/art_of_fiction_jvw_librivox
- <http://www.scribd.com/doc/94569/Hills-Like-White-Elephants>

6. PŘÍLOHY

6.1. Příloha 1 – Překlad Friedmanova eseje

HLEDISKO VE FIKCI: VÝVOJ KRITICKÉHO KONCEPTU

Norman Friedman

„Rád bych ještě podotkl, že v tomto umění, stejně jako i v jiných, je a vždy bude, nezávisle na tom, co už doposud bylo vytvořeno, něco ještě neobjeveného, nevyjádřeného, nepopsaného.“

- Walter Besant, *The Art of Fiction* (1885)

Před pětadvaceti lety Aldous Huxley skrze „zápisník“ Filipa Quarlese reflektoval tehdejší nelibost k vševědoucímu autorovi ve fikci: „Musí být autor tak nesdílný? Mám pocit, že jsme příliš choulostiví na osobní přítomnost autora.“¹⁵⁷ Nicméně o čtyři roky později už mohl Joseph Warren Beach napsat: „Při pohledu na anglický román od Fieldinga k Fordovi z ptačí perspektivy na nás nejvíc zapůsobí, že se vytratil autor.“¹⁵⁸ Obdobně napsal Bradford A. Booth v roce 1950: „Říká se, že nejpodstatnější změnou ve fikci naší doby je zmizení autora. Naopak tím nejcharakterističtějším rysem viktoriánského románu je přítomnost autora, který je vždy připraven něco poznamenat, interpretovat postavy či napsat esej o kapustách a králích.“¹⁵⁹ Ať už je to dobře či špatně, ona „choulostivost“ zřejmě zvítězila.

I dnes mnozí považují toto potlačování autorského hlasu za nejpřednější. „Od dob Henryho Jamese existuje tento úžasný literární styl,“ tvrdí Beach, „kdy sám příběh, veden skrze dojmy postav, je vypravěčem. Tímto se pak odlišuje fikce od historie, filozofie a přírodních věd.“¹⁶⁰ Stanovisko Marka Schorera je ještě vyhraněnější; podle něj již čteme fikci s tím vědomím, že literární styl je mnohem více než jen pouhou ozdobou, protože „styl

¹⁵⁷ V překladu Jarmily Fastrové: „Musí se autor tolik omezovat? Myslím, že jsme dnes trochu příliš choulostiví, abychom si u druhých nepoškodili reputaci.“ in Aldous Huxley, *Kontrapunkt*, přel. Jarmila Fastrová (Praha, 1968), s. 321. Avšak její překlad by takto vytržený z kontextu nevystihoval dostatečně Friedmanovu myšlenku.

¹⁵⁸ Joseph W. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (New York a Londýn, 1932), s. 14. Uvedený překlad pochází z knihy Reného Welleka *Koncepty literární vědy* (2005, s. 124-125).

¹⁵⁹ Bradford A. Booth, „Form and Technique in the Novel“, *The Reinterpretation of Victoria Literature*, ed. Joseph E. Baker (Princeton, 1950), s. 79.

¹⁶⁰ Beach, *ibid.* s. 15-16.

je jedinečným prostředkem, kterým [autor] může odhalovat, prozkoumávat, rozvíjet daný subjekt, vyjadřovat jeho významy a nakonec k němu zaujmout určitý postoj.“¹⁶¹ Dále hovoří především o autorově estetickém vztahu k dílu. „Těžko bychom mohli brát vážně tu kritiku poezie, která by nepředpokládala takový druh vztahu,“ pokračuje, „avšak ve fikci tyto souvislosti ještě zavedeny nejsou.“ Jestliže v próze nemáme zaveden aspekt estetického vztahu autora k dílu, pak již na něm jistě nějaké síly pracují. „Hledisko“ se stává jedním z nejpoužívanějších kritických pojmů dnešních studentů literatury.

Cílem této práce je zevrubně popsat estetické pozadí a vývoj tohoto konceptu jakožto nástroje kritiky, vytvořit přehled konceptu, na příkladech ukázat jeho hlavní zákonitosti a na závěr obecně pojednat o jeho významu ve vztahu k problematice uměleckého stylu.

I

Literární umění, jakožto médium jazyka, bývá v protikladu k jiným uměním, jak proklínáno, tak velebno pro své specifické možnosti vyjadřování. Jeho nevýhody vyplývají z nedostatků předností: na jednu stranu rozsah a váha významnosti literatury převyšuje oblast výtvarného umění, hudby či sochařství; na druhou stranu ale schopnost zobrazit povahokresbu osoby, místa a události je nesrovnatelně menší. Literatura může vyjadřovat mnoho myšlenek a postojů, ale podává kvalitativně slabší obrazy. Malíři stačí věnovat se své paletě a dostane správný odstín na správné místo; ale spisovatel je neustále zmítán nesnáze, jak danou věc představit a jak nenuceně vyjádřit, co si o ní myslí. Sochař může pouze zobrazovat, nikdy ne vyprávět; stejně tak i hudebník, a to i v případě programní hudby. Život literatury však vzniká právě z tohoto konfliktu, jenž je výchozí pro všechny její formy, a historii literární estetiky je možno částečně popsat pojmy tohoto nezbytného napětí, se kterým je úzce spjat především problém hlediska, podobně jako je část úzce spjata s celkem. Z tohoto důvodu je zde od Platóna a Aristotela po Joyce a Eliota snaha rozlišovat mezi zobrazením a vyprávěním, aby se tento specifický rys literatury přesněji vymezil. Od rad antického řečníka zdůrazňujícího potřebu „živosti“ (*enargia*) až po studium „projekce“

¹⁶¹ Mark Schorer, “Technique as Discovery”, *Essays in Modern Literary Criticism*, ed. Ray B. West (New York a Toronto, 1952), s. 190-191.

(vcítění) moderního estetika byl (a vždy bude) klíčovým momentem vztah mezi hodnotami či přístupy autora, jejich začlenění do díla a následným účinkem na čtenáře.

Pro naše účely postačí, když na časovou osu zasadíme protipóly, mezi kterými pravděpodobně vznikala historie tohoto konceptu. Začneme Platónem, který při rozboru „stylu“ epické poezie rozlišoval mezi „jednoduchým vypravováním“ a „nápodobou“. Promlouvá-li básník prostřednictvím jiné osoby, můžeme říct, že svůj styl připodobňuje způsobům vyprávění této osoby; toto přizpůsobení, ať už použitím hlasu či pohybu, je *nápodobou* osoby, jejíž vlastnosti si básník osvojuje. Jestliže se ale básník v textu pořád zjevuje a nikdy neskrývá, je od nápodoby upuštěno a jeho poezie se stává *jednoduchým vypravováním*. Následně Platón tento rozdíl demonstruje „překladem“ úvodní pasáže *Íliady* z přímé řeči do řeči nepřímé – zejména nahrazením citovaného dialogu za konstrukce „řekl, že“ nebo „přikázal mu, aby“ – a takto proměnil nápodobu v jednoduché vypravování. Dále poznamenává, že protikladný extrém – tedy pouze dialog – se blíží dramatickému stylu, který je výhradně napodobením (s výjimkou komentářů chóru a vyprávění poslů). Homér, tak jako většina jeho následovníků, ovšem směřuje oba postupy. Na druhé straně máme také formu, která používá pouze básníkův hlas, například chvalozpěv. Jak ale za chvíli uvidíme, dialog není jediným faktorem, který odlišuje nápodobu od vypravování.

Když se přesuneme do opačného koutu historie, vybaví se nám podobné, Joycem vypracované rozlišení. Joyce prostřednictvím postavy Štěpána oddělil lyrické formy od dramatických a epiku umístil mezi ně. Jde o rozlišení, které se nijak neliší od základního nastínění Platónova. Štěpán zde hovoří o evoluci literatury počínající lyrickým křikem a směřující k nepersonální dramatické projekci: „Vypravování už pak není čistě osobní. Umělcova osobnost přechází do vyprávění a jako živé moře oblévá kolem dokola osoby i děj... K dramatické formě se dospěje, když životnost, která kolem každé osoby víří a opadává, propůjčí každé osobě takovou životní sílu, že on či ona nabude vlastního neporušitelného estetického života.“¹⁶² Poté následuje dnes již slavná pasáž o zmizení autora: „Umělcova osobnost, zprvu křik, kadence, nálada [lyrika], pak plynulé povrchní vypravování [epika], se tak zjemňuje, že ztrácí vlastní život [drama], že se jaksi odosobňuje.“¹⁶³

¹⁶² James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal (Praha, 2000), s. 416-417.

¹⁶³ Tamtéž.

Nyní krátce pojednáme o tom, jak se konkrétní aplikace tohoto základního rozdělení vyskytuje v analýze hlediska ve fikci, neboť hledisko poskytuje *modus operandi* pro odlišení možných stupňů autorova zániku v narativním umění.

Na problematickou otázku vztahu autora, vypravěče a příběhu si v roce 1925 postěžovala Edith Whartonová: „Vypadá to, jako by taková otázka musela předcházet každému rozboru daného příběhu, neboť příběh je podmíněn odpovědí; ale neobjevil se žádný kritik s podobnou hypotézou, a tak to zůstalo na Henrym Jamesovi, aby s tím přišel v jedné ze svých spletitých předmluv k ‚Poslednímu vydání‘, ze které by jednou tyto teoretické principy měly být s úctou vyčleněny.“¹⁶⁴ Jak se ukazuje, byla blíže pravdě, než tušila, neboť nejen že se Jamesovy předmluvy stávají zdrojem kritické teorie této problematiky, ale také je pravdou, že než napsala tato slova, neobjevily se než dvě interpretace Jamesových předmluv v celém svém rozsahu – jedna od Beache v 1918 a druhá od Lubbocka v 1921. Ale nejprve prověříme některé z výroků mistra samotného.

