

TEMATIZOVANÁ ZPROSTŘEDKOVANOST VYPRÁVĚNÍ

Marie Mravcová

Sféra umělecké prózy, tj. sféra literárních projevů psaných řečí „nevázanou“, zahrnuje ve svém diachronně synchronním kontinuu bezpočet jazykově-stylistických, kompozičních, žánrových aj. variant. Jimi se manifestovaly poetiky směrové i individuální, současně však také - nahlédnuto hlediskem estetiky druhové - živel epický, více či méně zasahovaný, v jistých dobách a dílech přímo i vytlačovaný (přemáhaný) živlem dramatickým a lyrickým. Dominance epického podání, tj. takového typu zobrazení fiktivního světa, kde převládá líčení událostí probíhajících v čase, líčení v různé míře pozorné k „pozadí“ těchto událostí a k motivovanosti činů jednajících postav, tu pak souvisí s aktualizací čehosi velmi prastarého, v jistém období (zhruba v prvních desetiletích 20. století) znevažovaného, ale jak prozrazuje sama prozaická tvorba, nevymýtitelného - totiž výpravnosti. Výpravnosti ve smyslu tematizace (ztvárněnosti a zviditelnění) samotného aktu vyprávění, což ovšem znamená nic jiného než tematizaci (ztvárněnost a zviditelnění) subjektu tohoto aktu - vypravěče. Ten se projevuje různě: svými názory, postoji, hodnocením, kontaktováním čtenáře apod. Vedeni zájmem o tyto projevy a jejich roli ve významové struktuře prozaického textu, zejména románového, jenž skýtá pro tzv. eposovost (časovou a prostorovou rozlohu právě tak jako peripetičnost událostí) široké možnosti, orientujeme svůj zájem tam, kde se klade otázka „Kdo vypráví?“. Odhlížíme od těch vyprávěcích technik (postupů), jež vypravěče neutralizovaly - natolik, že bylo možno prohlásit „román se vypráví sám“, „příběh se vypráví

sám“ (the story tells itself),¹ nebo při nichž se optika připodobnila věčně registrujícímu „oku kamery“.²

Protože nás bude zajímat nejen to, jak se vypráví, jak si při tom vypravěč počíná a jak se jeví (nebo lépe: chce jevit) čtenáři, nýbrž i to, proč jako by přestával vyprávět (a na místo toho začne děj kupříkladu „předvádět“, nebo se ztotožní se subjektivní perspektivou některé z postav), je třeba, abychom svůj předmět vymezili vůči těm tendencím, které vyprávěcí akt nejen neutralizují (zneviditelnují), ale i přímo eliminují. Zde je pak namístě zapojit do našeho uvažování kategorii zprostředkovanosti (přední naratolog F.K. Stanzel ji označuje jako „druhový znak vyprávění“), která poukazuje k existenci prostředníka mezi zobrazeným světem a čtenářem, právě tak jako mezi autorem a čtenářem, prostředníka neztotožnitelného automaticky s tvůrcem díla a plněního funkci interního mluvčího tohoto díla. Tematizací (ztvárněností a zviditelněním) vypravěče budeme tedy současně rozumět tematizací (ztvárněnost a zvi-

1 Tento výraz použil mimo jiné i Joseph Warren Beach v monumentálním díle věnovaném modernímu románu *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (New York 1932), když konstatoval, že nejsignifikantnější změnou, která nastala ve fiktivních prózách jeho doby, je vytrácení se autora, jenž byl v dobách viktoriánského románu stále připraven zasahovat do děje a komentovat ho, objasňovat charaktery nebo „psát eseje o kapustě a králících“. Analýzou řady děl dospěl Beach k závěru, že „příběh se vypráví sám; příběh hovoří sám za sebe. Autor neospravedlňuje své postavy; dokonce nám nesděluje, co dělají, ale má je k tomu, aby nám to řekly samy. Především na nich nechává, aby nám řekly, na co myslí, co cítí, jaké dojmy buší na jejich mysl v té situaci, v níž se nacházejí.“

„... the story tells itself; the story speaks for itself. The author does not apologize for his characters, he does not even tell us what they do, but has them tell us, themselves. Above all, he has them tell us what they think, what they feel, what impressions beat in on their minds from the situations in which they find themselves.“ (Cit. dle *The Novel Modern Essays in Criticism*, 1969: 149-150.)

2 S touto narativní technikou se setkáváme fragmentárně kupříkladu v trilogii *U.S.A.* (1937) Dos Passose, v románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* (Berlin Alexanderplatz, 1929) Alfreda Döblina, zejména pak v reprezentativním díle „nového románu“ *La Jalousie* (1957) Allaina Robbe Grilleta.

