

Percy Lubbock

Technika prózy

(The Craft of Fiction, 1921)

Kniha anglického teoretika prózy, v níž byly formulovány základní principy výstavby epiky pomocí analýzy vyprávěcí perspektivy a tzv. hlediska.

1. kap. (1–13) formuluje základní nesnáze literárněvědného přístupu k literárnímu dílu (*book*): „Nikdy nemůžeme hovořit o knize a mít ji přitom před očima, zmocnit se knihy — totiž oné vlastní knihy, jež se má ke konkrétnímu svazku jako symfonie k notovému záznamu“ (2). Vždy se obrácíme k pouhé představě o ní, jak nám ji uchovává klamná paměť, obcujeme pouze „s knihou, jak si ji pamatujeme“ (3). Při vnímání díla provádíme „nevědomky vlastní selekci“, podřízenou tvůrčímu aktu, kterým sami pro sebe budujeme z jednotlivých detailů celistvý tvar; takto každý člověk vytváří ze skutečnosti, jež ho obklopuje, své povědomí o ní — sice částečně a nedokonale, ale v principu stejně jako umělec (7). To je ostatně dáno již samou povahou literárního díla (2. kap., 14–25): je pro nás totiž „hmotným uměleckým dílem“ (14), předmětem, ale přitom je to „spíše proces, proud zkušenosti než věc“ (15). Dílo je nutno rekonstruovat postupným vnímáním: „Čtenář románu — čímž myslím čtenáře kritického — je sám romanopiscem; je tvůrcem knihy [...], za niž musí přijmout svůj díl odpovědnosti“ (17). Existují „rozmanité formy vyprávění, v nichž může být příběh sdělen“ (20). Aby se dobral jejich základní typologie, přistupuje Lubbock ke konkrétní analýze několika vybraných románů.

Konfrontuje proto znamenitá a všeobecně uznávaná díla minulosti, *Vojnu a mír* Lva Nikolajeviče Tolstého (3. a 4. kap., 26–42, 43–59) s Flaubertovou *Paní Bovaryovou* (5. a 6. kap., 59–76, 77–92) a romány Williama Makepeacea Thackeraye (7. kap., 93–109). Na tomto základě dospívá k prvním zobecněním, která metodologicky vycházejí z odlišení obrazu (*picture*) a dramatu, jak k němu v úvahách nad vlastním dílem dospěl Lubbockův předchůdce Henry James. Staví proti sobě vyprávění dramatické, scénické, tj. bezprostřední ztvárnění určitého časově a prostorově ohraničeného úseku

děje, a vyprávění zobrazovací, panoramatické, tíhnoucí ke zprostředkovanému, shrnujícímu představení událostí.

Základní je podle Lubbocka (8. kap., 110–123) otázka čtenářova vztahu k autorovi. V prvním případě jako by čtenář pozoroval románový příběh z pozice diváka, ve druhém stojí tváří v tvář vypravěči a naslouchá mu. V románu je spojení obou způsobů zobrazení nevyhnutelné, nikdy se nesetkáváme s „dramatem“ v čisté podobě. Autor sice může ztvárnit promluvy hrdinů dialogem, ale současně je nucen komentovat, kde se na scéně vzali, kde byli, co dělali, o čem přemýšlejí. Jde tu jednoduše o rozdílné principy výstavby prózy a o jejich vzájemný poměr v konkrétním díle. Na materiálu turgeněvovském (120–122) pak Lubbock mj. uvažuje nad nevýhodami zprostředkovaného podání vypravěčem (zobrazovací metodou): „Svoboda, kterou zobrazovací metoda romanopisci poskytuje, je dramatikovi neznáma, ale za tu svobodu musí zaplatit určitou ztrátou intenzity, a jde o to, aby zaplatil co nejméně“ (122). Přechází pak zákonitě k otázce, jak jsou nedostatky zobrazovací metody vyvažovány prostředky, jimiž lze prózu žádoucím způsobem dramatizovat.

9. kap. (124–141) zkoumá případy vyprávění v první osobě (Thackerayova *Historie Henryho Esmonda*, Meredithovo *Dobrodružství Harryho Richmonda*, Dickensův *David Copperfield*). Lubbock ukazuje, jak sám fakt, že je vypravěč jednou z postav, vyprávění dramatizuje, současně ale upozorňuje, že je tato změna spjata s proměnou rozsahu nazírané skutečnosti a způsobu vyprávění. To se zvláště výrazně projevuje v případech, kdy má postava podat obraz sebe samé.