James nám ve svých předmluvách (1907-09) říká, že byl posedlý problémem najít pro své povídky „centrum“ či „ohnisko“ a že na řešení přišel, když zauvažoval, jak by se dal omezit hybný mechanismus vypravování: zprostředkováním děje z pohledu niterného vědomí jedné z postav v rámci příběhu. „Nádherné blouznění,“ vysvětluje, „ta intenzivní tvůrčí snaha dostat se pod kůži tvořené bytosti...“¹⁶⁵ Nyní je tedy díky tomuto prostředku odstraněn nezodpovědný, upovídáný, vševědoucí autor, který boří veškeré iluze a vypráví příběh tak, jak *on* jej vnímá, a příběh získává na intenzitě, živosti a koherenci. „S touto otázkou nelze nakládat úsporně bez toho, aniž by bylo hledisko přijato a uvedeno do náležitých vztahů. A pod mírným nátlakem jsem dokonce ochoten přijmout i představu prezentovanou společně několika skupinami, pokud vede k zestručnění, ale nemohu přijmout, že by rozklad stylu či obětování konzistence záznamu nevedlo k roztržitésti a ochuzení.“¹⁶⁶

Profesor Beach se pustil do systematizace teorie této „metody“ a aplikoval ji na Jamesovu prózu. Beach hledisko rozděluje na několik druhů a rozlišuje mezi Jamesovými zamýšlenými změnami hledisek a „svévolnými a nezamýšlenými posuny hlediska v rámci

¹⁶⁴ Edith Whartonová, *The Writing of Fiction* (New York a Londýn, 1925), s. 43n.

¹⁶⁵ Henry James, *The Art of Novel: Critical Prefaces*, ed. R. P. Blackmur (New York a Londýn, 1934), s. 37-38.

¹⁶⁶ James, s. 300.

jedné kapitoly či jednoho odstavce, té očividné manipulace loutek z venku, která nemálo ohrožuje iluzi a důvěrnost.“ Avšak problém je celkově „složitější a náročnější a možností, jak vyprávět, je nepočítaně. I přestože již někdo vytvořil dostatečně podrobný přehled tohoto oboru, není možné vyvrátit veškeré nejasnosti tím, že se stručně shrne nejběžnější užití hlediska.“¹⁶⁷ Dozrál čas pokročit dále.

Zůstalo to na Percym Lubbockovi, aby použil obecné rozdělení mezi přímým a nepřímým zobrazením - což je rozdělení, jak jsme již nastínili, běžné v celé historii kritiky a estetiky - na Jamesovy práce zabývající se hlediskem ve fikci. „Umění prózy,“ tvrdí, „začíná až tehdy, když romanopisec nazírá svůj příběh jako záležitost, jež má být *ukazována*, a tím, že bude takto představena, bude sama vyprávět [než aby byla *řčena* autorem]... musí to *vypadat* pravdivě, nic víc. Pouhé sdělení nemůže podat pravdivý obraz.“¹⁶⁸ Pokud umělecká „pravda“ znamená zajímavé zpracování, vytvoření iluze reality, pak autor, mluvící-li skrze svou osobu o životech a osudech ostatních, staví mezi iluzi a čtenáře překážku, jež vzniká touto přítomností autora. Aby se autor vyhnul této překážce, může si sám podle sebe zvolit omezení určitých funkcí vlastního hlasu: „Nezávisle na tom, jaký postup autor používá, jediným zákonem, kterým je svázán, je potřeba důsledně se držet *nějakého* plánu, sledovat vytyčené principy; jedno z jeho nejpřednějších pravidel, jako u každého umělce jakéhokoliv druhu, je samozřejmě nepovolovat si více volnosti, než je skutečně zapotřebí.“¹⁶⁹ Jedním z hlavních prostředků jak toho docílit, je, jak James nejen hlásal teoreticky, ale také používal v praxi, podat příběh tak, jako by ho vyprávěla jedna z postav, ale zároveň ponechat jej ve třetí osobě. Čtenář pak vnímá děj, jako by byl filtrován skrze vědomí jedné z postav, a tím, že děj vnímá *okamžitě*, jakmile se jen dotkne jejího vědomí, nedochází k posunu do vzdálenosti, tak jako u retrospektivního vyprávění v první osobě: „rozdíl je v tom, že namísto vyslechnutí zprávy nyní vidíme subjekt soudit a uvažovat a důvodem, proč musíme dát na jeho slova, již není to, že se někde něco doslechl, ale to, že se jeho vědomí naskýtá přímo před námi a ve své pravé naléhavosti.“¹⁷⁰ Namísto nepřímého oznamování či vysvětlování vypravěčovým hlasem je duševní pohnutí s naléhavostí předvedeno přímo, podobně jako

¹⁶⁷ Joseph W. Beach, *The Method of Henry James* (New Haven, 1918), s. 56-71.

¹⁶⁸ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York, 1921), s. 62.

¹⁶⁹ Lubbock, s. 66-67.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 71-72.

mohou být slova a gesta lépe zdramatizována přímo (*scéna*) než vypravěčovým shrnutím (*panorama*).

Před vydáním Jamesových předmluv, které se zasloužily o vykrystalizování této otázky, se sice vyskytlo mnoho bystrých poznámek k tomuto tématu, roztroušených v dílech romanopisců a kritiků - Jamesovy závěry nevznikly v ucelené podobě, jako by náhle vyskočily z Jupiterovy hlavy¹⁷¹ - nicméně je nezbytné omezit se pouze na stručnou úvahu o tom, co se s nimi dělo poté, co byly vyloženy Beachem a Lubbockem. Více se snad můžeme věnovat jen práci Seldena L. Whitcoma nazvané *The Study of a Novel* z roku 1905, jež je první, o které vím, že zahrnuje kapitolu „The Narrator. His Point of View“. Zde se píše, že „soudružnost určité části nebo celého textu závisí převážně na jasné a neměnné pozici vypravěče.“¹⁷² Tento názor, přestože vyšel rok či dva před vydáním Jamesových předmluv, se zdá být pozoruhodně předvídavým věcí, které měly následovat, neboť od této doby téměř každá vydaná příručka o tom, jak psát fikci, obsahuje podobnou pasáž. Během následujících deseti let jsme přímo zaplaveni podobnými manuály, sílícími v průtrž, a analýza hlediska se stává běžně komentovanou záležitostí.

Po Beachovi a Lubbockovi je na tomto poli nejvýznamnější prací ta od Whartonové z roku 1925, avšak jak jsme viděli, nevypadá to, že by Whartonová tyto teoretiky znala. „Nejprve by si měl vyprávějíci pozorně rozmyslet výběr myslí, která bude uvažovat, tak jako když se vybírá stavební pozemek... potom by měl žít uvnitř vybrané myslí, zakoušet její pocity, vidět a reagovat přesně tak, jak by reagovala ona, ani více, ani méně, a navíc zcela odlišně od ostatních. Jen takto se může spisovatel vyhnout

¹⁷¹ Viz např. poznámky autorů MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding a Scott v *Novelists on Novels*, ed. R. Brimley Johnson (Londýn, 1928), s. 13, 25, 41-45, 58-59, 94, 173, 180-184, 199-200; nebo Thackeray a de Maupassant v *The Writer's Art*, ed. Rollo Walter Brown (Cambridge, Massachusetts, 1921), s. 202-204, 271; Nassau William Senior, *Essays on Fiction* (Londýn, 1864), s. 189n, 349-351, 391-392; Sidney Lanier, *The English Novel*, Centennial Ed., sv. IV, ed. Clarence Godhes a Kemp Malone (Baltimore, 1945), s. 22, 172-173, 190, 220-222; Walter Besant, *The Art of Fiction* (Boston, 1885), s. 3; Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts (New York, 1948), s. 4-6; dále srov. R. L. Stevensonův esej „A Humble Remonstrance“ (1884); Daniel Greenleaf Thompson, *The Philosophy of Fiction in Literature* (Londýn a New York, 1890), s. 211-212; William Dean Howells, *Criticism in Fiction* (New York, 1891), s. 19-21, 75-76; Brander Matthews, *Aspects of Fiction* (Boston, 1902), s. 185-186, 198-199, 223, 234; Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction* (Boston, 1902), s. 48-72; Frank Norris, *The Responsibilities of the Novelist* (New York, 1903), s. 27-28, 206, 246.

¹⁷² Lubbock, s. 139-143.

nesrovnalostem v myšlenkách a metaforách svého vybraného zástupce.“¹⁷³ Od této doby nás už navždy pronásledují již zmíněné manuály.