Norman Friedman řadí techniku „oka kamery“ na nejzasší pól procesu eliminace vypravěče: „Záměrem je zde podat 'výsek života' bez zjevného výběru a aranžmá, tak jak probíhá před registrujícím médiem: 'Já jsem kamera', začíná Isherwoodův vypravěč na začátku *Na shledanou v Berlíně* (1945), 's otevřenou uzávěrkou, kamera zcela pasivní, registrující, nemyslná. Zachycuji muže, který se holí u okna, a ženu v županu, jak si myje vlasy. Jednoho dne bude muset být toto vše vyvoláno, opatrně otištěno, fixováno.“

„Here the aim is to transmit, without apparent selection or arrangement, a 'slice of life' as it passes before recording medium: 'I am a camera', begins Isherwood's narrator at the opening *Goodbye Berlin* (1945), with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Someday, all this will have to be developed, carefully printed, fixed'“ (The *Novel Modern Essays*... 1969: 163)

ditelnění) zprostředkovanosti jako jednoho ze základních aspektů epické výpovědi. K tomu, aby ji čtenář zaregistroval, přitom stačí i zcela nepatrná narativní poznámka typu: „jak jsem již řekl“, „na chvíli se teď vrátíme“, „moje vyprávění je na dlouhé lokte“ apod.

V následujícím výkladu se hodláme zabývat některými obecnými znaky záměrně ztvárněné zprostředkovanosti, a to v podobě určitých vypravěčských typů. Protože však sama tato ztvárněná zprostředkovanost vypravěčem představuje v literárním díle jen jednu z forem zobrazení fiktivního světa, je dobré ji nahlížet společně s jejím protipólem (na jeho pozadí či ve vzájemné součinnosti): s tendencí, která sleduje navození dojmu bezprostřednosti; což logicky znamená oslabení vypravěčovy zprostředkovatelské role.³

Již v románu 19. století někteří autoři zapojovali do vyprávění bezprostřední reakci postav na líčenou situaci - uplatňovali jejich subjektivní hledisko a fragmenty vnitřní řeči. V závěru tohoto století však začíná doslova tažení proti komentujícímu vševědoucímu vypravěči; tendence k bezprostřednosti zobrazení se stává přímo programovou devizou a sehraává klíčovou roli v proměně moderního romanopisectví, vymezitelného kupříkladu dvojicí Ernest Hemingway - Virginie Woolfová.⁴

Zopakujme si, že potlačení vypravěče v próze se dalo a děje v podstatě dvojím způsobem: za prvé formou dramatickou (dialogickým a scénickým zlapidárněním výpovědi), kdy trojjednota času, místa a děje a nadvláda přítomnosti („nyní“) mohou učinit zobrazení určité dějové fáze velmi názorným (proto se této formy nevzdávají ani ti nejvýmluvnější, nejhlasitější, nejrozmáhlejší apod. vypravěči), za druhé vnitřní perspektivizací, to jest zapojením subjektivního hlediska („point of view“)

3 Opozice zprostředkovanost - bezprostřednost tvoří významové jádro několika terminologických opozic obdobného významu, s nimiž se v naratologické literatuře často setkáváme a které slouží k pojmenování profilace výpravného textu, utvářeného různými skladebnými elementy (popis, charakteristika, obraz, reference, dialog, vnitřní řeč...):

eigentliche Erzählung - szenische Erzählung
berichtende Erzählung - szenische Darstellung
telling - showing

paranomatic presentation - scenic presentation

4 Jen velmi stručně si připomeňme, že hemingwayovská poetika staví na minimalizaci vypravěčského pásma, na lapidárním (místy jakoby bezděčném a zamlčujícím) dialogu, bezprostředním (spontánním) vjemu postavy a na technice „vrcholku ledovce“, jíž je míněno ponechání některých motivací a okolností „pod hladinou“ vypovězeného. S Woolfovou je spojen pojem „stream of consciousness“ („proud vědomí“), označující literární záznam skrytých, namnoze alogických dějů, probíhajících ve sférách mentálních a emočních.

některé postavy - jejích pocitů, dojmů, myšlenek, jejího hodnocení a pochyb, vyjadřovaných zpravidla polopřímou řečí a vnitřním monologem. I tato forma uvádí čtenáře do zobrazeného časoprostoru tak říkajíc „in actu“. Tendenci k bezprostřednosti zobrazení či její důsledné naplnění budeme napříště označovat rovněž pojmem scéničnost, který chápeme v širším slova smyslu: nejen jako dialogizovanou formu narace, ale jako celý soubor zpřítomňujících signálů, jakým může být i detailní postřeh o místě děje, připisatelný postavě na tomto místě se právě nacházející. Oporou nám budiž vymezení scéničnosti jedním z předních naratologů, Normanem Friedmanem, jenž bezprostřední scénu („immediate scene“, jinde též „showing“) staví proti vyprávění ve vlastním slova smyslu („summary narrative“, jinde též „telling“): „Stěžejní rozdíl mezi vyprávěním a scénou odpovídá modelu obecný - zvláštní; souhrnné (shrnující, komentující) vyprávění představuje zobecňující zprávu nebo objasnění řady událostí odehrávajících se v určitém časovém rozpětí a na řadě míst a zřejmě vyhlíží jako běžný způsob podání příběhu; bezprostřední scéna nastává (se objevuje, vyvstává), jakmile se objeví jednotlivé návazné a po sobě jdoucí detaily času, místa, děje, charakteru (postavy) a začne dialog. Podmínkou sine qua non scény není pouze dialog, ale konkrétní jednotlivina (detail) v specifickém (daném) časoprostorovém rámci“⁵ (Friedman 1955; *The Novel...* 1969: 153).