Další krok v dramatizaci prózy tak vede nutně (jak o tom pojednává 10. kap., 142–155) k opuštění „autobiografického“ způsobu vyprávění, a tedy i k návratu ke třetí osobě, ovšem aniž by bylo hrdinovo hledisko nahrazeno autorským (143): do centra podání se vlastně dostává čtenář, který má přímo před sebou vědomí postavy v jeho „původním nepokoji“ (143). Zprostředkovaná událost je pak podle Lubbocka jakýmsi představením pro čtenáře, které se odehrává bez rušivé přítomnosti kohokoli, kdo by něco zdůrazňoval nasvětlením, vykládal nebo nabízel interpretační klíč. Dostojevského *Zločin a trest* pak v tomto smyslu nabývá podoby „divadla vědomí“ (144), odehrávajícího se před očima čtenáře, který nesdílí pouze nazírání vyprávějícího hrdiny, ale současně nazírá i jeho samého (149). Míra dramatizace prózy je ovšem vždy podřízena ekonomii, je závislá na potřebách tématu (o tom zvláště 13. kap., 188–202). Těchto otázek si Lubbock všimá blíže v souvislosti s problematikou románu v dopisech (151–155), hledá na ně odpověď podrobným rozbořením Jamesova románového díla (11. kap., 156–171, 12. kap., 172–187). Jeho výklad

neustále kolísá mezi snahou o zobecnění a konkrétním rozbořem textu (např. v 15. a 16. kap. analýza Balzacovy *Evženie Grandetové* a Tolstého *Anny Kareninové*). V závěru (18. kap., 265–274) autor dochází ke zjištění, že rozbor románu, ale i šířeji jakákoli jeho interpretace, ba dokonce již samo aktivní čtení znamená nové vytváření románového celku, což nepřímou předpokládá znalost techniky jeho výstavby, tj. především práce s hlediskem.

Největší přínos knihy spočívá v tom, že Lubbock si uvědomil, jak významnou a užitečnou kategorii představuje pro teorii výpravné prózy hledisko (*point of view*). Ve snaze pojednat různé formy podání příběhu znovu zdůraznil význam tradiční opozice, která vystihuje na jedné straně scénické znázornění, na druhé zjevné zprostředkování událostí. V termínech dramatická scéna a panoramatické zobrazení Lubbock navázal na polarizaci diegésis a mimésis, jež se promítá do pojmů jednak vyprávění (*telling*) a předvádění (*showing*), jednak shrnutí (*summary*) a scéna (*scene*), náležejících mezi základní kategorie klasické teorie vyprávění.

Ve své teorii hlediska (bodů, z něhož je vyprávění vedeno) se mohl opřít o některé nesoustavné podněty angloamerického spisovatele H. Jamese, který se zmíněné polarity dotkl v doslovecích k newyorskému vydání svých knih.¹ Ve shodě s Jamesovou proklamací „Dramatizovat, dramatizovat!“ Lubbock považoval scénické zobrazení za estetický ideál, naopak hledisko manifestního (např. Fielding, Thackeray) a vševědoucího vypravěče (např. Tolstoj) odmítl jako rušivý prvek. Protože neusiloval primárně o systematickou možných hledisek, nýbrž o ustanovení estetických norem působivé vypravěčské perspektivy, bývá společně s H. Jamesem řazen k tzv. estetické kritice. Pojem hlediska a okruhy problémů s ním spojené v literární teorii velice rychle zdomácněly. K dalšímu prohloubení poznatků přispěl zejm. Norman Friedman,² který dosavadní zkoumání v anglosaské oblasti shrnul a nastínil vlastní typologii hlediska, budovanou na ose postupné objektivace románové výpovědi od komentátorské vševědoucnosti (*editorial omniscience*) přes vševědoucnost neutrální (*neutral omniscience*), „já“ v roli svědka („I“ as a witness) a „já“ v roli hlavní postavy k selektivní vševědoucnosti (*selective omniscience*), resp. několikanásobné (*multiple*) selektivní vševědoucnosti a konečně k dramatické metodě a technice kamery.

Způsob, jakým Lubbock problém formuloval, měl ve své době značný metodologický význam a silně ovlivnil myšlení o literatuře v následujících desetiletích. V angloamerickém literárněvědném kontextu a nezávisle na sobě si metodologické závažnosti Jamesova podnětu téměř současně povšimli také Edith Whartonová³ a interpret Jamesovy románové tvorby Joseph Warren Beach⁴.

1 H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York 1934.

2 N. Friedman, *Point of View Fiction. The Development of a Critical Concept*, PMLA 1955, s. 1160–1184.

3 E. Wharton, *The Writing of Fiction*, New York 1925.

4 J. W. Beach, *The Method of Henry James*, New Haven 1918.

Estetickou preferenci dramatických scén ve vyprávění přejala také angloamerická nová kritika. Lubbock sice nebyl přímo zaangażován na jejím teoretickém úsilí, metodologicky se jí však v mnohém přiblížil, takže jeho přínos bývá vykládán takřka jedním dechem společně s ní. Mezi vlastním autorským kádrem nové kritiky vzbudila Lubbockova knížka značný ohlas, vysoce ji hodnotil především Allen Tate.⁵ Tak či onak se připojila k trendu světové literární vědy, který soustředil pozornost k literárnímu dílu jako k základnímu předmětu výzkumu, a zvláště pak ke způsobu jeho výstavby (kromě nové kritiky připomeňme mj. ruskou formální školu a také český strukturalismus). Tento metodologický přístup naznačovala již volba titulu — *The Craft of Fiction*, v němž pojmenování *craft* (řemeslo, technika) akcentovalo právě zákonitost konstrukce. Zatímco např. ruská formální škola — alespoň v rané etapě svého vývoje — opírala podobný pohled na dílo především o pojem ozvláštňení jako ústřední princip estetického působení uměleckého výtvaru, Lubbock vycházel důsledně ze specifiky vnímání literárního díla. Viděl v jeho recepci akt jednoznačně tvůrčí (na rozdíl např. od recepcce díla výtvarného), rekonstrukci autorského výtvaru v myslí čtenáře, a kladl proto značný důraz na úroveň vnímatelovy (kritikovy, čtenářovy) obeznámenosti s technickými otázkami jeho výstavby. V podobách vztahu vypravěče a vyprávěného spatřoval podstatu výstavby epického narativního textu.