Charakteristickým rysem druhé poloviny dvacátých let je odmítavý postoj E. M. Forstera v roce 1927, který se našeho problému jen letmo dotknul a zamítl jej jako triviální formalitu. Přestože zcela uznává Lubbockovy „rovnice“, dává přednost jinému chápání románu: autorovou přední vlastností je nezatížená vševědoucnost, pomocí níž „ovládá veškerý skrytý život a toto privilegium mu nesmí být ukradeno. ‘Jak tohle může autor vědět?’ říká se někdy. ‘Jaké je jeho stanovisko? Není důsledný, přechází střídavě od omezeného hlediska k vševědoucímu a pak se znovu vrací.’ V takových otázkách je příliš cítit atmosféra soudních síní. Jediné, co zajímá autora, je, zdali jsou změny v jednání a v skrytém životě postav přesvědčivé.“¹⁷⁴

Třicátá léta jsou zdobena hlavně Beachovou monumentální prací z roku 1932 pojednávající o stylech romanopisců dvacátého století, které jsou charakteristické, jak říká, zejména tím, že „příběh sám vypráví; příběh mluví sám za sebe. Autor se neomlouvá za své postavy; dokonce nám ani neříká, co dělají, ale nechává je, aby to pověděly samy. Navíc je nechává mluvit o tom, o čem přemýšlejí a co cítí, jaké dojmy pronikají do jejich mysli, a to v situacích, ve kterých se právě nacházejí.“¹⁷⁵ Beach, zjevně povzbuzen Lubbockovou statí, která následovala krátce po vydání Beachovy rané studie o Jamesovi, důsledně a koordinovaně útočí na otázku, zda říkat či ukazovat, a sleduje její výskyt ve stovkách moderních románů.

V eseji datované rokem 1941 přijímá Allen Tate Forsterovu výzvu k boji: „Omezená, a proto důvěryhodná autorita děje, které se docílí postavením toho, kdo zná děj, dovnitř ohraničeného prostoru, je pravděpodobně význačný rys moderního románu; a díky schopnosti využívat všech těch neurčitých změn v hledisku je to rys, který mnohem více než jiné umožňuje spisovateli docílit objektivní struktury.“¹⁷⁶ Na to je Phyllis Bentleyová v roce 1947 nucena poznamenat: „Sledovat klesající užívání přímého komentáře, které je nakonec se žblunknutím přehozené přes palubu dvacátého století, je fascinující studijní obor, jemuž

¹⁷³ Edith Whartonová, *The Writing of Fiction* (New York a Londýn, 1925), s. 11-16.

¹⁷⁴ E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York, 1927), s. 118-128.

¹⁷⁵ Joseph W. Beach, *The Twentieth Century Novel* (New York a Londýn, 1932), s. 15.

¹⁷⁶ Allen Tate, “The Post of Observation in Fiction”, *Maryland Quart.*, II (1944), s. 61-64.

by se měla věnovat současná literární kritika v zájmu... [poněkud zanedbané estetiky fikce], o kterém jsem se zmínila v úvodu.“¹⁷⁷

Ke skutečně významnému pokroku v teorii hlediska v následujícím desetiletí přispěla práce Marka Schorera z roku 1948. Zatímco Lubbock považoval hledisko za prostředek k dosažení koherentního a živého vyjádření, Schorer jeho tezi rozvíjí zkoumáním „použití hlediska nejen jako způsobu vymezení dramatického, ale zejména tematického.“¹⁷⁸ Román, říká Schorer, většinou odhaluje stvořený svět hodnot a názorů a při hledání uměleckého ztvárnění těchto hodnot a názorů je autor podporován a řízen médii, které vyplývá z možností daných hlediskem; pomocí těchto možností je schopen vlastní předsudky a postoje oddělit od předsudků svých postav a takto může postavy nechat dramaticky hodnotit sebe navzájem v rámci jejich vlastních omezení. Souhlasně Ellen Glasgowová v roce 1943 napsala: „Být příliš blízko se zdá být v literatuře fatálnější než být příliš daleko; je totiž lepší, když se tvořící autor uchyluje k imaginaci, než když oplývá emocemi.“¹⁷⁹ Spisovatel musí „během tvorby oddělovat subjekt od objektu“;¹⁸⁰ dělá to pomocí „úplného pohroužení“ nebo „promítnutí“ sebe sama do obsahu příběhu. Rozlišování mezi říkat vs. ukazovat se tedy stalo v literární kritice samozřejmostí a vyskytuje se jak u Bernarda De Voto v roce 1950 v práci, ve které naposled zdůrazňuje potřebu tohoto rozlišování, tak v současných příručkách - a to nejen v příručkách tvůrčího psaní a čtení, ale i v učebnicích slohu pro studenty prvních ročníků.

II

Poté, co jsme zachytili vývoj tohoto klíčového konceptu, se nyní pokusíme o konkrétní a ucelenou definici jeho částí a vztahů mezi nimi. Takovou definici myslím vytvoříme, jestliže dokážeme systematicky utřídit otázky, jejichž odpověďmi budou zkoumané rozdílnosti, a jestliže se nám podaří seřadit tyto odpovědi do nějaké logické návaznosti.

Jelikož je nejasnost kolem vypravěče dána příslušným podáním příběhu čtenáři, otázky by měly znít takto: 1) Kdo mluví ke čtenáři? (autor ve třetí nebo první osobě, postava

¹⁷⁷ Phyllis Bentleyová, *Some Observations on the Art of Narrative* (New York, 1947), s. 35-39.

¹⁷⁸ Mark Schorer, „Technique as Discovery“, *Essays in Modern Literary Criticism*, ed. Ray B. West (New York a Toronto, 1952), s. 190-191.

¹⁷⁹ Ellen Glasgowová, *A Certain Measure* (New York, 1943), s.18-19.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 70.

v první nebo zdánlivě v žádné osobě); 2) Z jaké pozice (úhlu) příběh vypráví? (shora, z kraje, z centra, zepředu nebo se pozice mění); 3) Jakou cestou vypravěč předává čtenáři informace? (autorovými slovy, myšlenkami, představami, pocity; nebo slovy a činy postav; nebo myšlenkami, představami a pocity postav: jakou kombinací těchto tří možných prostředků vyjadřuje informace o psychickém stavu, prostředí, okolnostech a postavách?); a 4) Do jaké vzdálenosti od příběhu umisťuje čtenáře? (blízko, daleko nebo mění vzdálenost). Dále jestliže je naše hlavní rozdělení tvořeno rozdílem „říkat“ oproti „ukazovat“, pak by pořadí našich odpovědí mělo postupovat od jednoho extrému ke druhému: od tvrzení k hypotéze, od výkladu k prezentaci, od příběhu k dramatu, od explicitního k implicitnímu, od představy k obrazu.

Komentátorská vševědoucnost

S ohledem na množství způsobů, jakými lze podat obsah příběhu, musíme nejprve přesně definovat naše hlavní dělení: shrnující vypravování (s cílem říkat) vs. bezprostřední scéna (s cílem ukazovat). Ben Franklin během své jinošské cesty do Filadelfie narazil na holandský překlad *Poutníkovy cesty* Johna Bunyana a poněkud ahistoricky jej okomentoval. „Ctný Jan byl, pokud vím, první, který střídal vypravování s dialogem; způsob to velmi poutavý pro čtenáře, jenž na nejzajímavějších místech cítí se, abych tak řekl, připuštěn do kroužku a jakoby přítomen rozhovoru. Defoe jej šťastně napodobil ve svém Robinsonu Krusoe, Máří Flandersově Náboženských námluvách, Domácím učiteli a jiných spisech; i Richardson učinil totéž ve své Pamele.“¹⁸¹ Naše dělení je podobné, avšak nejsem si jist, že je pro naše účely dialog tím klíčovým faktorem. Edward Overton, vypravěč z Butlerovy *Cesty všelikého těla*, nás v úvodní kapitole informuje: „Můj otec vždycky zazářil, když slyšel zmínku o Pontifexovi. ‘Víš, Eduarde,’ říkával mi, ‘starý Pontifex byl zdatný člověk. Tak zdatných lidí jako on jsem poznal málo.’ Byl jsem tehdy mladík a tohle bylo na mne příliš. ‘Ale tatínku,’ říkal jsem, ‘co vlastně udělal?’“¹⁸² Těžko můžeme tvrdit, že zde dialog tvoří scénu, zjevně je tu potřeba jiných faktorů. Všimněte si, že slovní spojení „vždycky zazářil“ a „říkával mi“ naznačují opakovanost, a proto jsou čas i místo neurčité.

¹⁸¹ Benjamin Franklin, *Vlastní životopis*, přel. Vladimír Dědek (Praha, 1918), s. 59-60.

¹⁸² Samuel Butler, *Cesta všelikého těla*, přel. Hana Skoumalová (Praha, 1957), s. 15.

Aby byla událost umístěna přímo před čtenáře, nutně zde musí být alespoň určitý bod v prostoru a v čase. Podle schématu obecné vs. konkrétní je hlavní rozdíl mezi vypravováním a scénou následující: shrnující vypravování je obecné vysvětlení či zpráva o řadě událostí, obsahující rozsáhlé období a více různých prostředí, a je vnímáno jako obyčejný, neumělý způsob vypravování; bezprostřední scéna vzniká tam, kde se začínají postupně objevovat určité ustavičné detaily času, místa, děje, postav a dialogu. Avšak ne pouhý dialog sám o sobě, nýbrž konkrétní detail v rámci určitého časoprostoru je *sine qua non* pro scénu.

I Butler nám nabízí příklad čistého shrnujícího vypravování: „Starý Pontifex se oženil v roce 1750, ale celých patnáct let neměla jeho žena děti. Až po té době překvapila paní Pontifexová celou vesnici neklamnými známkami toho, že hodlá manžela obdařit dědicem či dědičkou. Vypadalo to s ní už dávno beznadějně. Když se tedy šla ptát lékaře, co znamenají jisté příznaky, a on jí to řekl, pustila se do něho a hrubě mu vynadala, že mluví nesmysly“¹⁸³ (na začátku druhé kapitoly). Povšimněte si, že navzdory specifickému datu (1765) zde převládá vypravěčův tón spíše než událost - „neklamné známky“, „jisté příznaky“ apod. odhalují Overtonovo potěšení z ironie, jež vyplývá ze situace, spíše než potěšení ze situace samé. Vzhled paní Pontifexové není vylíčen přímo (ačkoliv si jej samozřejmě můžeme domyslet), ani její návštěva lékaře, ani rozzlobená slova, nadávky a podobně.

Jako příklad zobrazení bezprostřední scény nám poslouží Hemingway, jenž je v tomto mistrem: „Když Nick zabočil na cestu, která vedla vzhůru sadem, přestalo pršet. Ovoce už očesali a holým stromovým fičel podzimní vítr. Nick se zastavil a sebral u cesty spadlé jablko; mokré deštěm, celé se v nahnědlé trávě lesklo. Strčil jablko do kapsy nepromokavého pláště.“¹⁸⁴ Přestože ještě nikdo nic neříká, máme zde, pro Hemingwaye typické, pečlivé vyjádření smyslového detailu: prostředí (počasí: deštivé, větrné; pozadí: cesta, stromy, jablka, tráva), děj (Nick se otočil, zastavil, něco zvedl a položil) a postavu (Nick v nepromokavém plášti). To, co dominuje, není vypravěčovo stanovisko, ale událost sama o sobě.

¹⁸³Samuel Butler, *Cesta všelikého těla*, přel. Hana Skoumalová (Praha, 1957), s. 17.

¹⁸⁴Ernest Hemingway, „Třídenní vichřice“, *Povídky*, přel. Radoslav Nenadál (Praha, 1974), s. 111.

Tyto způsoby ztvárnění - jeden zprostředkovaný nepřímo, druhý okamžitý a přímý - se zřídka vyskytují v čisté formě. Základní vlastností narativního média je samozřejmě pružná flexibilita, která se tu rozvíjí v živý detail, tu se hned smršťuje v úsporné shrnutí děje; přesto by se někdo mohl dopustit vágního tvrzení, že pro moderní prózu je charakteristický důraz na obraz (uvnitř myslí či během promluvy nebo děje), zatímco konvenční próza je charakterizována důrazem na vypravování. Ale i to nejabstraktnější vyprávění obsahuje náznaky scén, a dokonce i nejkonkrétnější scény vyžadují uvedení nějakým shrnujícím materiálem. Avšak *tendencí* v komentátorské vševědoucnosti je vzdálenost od obrazu, neboť dílu dominuje autorský hlas, jenž často promlouvá jako „já“ nebo „my“.

„Vševědoucnost“ zde značí doslova hledisko zcela neomezené, a proto také obtížně kontrolovatelné. Příběh tak může být po libosti nazírán z jakéhokoliv nebo ze všech možných úhlů: z výhodné pozice boha za hranicemi času a místa, z centra, z periferie nebo zepředu. Nic autorovi nebrání ve výběru jakéhokoliv úhlu, ani v přesouvání se z jednoho k druhému tak často, jak se mu líbí.

Čtenář má potom přístup k celé řadě možných druhů informací a k význačnému rysu této kategorie – k myšlenkám, pocitům a vnímáním autora samého; autor nás může nejen informovat o myšlenkách a citovém rozpoložení svých postav, ale také o svých vlastních. Charakteristickým prvkem komentátorské vševědoucnosti je tedy přítomnost vstupů autora a zobecňujících závěrů o životě, chování a morálce, které mohou ale nemusejí být přímo spjaty s příběhem. Tak například Fielding v *Tomovi Jonesovi* nebo Tolstoj ve *Vojně a míru* vložili do díla své eseje jako samostatné kapitoly, a proto jsou jednoduše oddělitelné. Na druhou stranu Hardy takto formálně text nerozděluje a libovolně do něj vkládá svůj komentář i uprostřed děje tak, jak se mu to právě hodí.

Zajisté potom lze zkoumat tento mnohdy nejasný vztah autorova komentáře k příběhu. Výsledky bývají téměř vždy zajímavé, ne-li poučné. Hardy je ilustrativním příkladem: v knize *Tess z D'Urbervillů* si libuje v jedné ze svých charakteristických komentátorských pasáží: „Při nedomyšleném uskutečňování dobře míněných záměrů se touha málokdy setká s odezvou; a muž hodný lásky zřídka vystoupí v pravý okamžik.“¹⁸⁵ Dále pokračuje zmínkou o všeobecné nepravděpodobnosti zlepšení této nerovné situace, poté

¹⁸⁵ Thomas Hardy, *Tess z D'Urbervillů*, přel. Jarmila Emmerová (Praha, 1975), s. 54-55.

se explicitně pokouší vztáhnout tento postřeh k právě probíhajícímu ději: „Dost na tom, že v našem případě stejně jako v miliónech jiných se v pravém okamžiku nesetkaly dvě poloviny toho pravého celku. Bloudily obě nesmyslně světem tak dlouho, až bylo pozdě. Až z toho nemístného odkladu povstaly úzkosti, zklamání, otřesy, životní katastrofy a osudové zvraty.“¹⁸⁶

Můžeme proto očekávat, že příběh bude demonstrovat vztah příčiny a následku: jestliže má Tessino trápení původ v obyčejné smůle, potom by správně nemělo mít příčinu v jejím temperamentu; buď je chyba v nás, nebo ve hvězdách. Ale Hardy občas ve svých analýzách motivací postav naznačuje něco jiného. Tess například sebrala veškerou svou odvalu, aby řekla Angelovi tu strašnou pravdu, ale skončila (jako obvykle) tím, že se tématu vyhnula: „V poslední chvíli ztratila odvalu a bála se, aby jí nevyčetl, že mu to neřekla dříve; pud sebezáchovy v ní byl silnější než upřímnost.“¹⁸⁷ V tom případě je tu vnitřní konflikt; konflikt, který ona vyřešit nemůže. Evidentně zde působí více faktorů než pouhá neobratně vyjádřená nešťastná náhoda. A další příklad: Tess se rozhodne navštívit rodiče ve snaze vše urovnat, ale opět v kritickém momentu ztratí odvalu: „Šla svou cestou a nevěděla, že největším neštěstím pro její život je to, že tak po žensku ztratila odvalu v posledním a rozhodujícím okamžiku.“¹⁸⁸

Tess na tom ale na druhou stranu nemusela být tak špatně, kdyby měl Angel jiné vlastnosti: „Až v samých hlubinách jeho ducha, jakkoli byl v podstatě milý a citlivý, vězela vrstva tvrdé logiky jako rudná žíla v měkkém jílu, a o tu se zlomilo ostří čehokoli, co se jí pokoušelo proniknout. Nedovolila mu stát se knězem; nedovolila mu přijmout Tess.“¹⁸⁹ Zcela jasně se zde nabízí otázka, zda spisovatel může vytvořit postavy evidentně zcela postrádající motivaci, a to i v případě naturalistické osudovosti.

Každopádně tu jde o přirozený důsledek komentátorského přístupu, kdy autor nejen *zpravuje* o tom, co běží v mysli postav, ale také to *kritizuje*. Takto Hardy líčí nebohou Tess, jak neutěšeně bloudí krajinou po katastrofálním setkání s Alexem a jak si představuje, že zvuky a siluety přírody hlásají její provinění. Hardy nato otevřeně informuje čtenáře, že ta

¹⁸⁶ Hardy, s. 55.

¹⁸⁷ Ibid., s. 211.

¹⁸⁸ Ibid., s. 324.

¹⁸⁹ Ibid., s. 265.

nešťastná dívka chybovala ve svých pocitech: „Avšak toto sevření světem, který si z prvků běžné představivosti sama vytvořila a který byl plný vidin a hlasů, jež se stavěly proti ní, bylo jen smutné a pochybné dílo Tessiny obrazotvornosti - mračno mravokárných příznaků, jichž se bez příčiny děsila.“¹⁹⁰ Jelikož se to *ona* nikdy nedozví, vše, co můžeme říct, je, že má bohužel slabší vnímavost než její stvořitel.

Neutrální vševědounost

Jelikož se další krok k objektivizaci liší od komentátorské vševědounosti pouze tím, že zde chybí autorovy vstupy (autor mluví neosobně ve třetí osobě), můžeme dále pokračovat v diskuzi o různých prostředcích přenosu materiálu příběhu. Nepřítomnost vstupů ale neznamená, že pro použití schématu neutrální vševědounosti je nezbytně nutné zapřít autorův hlas: postavy jako Mark Rampion a Philip Quarles v *Kontrapunktu* jsou zřejmými projekcemi některých Huxleyových (tehdejších) názorů, jež jsou doloženy v externích materiálech, přestože Huxley nikdy nekomentuje vlastním hlasem.