Lubbockův estetický přístup však řadu závěrů problematizuje: protiklad pojmů zobrazení a scény je až příliš vyhocený; požadavek potlačení vypravěče paradoxně vede k odmítnutí právě té složky, jež odlišuje narativ od dramatu jako druhu. Definitivně překonán byl tento problém až v základních pracích klasické naratologie: v proslulé práci → Wayne Claysona Boothe *The Rhetoric of Fiction* (1961) a → Genettově *Rozpravě o vyprávění* (1972, část č. 2003), v nichž je vypravěčovo shrnující vyprávění postaveno na roveň scénickému znázornění a je chápáno jako rovnocenný způsob zobrazení událostí. Scéna je u Lubbocka navíc pojímána v názírací perspektivě čtenářské, jako by v ní bylo vypravěčské hledisko zcela anulováno, jako by v ní nedocházelo k časovým, prostorovým či hodnotovým posunům. Vydělení problému hlediska — jakkoli metodologicky plodné — bylo také provedeno bez většího zřetele k funkci jiných složek díla, což platí zejm. o rozlišování mezi hlediskem a narativním hlasem, jež Lubbock zaměňuje. Hledisko chápe pouze normativně, především jako problém nalezení co nejefektivnějšího prostředku vzhledem k potřebám příběhu, a opomíjí jeho historickou proměnlivost.

Nejednoznačnosti ve vymezení pojmu hlediska vedly mj. → Gérard Genetta k odlišení narativního hlasu a způsobu, vyjádřenému

5 A. Tate, *Techniques of Fiction*, in: J. W. Aldridge (ed.), *Critiques and Essays on Modern Fiction*, New York 1952, s. 31–42. Tate se problému hlediska speciálně věnoval ve své práci *The Post of Observation in Fiction*, *Maryland Quarterly* 1944, č. 2, s. 61–64.

v otázkách „Kdo mluví?“ a „Kdo vidí?“, v rámci modu dále rozlišil různé podoby distance (scénu či shrnutí) a fokalizace (nulová, externí, interní). Na koncept hlediska navazuje i → Franz Karl Stanzel se svým pojmem zprostředkovanosti, z něhož odvozuje typologii vyprávěcích situací. Hlásí se k němu také → Boris Andrejevič Uspenskij, který na rozšířeném výkladu perspektivy založil svou „poetiku kompozice“. Otázka hlediska, která se zprvu vztahovala k teoretizaci narativního díla obecně, poté k možnostem jeho typologizace, se posléze transformovala v problém využití dalších precizací hlediska jako prostředků narativní analýzy. Vždy znovu se vrací v naratologických diskusích o systematicke narativu i v souvislosti s dalšími tématy jako např. zobrazením vědomí.

Vydání

The Craft of Fiction, London 1921, 1922, 1924, 1926, 1928, 1935, 1939, 1954, 1955, 1957, 1960, 1963, **1965** (z tohoto vyd. citováno), 1966, 1968, 1972; New York 1929, 1931, 1947, 1957, 1966, 1968, 1969, 1972, 1976; Grande-Bretagne 2006; Boston 2008. Japonské vyd., Tokio 1957. *Il mestiere della narrativa*, Firenze 1984. Arabské vyd., Ammán 2000.

Literatura

N. Friedman, Point of View Fiction. The Development of a Critical Concept, *PMLA* 1955, s. 1160–1184. K. Morrison, James's and Lubbock's Differing Points of Views, *Nineteenth-Century Fiction* 1961, č. 3, s. 245–255. R. Scholes – R. Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford 1966 (č. 2002). G. Genette, *Discours du récit (Figures 3)*, Paris 1972 (č. překlad jedné kap., *Česká literatura* 2003, č. 3, s. 302–327 a č. 4, s. 470–495). S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca 1978 (č. 2008). S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983 (č. 2001). J. Hrabal, *Fokalizace*, Praha 2011.

Percy Lubbock (1879–1965)

Britský literární vědec a prozaik; zájem o problémy moderní poetiky románu ho přivedl k otázce výstavby prózy z hlediska vyprávěcí perspektivy (tzv. hledisko, *point of view*). Vydával také korespondenci významných umělců, psal kritiky a profily romanopisců a básníků (např. Edith Whartonové, Arthura Christophera Bensaona, Mary Cholmondeleyové ad.).

/mc – jk/