Když vezmeme v úvahu charakterizaci, tak přestože vševědoucí autor může mít třeba zálibu v scénických zobrazeních, a proto nechává své postavy mluvit a jednat samy za sebe, jeho hlavní tendencí je popis a vysvětlení postav čtenáři svým vlastním hlasem. Takto Tess, když se má poprvé střetnout s Alexem, nejspíše přemítá: „...kdo si vyšel z temného trojúhelníkového vchodu do stanu. Byl to vysoký mladý muž a kouřil doutník.“¹⁹¹ A přestože je to Tess, kdo zde stojí a pozoruje, Alex je popsán z pohledu Hardyho, ne jeho hrdinky: „Měl téměř snědou pleť, masité rty, při vší červeni a hladkosti nepěkně tvarované, a přestože mu nemohlo být více než třiadvacet nebo čtyřadvacet let, nosil pěstěný černý knírek se stočenými špičkami. V rysech mladého pána bylo cosi barbarského, z jeho tváře a pevného živého pohledu však vyzařovala zvláštní síla.“¹⁹²

Abych názorněji předvedl nepřímou takové charakteristiky, přepsal jsem tuto pasáž tak, aby byl popis umístěn blíže k Tessině poli vnímání: „*Spatřila* někoho vycházet z temného trojúhelníkového vchodu do stanu. Byl to vysoký mladý muž a kouřil doutník. *Povšimla si* jeho téměř snědé pleti, masitých rtů, při vší červeni a hladkosti nepěkně tvarovaných, a přestože mu nemohlo být, *myslela si*, více než třiadvacet nebo čtyřadvacet

¹⁹⁰ Hardy, s. 102.

¹⁹¹ Ibid., s. 51.

¹⁹² Ibid.

let, nosil pěstěný černý knírek se stočenými špičkami. V rysech mladého pána bylo cosi barbarského, z jeho tváře a pevného živého pohledu však *cítla* vyzařující zvláštní sílu.“

Podobně i duševní stavy a prostředí, které je evokují, jsou *vyprávěny* nepřímou, jako kdyby se tu vyskytovaly - řešily, analyzovaly či vysvětlovaly - už dřív místo toho, aby byly prezentovány *scénicky* tak, jako by vznikaly právě v tu chvíli. Vrátime-li se k pasáži, kde Tess provinile bloudí krajinou, čteme: „V opuštěných kopcích a dolinách Tessin tichý krok splýval s prostředím, v němž se pohybovala... Veškerému dění v okolní přírodě přisuzovala Tess ve své nevypočitatelné představivosti někdy takový smysl, jako by souviselo s jejím vlastním příběhem... Uprostřed zimy byly vlhké závany i nápory púlnočního větru, sténajícího v holých větvích mezi pevně uzavřenými pupenci, projevem hořké výčitky.“¹⁹³ Znovu jsem se pokusil scénu zrevidovat tak, aby vznikala přímo z Tessiny myslí: „Veškerému dění v okolní přírodě přisuzovala Tess ve své nevypočitatelné představivosti někdy takový smysl, jako by *cítla*, že souvisí s jejím vlastním příběhem. Uprostřed zimy vlhké závany i nápory púlnočního větru, který *slýšela* sténat v holých větvích mezi pevně uzavřenými pupenci, *jí* cosi hořce *vyčítaly*.“

Závěrem: jelikož jsou bezprostřední obraz a shrnující vypravování k dispozici rovnocenně (bezprostřední obraz převážně pro přímou řeč a popis děje), vzdálenost mezi příběhem a čtenářem se může zvětšovat či zmenšovat - nezřídka podle nálady a bez zjevného plánu. Avšak převládající vlastností vševědoucnosti je autorova neustálá připravenost vložit se mezi příběh a čtenáře, a dále uvádění i zcela nových obrazů tak, jak je vidí sám autor místo toho, jak je vnímají jeho postavy.

Já jako svědek

Naše směřování k co nejpřímějšímu vyjádření je doprovázeno ústupky; postupně, jako když se sloupávají soustředné slupky z cibule, se autor vzdává rozsahu informací i výhodných pozic. Při posunu od komentátorské k neutrální vševědoucnosti si autor odepřel možnost osobních komentářů, zde zase na přechodu ke kategorii „já jako svědek“ autor předává svou práci někomu jinému. Ačkoliv je vypravěč vytvořen autorem, odedř je v průběhu děje autorovi odepřen jakýkoliv přímý hlas. Vypravěč-svědek je svéprávnou

¹⁹³ Hardy, s. 102.

postavou *uvnitř* příběhu, postavou, která je více méně součástí děje a je přibližně seznámena s hlavními osobami, které ke čtenáři mluví v první osobě.

Přirozeným důsledkem je fakt, že svědek nemá než běžný přístup k duševním stavům druhých; určujícím rysem tohoto schématu je, že se autor - vzhledem k ostatním postavám příběhu – úplně vzdal své vševědčnosti a rozhodl se povolit svému svědkovi říkat čtenáři jen to, na co jakožto pozorovatel mohl oprávněně přijít. Čtenář má přístup pouze k vnímání, myšlenkám a pocitům vypravěče-svědka; pozici, ze které čtenář sleduje příběh, bychom tedy mohli nazvat jako bloudivé periferie.

Co všechno může svědek oprávněně přenášet čtenáři, není ale tak omezené, jak se může zpočátku zdát: svědek může v příběhu mluvit s různými lidmi a jejich stanoviska může nabídnout čtenáři ke zvážení (povšimněte si, jak pečlivě se Conrad s Fitzgeraldem zaobírali charakterizací Marlowa a Carrawaye jakožto mužů, ke kterým se okolí cítí být zavázáno důvěrou); částečně s nimi může svědek vést rozhovory; a nakonec si také může přisvojit dopisy, deníky a další písemnosti, které mohou nabídnout náznaky duševních stavů druhých. V krajním případě může vyvodit *závěry* z toho, jak druzí cítí a co si myslí. Např. Nick Carraway uvažuje po Gatsbyho osamělé smrti o tom, co asi probíhalo jeho hlavou před tím, než byl zastřelen: „Žádný telefonní vzkaz nepřišel... *Mám dojem*, že ani sám Gatsby nevěřil, že se telefon ozve, a *snad* mu to už bylo jedno. Jestli je tomu tak, *musel asi cítit*, že ten starý hřejivý svět ztratil, že zaplatil vysokou cenu za to, že žil příliš dlouho s jediným snem. *Musel se asi dívat* na neznámou oblohu nahoře mezi děsivými listy a zachvět se, když shledal, jak groteskní věc je růže a jak hrubě vypadá sluneční světlo na sotva stvořené trávě.“¹⁹⁴

Zato Butler v *Cestě všelikého těla* nepřesvědčivě bloudí za hranice svých limitů častěji, než by si kdo přál. Jeho vypravěč-svědek nás o svých hranicích dokonce explicitně informuje: „Ale jak bylo Theobaldovi a Kristině, když vyjeli z vesnice a zvolna míjeli borové mláží?... Chvilí dvojice nemluvila: jak jim bylo tu první půlhodinu, čtenář si musí sám domyslet, neboť je to nad mé síly.“¹⁹⁵ Jak potom ale chápat předcházející pasáž? „Tolik let vycházeli spolu s Kristinou velmi pěkně, *říkal si*; proč – proč – proč by to mezi námi nemělo

¹⁹⁴ Francis Scott Fitzgerald, *Velký Gatsby, Poslední magnát*, přel. Lubomír Dorůžka (Praha, 1979), s. 133. Kurzíva je přidaná autorem.

¹⁹⁵ Samuel Butler, *Cesta všelikého těla*, přel. Hana Skoumalová (Praha, 1957), s. 61-62.

takhle trvat až do konce života?“¹⁹⁶ Nebo opět: „Doufám,“ *myslil si* Theobald, ‘doufám, že se bude sám přičiňovat, - jinak ho k tomu Skinner donutí.’“¹⁹⁷

Je pravda, že Overton je Theobaldův současník a blízký přítel, stejně jako kmotr a opatrovník Ernest, a že mu Theobald případně později mohl sdělit, co mu tehdy běželo hlavou, ale jakoukoliv má Overton autoritu, většinou nám nedává žádná vodítka k takovým informacím.

Vypravěč-svědka může ve svém vyprávění v jakémkoliv bodě uvést nový obraz nebo shrnující vypravování, a proto vzdálenost mezi čtenářem a příběhem může být větší i menší. Můžeme ještě poznamenat, že obrazy jsou většinou prezentovány přímo tak, jak je vidí svědek.¹⁹⁸

Já jako protagonista

Narativní břímě, které prochází změnou od svědka k přední figuře, která vypráví svůj vlastní příběh v první osobě, nutí autora vzdát se několika dalších výhodných pozic a ještě více zmenšit rozsah informací, jež může použít.¹⁹⁹ Vypravěč-svědka má díky své podřadné roli v příběhu mnohem větší pohyblivost, a následkem toho i širší rozmezí a různorodost zdrojů informací než má samotný protagonista, který je součástí děje. Vypravěč-protagonista je proto téměř zcela omezen jen na své vlastní myšlenky, pocity a vnímání. Podobně je také jeho úhel pohledu omezen jen na pevné centrum.

Vypravěč-protagonista může vyprávění shrnovat nebo přímo představovat obrazy podobným způsobem jako svědek, proto vzdálenost může být také větší nebo menší. Jedním z nejlepších příkladů tohoto stylu vypravování je možno nalézt v Dickensových *Nadějných vyhlídkách*.

Mnohonásobná výběrová vševědounost

Navzdory tomu, že obě schémata „já jako svědek“ a „já jako protagonista“ jsou limitována myslí vypravěče, vždy je tu *někdo*, kdo mluví, *někdo*, kdo stále vypráví. Dalším

¹⁹⁶ Ibid..

¹⁹⁷ Butler, s. 119.

¹⁹⁸ Mohou ale samozřejmě nastat spekulace o vztahu mezi schématem „já jako svědek“ v próze a konvencí poslu v řeckých dramatech, např. převyprávění katastrofy na konci *Krále Oidipa* nebo *Oidipus na Kolónu* očitým svědkem.

¹⁹⁹ Ještě bychom zde měli zmínit jednu, ačkoliv méně podstatnou, přechodnou kategorii. Je charakterizována faktem, že přestože protagonista vypráví svůj vlastní příběh, nevypráví ho čtenáři, ale svému příteli, a ten příběh předkládá čtenáři v jeho vlastní osobě. Něco jako kombinace schémat „já jako svědek“ a „já jako protagonista“.

krokem k objektivizaci materiálu příběhu není jen odstranění autora, který zmizel s schématem „já jako svědek“, ale navíc odstranění jakéhokoliv vypravěče. Čtenář tu jakoby nikoho neposlouchá; příběh se odvíjí tak, jak zrovna opouští mysl postav. Výsledkem je směřování k scénickému zobrazování, ať už uvnitř myslí nebo vně - v řeči a ději; shrnující vypravování, pokud se vůbec objeví, je buď nenápadně obstaráno autorem formou „režijní poznámky“, nebo se autor zjevuje skrze myšlenky a slova samotných postav.

To, co postavy dělají a říkají, jejich zasazení do příběhu - veškerý materiál příběhu - může být čtenáři přenášeno pouze skrze mysl někoho přítomného. Takto je tvořen vzhled a věk paní Ramsayové v knize Virginie Woolfové *K majáku*: „Musejí se z toho dostat. Třeba se najde nějaký jednodušší způsob, něco méně pracného, *povzdechla si*. Když *se podívala* do zrcadla a *viděla*, jak má šedivé vlasy, jak se jí propadly tváře, v padesáti, *pomyslela si*, že možná mohla věci zvládat lépe - svého manžela; peníze; jeho knihy.“²⁰⁰

Nabízí se otázka, jak se tento způsob zobrazení, kterým nám autor *ukazuje* vnitřní stavy, přesně liší od běžné vševědoucnosti, kde autor nakukuje do myslí postav a *říká* nám, co se tam děje. Jeden vytváří myšlenky, vnímání a pocity tak, jak průběžně vznikají a jak do detailu procházejí skrze mysl (obraz v příběhu), zatímco ten druhý je shrne a vysvětlí poté, co se zjeví (vyprávění). „Překlad“ další pasáže od Woolfové přesně ilustruje tuto rozdílnost: „Život chodí složitými cestami [myslí si Lily Briscoe]. Neboť jí se stávalo, zvláště když pobývala na návštěvě u Ramsayových, že musela vášnivě pociťovat dvě opačné věci zároveň: to, co cítíte vy, byla jedna, to, co cítím já, byla ta druhá a pak se spolu svářely v jejích myšlenkách, jako právě teď. Je tak krásná, tak vzrušující, tahle láska, že se chvěju na samém jejím pokraji.“²⁰¹ Změna k běžné vševědoucnosti je doprovázena přechodem k nepřímému vyjadřování, ustálením osobních zájmen ve třetí osobě (člověk má tendenci přemýšlet o sobě v první, druhé nebo třetí osobě) a upravením syntaxe: „Lily napadlo, že život chodí složitými cestami. Návštěvy u Ramsayových v ní vzbuzovaly pocit, že musela pociťovat dvě opačné věci zároveň. Na jedné straně *byly* pocity těch druhých, na straně druhé *byly* pocity *člověka samého*. Někdy byla láska tak krásná a vzrušující, až *se chvěla* na samém

²⁰⁰ Virginie Woolfová, *K majáku*, přel. Kateřina Hilská (Praha 1999), s. 11. Kurzíva je přidána Friedmanem.

²⁰¹ Woolfová, s. 136.

jejím okraji.“ Méně trpělivý vševědoucí autor by mohl jednoduše poznamenat: „Lily v lásce cítila rozporuplnost, především v lásce k Ramsayovým.“

Výběrová vševědounost

Zde se čtenář pohybuje pouze v mezích myslí jedné z postav. Proto už se na příběh nemůže dívat z několika úhlů, ale jen z pevného centra. Další otázky by byly zodpovězeny podobně jako v předchozí kategorii.

Zbývá jen ukázat příklady. Názorný případ toho, jak je materiál příběhu přímo přenesen ke čtenáři skrze mysl jedné z postav, najdeme v Joycově *Portrétu umělce v jinošských letech*: „Za dlouhé časové prodlení, neosvětlené, necítěné, nežité, *se mu* jako s přílivem *vracelo* vědomí místa. *Kolem něho* vystávalo sprosté prostředí; hrubá řeč, rozsvícené plynové hořáky v krámech, pach ryb a lihovin a mokrých pilin, kolemjdoucí muži a ženy. S konvicí na petrolej v ruce chystala se přejít přes ulici nějaká stařena. Shýbl se k ní a zeptal se, je-li poblíž nějaká kaple.“²⁰²

Používání mnohonásobné a výběrové vševědounosti vedlo k typickému charakteru moderních povídek a románů, tedy k neobvyklým začátkům a velké roztržitosti, a to ve snaze vylíčit duševní stavy postav. A podle toho, jak daleko „do hloubky“ se zachází, se začíná vytrácet logika a syntax všednodenního diskursu. Samozřejmě se najdou i výjimky: styl Henryho Jamese, který zůstává spíše „ve vyšších hladinách“ myslí svých postav, které navíc bývají velmi povídavé, nemůže být nazýván „proudem vědomí“. Mnohem náročnější je styl Woolfové, jež se drží „ve středu“ myslí postav (pro něž je charakteristická střízlivost), a Joyce, jenž nezná hranic.

Dramatický způsob

Poté, co jsme vyřadili autora i vypravěče, jsme připraveni pracovat výhradně jen s duševními stavy postav. Informace, jež jsou v dramatickém stylu čtenáři dostupné, jsou z velké části omezeny jen na to, co postavy dělají a říkají. Autor může čtenáři poskytnout prostředí a vzhled postav podobně jako při režijních poznámkách, ale nikdy se tu neobjeví přímé zobrazení toho, co figury vnímají (postava může *vyhlédnout* z okna, což je objektivní

²⁰² James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal (Praha, 1997), s. 154. V podstatě souhlasím s Ellsworth Masonovou, která tvrdí, že Joyceovo stěžejní dílo je „dramatické“ od začátku do konce a že nevykazuje žádný vývoj od „lyriky“ přes „epiku“ po „drama“, jak se běžně míní.

čin, ale co *vidí* je už jen její vlastní věc) ani o čem přemýšlejí nebo jak se cítí. To ovšem neznamená, že duševní stavy nemohou být z jejich chování nebo dialogů *rozpoznatelné*.

Máme zde vlastně divadelní hru zasazenou do typografické prsti prózy. Je tu ale rozdíl: próza má být čtena, kdežto drama má být viděno a slyšeno, a proto je mezi prózou a dramatem odpovídající odlišnost v možnostech rozsahu, plynulosti a lehkosti. Analogie však přesto platí, neboť čtenář nikoho konkrétního neposlouchá, jen postavy, které se pohybují jako na jevišti; čtenář se dívá z pevného bodu vpředu (uprostřed třetí řady) a vzdálenost čtenáře od příběhu musí být vždy malá (protože ztvárnění je zcela scénické). Tento styl proslavil Hemingwaye (převážně v povídkách jako např. „Kopce jako bílí sloni“) a zmínit bychom také měli Jamesův román *The Awkward Age*, jedno z jeho nejlepších děl, v němž výhoda tohoto stylu, bezprostřednost obrazu, s sebou zároveň nese potíže s naplněním dostatečné délky románového útvaru.

Kamera

Pro zachování symetrie můžeme náš seznam druhů hledisek završit tím, co se zdá být konečným stadiem v procesu vyčleňování autora. Snahou je zde zobrazovat beze stop po výběru hlediska či rozmístování postav a přenést „kousek života“ tak, jak probíhá před záznamovým médiem: „Jsem kamera,“ otvírá Isherwoodův vypravěč román *Goodbye to Berlin* (1945), „s otevřenou závěrkou, pasivní, zaznamenávající, nemyslíci. Zachycující muže, jak se holí za protějším oknem, a ženu v kimonu, jež si myje vlasy. Jednoho dne bude třeba vše vyvolat, pečlivě vykopírovat a ustálit.“

Možná že se ale s konečným vymizením autora vytratí také próza jakožto umění, protože toto umění vyžaduje alespoň nějaké stupně objektivní živosti a zároveň, připadá mi, potřebuje strukturu, neboli výsledek nějaké vůdčí inteligence, která vypravování ovlivňuje implicitně a která dává dílu takový tvar, aby ve čtenáři probudila očekávání pravděpodobného vývoje děje a aby čtenáře překvapila opačným, ale stejně pravděpodobným vývojem a aby tyto linie nakonec pospojovala do jediného možného a nezbytného konce. Toto tvrzení by se ale nemělo považovat za požadavek k návratu k románům, ve kterých se „něco stane“, ve smyslu melodramatického děje; jak jsme dokázali výše, „události“ odkazují jak k mentálním stavům, tak k líčeným dějům. Autor - jako na příklad Woolfová - v tomto může být nekonečně vynalézavý, aniž by zcela opustil strukturu. Namítat, že funkcí literatury

je přenášet kousek života v nepozměněné podobě, znamená nepochopení přirozenosti jazyka: jedinečný akt psaní je výsledkem abstrakce, výběru, eliminace a rozvržení. Ale proč se tedy potřebujeme procházet románem, abychom našli kousek života, když stačí vyjít do nejbližší ulice, kde se nám naskytne mnohem skutečnější život, který lze prožívat hned z první ruky?

III

Nabízí se otázka, co je výsledkem této „choulostivosti“. Cožpak celý ten kolotoč kolem autorova stylu nesměřuje k chladné rezervovanosti a vědecké objektivitě beze známek vášnivosti? Bradford Booth namítá, že „jestliže viktoriánský vyrušující autor selhal, selhal ve velkém měřítku, protože zašel příliš daleko. Ale v očích mnoha z nás neselhal. Je obviňován z toho, že se nedržel jediného hlediska. Co na tom ale záleží, když jeho postavy žijí? Je obviňován z toho, že sleduje lidskou přirozenost pouze zvenčí. Co na tom, když jeho pohled není zdeformovaný?“²⁰³ Copak na konec nedokáže Scott a Dickens potěšit víc, než James se svým obsesivním puntičkářstvím? Pro Beache je odpověď relativní, jde o záležitost záliby čtenáře: „Nelze říct, že bychom byli pro tu jejich vědomost horší než tito velcí muži, ty rozsáhlé duše [tj. viktoriánští romanopisci]. Ale ať už je to dobře nebo ne, móda se změnila; máme rádi nefalšovanou fikci; máme rádi vědomí toho, že se účastníme aktuálního, přítomného zážitku, aniž by do něj zasahoval nějaký autorský průvodce.“²⁰⁴

Ale jde tu skutečně jen o záležitost „módy“? A nežádá si Booth o nějaké další otázky? Již jsme uvedli, že efektní vyjádření a „neosobnost“ jdou ruku v ruce²⁰⁵ a že je to záležitost teorie estetiky. Rozdíl mezi Dickensem a Jamesem, při posuzování jejich živosti, není pouze ve výběru stylu, ale také ve vlastním výběru materiálu. Možná ale můžeme tuto otázku přeformulovat pomocí pojmů záměr a prostředek: využil spisovatel všech možných prostředků psaní takovým způsobem, aby dosáhl zamýšleného efektu? Nebo své příležitosti promarnil a vystavil tak mezi čtenářem a zamýšlenou iluzí zed’?

²⁰³ Bradford A. Booth, “Form and Technique in the Novel”, *The Reinterpretation of Victoria Literature*, ed. Joseph E. Baker (Princeton, 1950), s. 94-96. Booth mi ale sdělil, že jeho stanovisko k tomuto problému se od té doby již změnilo.

²⁰⁴ Joseph W. Beach, *The Twentieth Century Novel* (New York a Londýn, 1932), s. 15-16.

²⁰⁵ Viz Aristotelova *Poetika*, 1460a: „Jako v mnohém jiném ohledu zaslouží si Homéros chvály i za to, že jediný z básníků vždy správně rozpoznal, jak je třeba si při skládání epické básně počínat. Básník sám má totiž v eposu hovořit co nejméně, neboť po této stránce není zobrazitelem. Jiní básníci ovšem vystupují sami v celém svém díle a něco jiného zobrazují jen málo a málokdy; on však po krátkém úvodu rovnou předvádí muže nebo ženu nebo jinou postavu, a to nikoho bez povahových vlastností, nýbrž každého s určitou povahou.“ Aristotelés, *Poetika*, přel. Milan Mráz (Praha, 1996), s. 106.

Základním předpokladem těch, kteří se zabývají technikou psaní, jak sám James kdysi dávno zdůraznil, je, že hlavním záměrem fikce je vytvořit tak kompletní iluzi příběhu, jak jen to je možné. Pokud je materiálu dána potenciální zajímavost, koherence a působivost, a proto též živost, výsledkem je práce s určitými hranicemi, avšak dobrovolně přijatými, a jakákoliv chyba je pravděpodobně zapříčiněna tím, že se předem nestanovily hranice, nebo došlo k porušení stanoveného rámce. Tohle je obecně jeden ze základních principů technik umělecké tvorby.

Proto je výběr hlediska tak důležitý jako výběr veršové formy při skládání básně; už třeba proto, že ne vše můžeme vyjádřit sonetem; takže každá kategorie, kterou jsme zde podrobně vylíčili, má předpokládaný rozsah funkcí, které může provádět, ale jen v rámci vlastních možností. Otázka účinnosti se pojí s otázkou vhodnosti daného stylu pro dosažení určitého druhu efektu, neboť každý druh příběhu vyžaduje stanovení určitého druhu iluze, která ponese příběh. Na příklad komentátorská vševědoucnost by mohla být nazývána „volným veršem“ fikce: hranice komentátorské vševědoucnosti jsou natolik niterné, že méně důsledný spisovatel má oproti jiným postupům spoustu příležitostí, jak iluzi zničit. Kolik z Whitmana, Sandburga či Masterse je povrchní a nemístné? A když vezmeme nejvýše ceněná díla, bez jakého množství textu bychom se mohli obejít ve *Vojně a míru*? Na druhou stranu pokud má osobnost autora-vypravěče určitou funkci, kterou má naplnit ve vztahu k příběhu - třeba ironie, soucit, filozofický rozsah a hloubka atd. - nemusí přece odpočívat za svou prací, pokud jeho hledisko je adekvátně stanovené a systematicky používané. Je to spíše záležitost systematickosti než toho či jiného stupně „neosobnosti“. Ale autor-vypravěč má v rukou mnohem komplikovanější problém a měl by si promyslet, jakých prostředků by mohl využít. Nakonec ani volný verš není ve skutečnosti „volný“, jak Eliot někde poznamenal; a stanovení vnitřních pravidel je obtížnější, a proto často vede k rozpadu. V takovém případě je Fieldingův *Tom Jones* úspěšnější než *Vojna a mír*: intelektuálský tón a zkosnatělý materiál Tolstého mezikapitol jsou často v rozporu s tokem a účinkem příběhu, neboť opakujícím se motivem je zde glorifikace pudových a intuitivních sil v životě (v Pierrovi, Kutuzovovi, Karatajevovi, Nikolajovi a Nataše). Přes svou velkolepost je tu odhalena nevyřešená fatální nejednota románu: obecně se říká, že Andrej a Pierre jsou symbolickými projekcemi Tolstojovy rozpolcenosti, a poté co autor zabije Andreje, zdá se, jako by autor-

vypravěč nemohl dopustit, aby Andrejovy postoje úplně zmizely z příběhu, a tak jej udržuje naživu alespoň v mezikapitolách. Ty však vnímáme jen jako nedramatické.

Proto pokud je pro autorovy účely nezbytné, aby bylo bez zábran a podle jeho vlastní libosti odhaleno smýšlení mnoha postav – například když chce autor tak jako Huxley dosáhnout efektu sociálního prostředí – a pokud má autorův nadřazený, vysvětlující hlas dominovat vnímání a uvědomění jeho postav – třeba když chce docílit typického huxleyovského efektu malosti, nicoty a potupy – potom je neutrální vševědoucnost logickým výběrem. Pokud má být nejdůležitějším elementem napětí – jako řekněme v příbězích tajemna či v detektivních povídkách – a pokud má být situace postupně budována a odhalována kousek po kousku – jako například v *Lordu Jimovi* – potom je nejpravděpodobnější výběr hlediska svědek-vypravěč. Pokud tkví problém v pozorování růstu nějaké osobnosti tak, jak reaguje na zkušenosti, protagonista-vypravěč se prokáže jako nejúspěšnější za předpokladu, že má inteligenci a dostatečně vnímavé schopnosti, jež dokáže rozvinout, a že pochopí význačnost takového vývoje - jako v *Nadějných vyhlídkách*. (Samozřejmě že pro efekt ironie může být naopak použit naivní protagonista.) Pokud autor uvažuje o způsobu, kterým jako mozaika vynikne osobnost a zkušenost, a to působením na jemnocit několika jedinců, potom se nabízí několikanásobná výběrová vševědoucnost - jako v románu *K majáku*. Jestliže je záměrem zachytit mysl v momentě zrození - jako v *Portrétu umělce* - výběrová vševědoucnost je prostředkem. A nakonec pokud je záměrem autora vyprodukovat ve čtenářově mysli moment odhalení – jako u Hemingwaye v povídce *Kopce jako bílí sloni* – potom logickým přístupem je dramatický styl a jeho tendence naznačovat víc, než je řečeno. Analýza techniky psaní je potom zásadní, jak tvrdí Schorer, když je postupně rozeznáván autorův záměr, a ještě navíc, když základní struktura hodnot je do díla vložena právě těmito prostředky vybrané techniky.

Nejpodstatnější není chladnokrevnost, ale soudružnost či systematičnost, neboť soudržnost – i přes svůj nezměrný, rozmanitý a složitý rámec – značí, že části byly přizpůsobeny celku, prostředky cílům, a proto bylo dosaženo maximálního efektu. Je to ale spíše nezbytná než postačující složka; celková soudržnost textu skvělého, ale neobratně se vyjadřujícího spisovatele může vzniknout *i přes* jeho technické nedostatky, zatímco sama soudržnost méně talentovaného spisovatele nepomůže vyprodukovat mistrovské dílo,

přestože se úspěšně vypořádal s menším rámcem, než jakého se odvážil génius. Někdy je vzácná chyba více vzrušující než malé vítězství. Ale kolik našich nejambicióznějších a nejdokonalejších románů by mohlo být ještě úspěšnějšími, kdyby se více věnovala pozornost těmto otázkám?²⁰⁶ Samozřejmě tu nemusí vždy existovat rozpor mezi géniem a technickou dovedností.

D. H. Lawrence je zvláštní případ. Schorer nastínil základní příčinu podivného neklidu, ve kterém je čtenář ponechán například po přečtení románu *Synové a milenci*. I přes „moderní“ přístup k sexu a podvědomí je tento příběh vyprávěn staromódní komentátorskou vševědoudností s nevyhraněným rámcem a nevyhnul se nebezpečí identifikace autora s hlavním hrdinou, a proto ani stranickosti a ovlivňování. Autor-vypravěč tak analyzuje Miriaminy myšlenky: „Proto pozvala v květnu Pavla na Willeyův dvůr, aby se tu setkal s paní Dawesovou. To bylo něco, po čem již dávno toužil. Povšimla si, že kdykoli padla nějaká zmínka o Kláře Dawesové, pokaždé zbystřil sluch a trochu se rozzlobil. Tvrdil, že se mu protiví. Ale přesto se dychtivě na ni vyptával. Dobrá, ať tedy podstoupí tuto zkoušku. Domnívala se, že je v něm touha po vyšších věcech a touha po nižších, ale že touha po tom vyšším nakonec v něm zvítězí. Ale ať je to jakkoliv, je třeba, aby se projevil.“ Nato Lawrence poznamenal: „Zapomínala ovšem, že si pojem vyššího a nižšího vykládá po svém.“²⁰⁷

Jak Schorer, tak Diana Trillingová poukazují na to, že následkem toho vzniká v tématu knihy rozpor: Paul Morel nemůže dosáhnout uspokojujícího sexuálního vztahu buď kvůli vyčerpávající, na něj namířené, fixaci své matky, anebo proto, že Miriam dokáže vstřebávat pouze „duchovní“ aspekty vztahu. Tato dvě témata se navzájem vylučují – chyba je na straně matky, nebo Miriam – a problém je, že Lawrence se nedokázal dostatečně distancovat od Paula, aby odlišil jednoho od druhého. Výsledkem je, že se snaží jít oběma cestami; ale čtenář zůstává poněkud zmatený. Nedostatek soudržnosti znamená ztrátu efektu. Ironií ale je, že Lawrence sám věřil v působivost dramatické projekce jako způsobu, kterým

²⁰⁶ Mám na zde mysli například evidentní nesoudržnost ve vyprávění *Dona Quijota*, stejně tak časté tíživé odkazy k Cidu Hametovi, autorovi „původní“ MS. (srov. Wayne Booth, „The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*“, *PMLA*, č. 67, 1952, 163-185); nebo Melvillovo neustálé rozbíjení jeho původního schématu svědek-vypravěč v románu *Bílá velryba*; nebo časté absurdity vyplozené během vyprávění v Richardsonově epistolární technice v *Pamele*; nebo podivně rozdělená struktura v *Moll Flandersové*; nebo výstřelky a omyly v tom, na co je kladen důraz v objemných románech Wolfoové.

²⁰⁷ D. H. Lawrence, *Synové a milenci*, přel. Anna Novotná (Praha, 1962), s. 251.

může osvětlit a pomoci porozumět svým vlastním citovým problémům: „Člověk si vylévá svá trápení do knih – znovu a znovu vyjadřuje své emoce, aby stal jejich mistrem.“²⁰⁸ E. T., žena, podle níž Lawrence vytvořil postavu Miriam, věděla, že v tomto případě selhal. „... zamlčel skutečnou podstatu. Mohla za to jeho stará neschopnost čelit problémům přímo. Jeho matka musela být vždy nadřazená... Tak místo uvolnění a oprostění se od pouta bylo to pouto vyzvednuto a zabsolutizováno... Nejlépe bych ho popsala tak, že běžel se zajícem a zároveň lovil s loveckými psy.“²⁰⁹

Pro srovnání můžeme zmínit Joycovo vylíčení Štěpána v *Potrétu umělce*, kde i přes běžnou tendenci považovat příběh za autobiografii je hrdinovo dospívání zcela zobjektivizováno. Protože Joyce jasně omezil tok informací jen na ty scény, vnímání, myšlenky a pocity, které zaznamenává Štěpánova mysl, zamezil možnosti autorské stranickosti, která tak ruší strukturu *Synů a milenců*. Výsledkem je, že získáme tak jasný obraz protagonisty, že jeden z jeho přátel mu může říct: „Divná věc,‘ řekl rozvážně Cranly, ‚jak máš duši přesycenou náboženstvím, v něž, jak říkáš, nevěříš.“²¹⁰ Člověk si nemůže představit Lawrence, kvůli jeho nedostatku sebekontroly, jak dovoluje Miriam, aby řekla Paulovi: „Víš, je to hrozně zvláštní, jak tvoje nepřiměřená láska k matce způsobuje, že nevědomky hledáš sexuální úlety s mladými ženami, které postrádají duchovno. Vina v tvé mysli rozdělila vášeň a oddanost , a proto reaguješ násilím, když tě žena požádá o obojí, a obviňuješ ji z toho, že ti chce ukrást duši. Tvoje duše už je ale svěřena matce. Vůbec jsi mě nepochopil, když říkáš, že po tobě chci pouze duchovní lásku.“ (Smím snad vyjádřit svůj názor, ač nejsem spisovatel, že Miriam, jak nám E. T. dokazuje ve své knize, byla plně schopna takového pochopení. Avšak Lawrence ji znázorňuje jako bolestivě neschopnou slova.)

A takový je úspěch Joyceovy projekce, že přes fakt, že on i jeho hrdina vědomě odmítali katolicismus, literární katolíci si i tak mohou v knize vychutnávat Joyceovo vylíčení

²⁰⁸ Diana Trillingová, úvod k *The Portable D. H. Lawrence* (New York, 1947), s. 19-20.

²⁰⁹ E. T., *D. H. Lawrence: A Personal Record* (Londýn, 1935), s. 201-204. Další zajímavá úvaha o problému objektivitě ve fikci viz *The Story of a Novel* od Thomase Wolfa z r.1936: „Vlastnost mé metody, touha plně objevovat svůj materiál, mě zavedla k dalšímu omylu. Celý efekt těchto pěti let nepřetržitého psaní mě uvedl v přesvědčení, nejen že už bylo vše použito, ale i že vše již bylo řečeno, že nic nového už nemůže být vyjádřeno.“ Edice Wolfových povídek v nakladatelství Penguin (New York, 1947, nesoucí různé tituly jako *Short Stories* nebo *Only the Dead Know Brooklyn*), s. 117-118, 146.

²¹⁰ James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal (Praha, 2000), s. 443.

pobožného světa. Proto Thomas Merton takto komentuje slavnou pasáž z pekla: „To, co mě ohromilo, nebyl strach z pekla, ale odbornost kázání. ... Proto jsem pokračoval ve čtení Joyce, víc a víc fascinován obrazy knězů a katolického života, který v jeho knihách tu přicházel a tu se zase vytrácel.“²¹¹ Podobně říká Caroline Gordonová: „Tuším, že tahle kniha byla celou generací špatně pochopena. Není to v první řadě obraz umělce rebelujícího proti dané autoritě. Je to spíše obraz duše, která je zatracována, neboť čas a věčnost zachytily v momentu prožvení a předvídání své zatracení.“²¹² Zatímco podle mě je tohle zvrácené mudrlantství, myslím si také, že je to poklona Joyceově dramatickému géniu, že katolík může sympatizovat s vyobrazením katolických hodnot v románu, jehož hrdina tyto hodnoty odmítá.

Tohle všechno je pouze výsledkem toho, že se autor ve fikci vzdá a udělá to proto, aby došel; vzdá se určitých privilegií a zavede jistá omezení, aby efektivněji vyjádřil iluzi příběhu, která představuje uměleckou pravdu ve fikci. A je to tato služba pravdivosti, pro kterou žije svůj kreativní život.

UNIVERSITY OF CONNECTICUT

²¹¹ Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain* (New York, 1952), s. 255-256.

²¹² Caroline Gordonová, „Some Readings and Misreadings,“ *Sewanee Rev.*, č. 61 (1953), s. 384-407.

ANOTACE

Tato práce se zabývá studií Normana Friedmana „Hledisko ve fikci: Vývoj kritického konceptu“ a poskytuje teoretický a praktický rozbor systému hledisek, jak jej ve své studii Friedman navrhl. V části teoretické je Friedmanův koncept představen a dále zkoumán z pohledu diachronního, (vývoj pojmu hlediska v anglo-americké literární vědě a vliv této vědy na Friedmanův koncept) a z pohledu synchronního (srovnání Friedmanova konceptu s jinými konkurenčními koncepty). Část praktická se zabývá možností aplikace Friedmanova konceptu hlediska na vybranou současnou českou literaturu a zjištěním funkčnosti tohoto konceptu v praxi.

KLÍČOVÁ SLOVA

Norman Friedman, hledisko ve fikci, vyprávěcí způsoby, naratologie, vypravěč