Objektivitu podání, která byla tradičně připisována vševědoucímu vypravěči, jehož nejvyšším privilegiem je nahlížet do niterného života postavy a vyjevovat jej, rozrušoval subjekt reflektující postavy („reflektor“), jak už bylo poznamenáno, i v minulosti; dělo se tak ale pouze fragmentárně, a zdá se pravděpodobné, že většinou spíše spontánně než uvědoměle. Obecně se soudí, že s plnou záměrností začalo být hledisko postavy v průběhu dalšího vývoje epického zobrazování uplatňováno díky tvůrčímu impulsu Gustava Flauberta; v některých prózách, jako třeba v románech Virginie Woolfové nebo v Sartrově *Nevolnosti* (La Nausée, 1938), zcela převládlo. Tento vývojový trend, označitelný též jako personalizace vyprávění, náleží však do zcela jinak zaměřené

⁵ "The chief difference between narrative and scene is accordingly of the general - particular type; summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of story telling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the sine qua non of scene."

studie, protože prakticky znamenal potlačení (znenápadnění, znicotnění, popření) toho, co je předmětem našeho pojednání.

Když se tedy obrátíme tam, kde se zprostředkovanost vypravěčem nejen přiznává, ale přímo manifestuje, to znamená zejména k starší románové a novelistické tradici, tu pak záhy narazíme na další potřebnou řadu pojmů. Jde o pojmy jako osobnost, zosobnění, kategorie osoby, osobnosti ap.; tedy pojmy, naznačující, že součástí tvůrčího záměru se stalo navození iluze, že fiktivní děj, jenž se nám předkládá, byl někým sledován, prožit a sdělen - někým, koho lze nějak osobnostně vymezit. Jak uvádí polská literární teoretička Maria Jasińska: „...v kompoziční stavbě románu se objevuje řada projevů vypovídajícího subjektu a na jejich základě si čtenář může při vnímavějším (bližším, pozornějším) pohledu vybudovat (vykonstruovat) více či méně určitý profil vyprávějící osoby, podobně jak se to stává s lyrickým subjektem v konkretizaci lyrické poezie.“ (Jasińska 1967: 288)

Individualizace subjektu vyprávění může mít různé stupně; oblast vymezená polaritou zosobnění - neosobnost se tudíž vyznačuje značnou kontinuitností. Někde můžeme u vypravěče ve třetí osobě identifikovat jen jistou jeho světonázorovou orientaci či osobitý řečový projev; jeho kolokviálnost může prozrazovat příslušnost k určité společenské sféře. Jinde - zvláště ve fiktivních autobiografiích - se vyprávění soustřeďuje především k vytvoření obsažného portrétu toho, kdo vypráví (o své životní zkušenosti). Vyjdeme-li ze Stanzelova výstižného pojmu „Já s tělem“ (tělo vlastní vypravěč-postava, příslušející existenciálně k zobrazenému světu, tj. světu „obývanému“ fiktivními postavami), tak bychom snad mohli stupeň zosobnění vypravěče vázat na míru jeho tělesnosti, která například narůstá od jeho stylizace coby vydavatele rukopisu přes rámcového vypravěče a svědka až k vyprávěcí situaci první osoby, kdy vypráví protagonista děje. Přitom platí, že „Tou měrou, jak vypravěč nabývá osobních rysů, blíží se - byť jen na jistou vzdálenost - zóně postav, neboť osobnost je znakem lidského základu, společného vypravěči i postavám“ (Stanzel 1988: 227).

Jeden z nejvýznamnějších teoretiků vyprávění Wayne C. Booth (Booth 1961), jenž své analýzy literárních textů zaměřil na zjištění všeho (všech znaků: signálů, prostředků, postupů), čím se nějak působí na čtenáře (na jeho pozornost i názorovou orientaci), rozdělil typy vypravěčů mimo jiné podle kritéria osobnostních znaků. Rozlišuje vypravěče zdramatizované - to jest takové, kteří se vyznačují individuálními rysy jako postavy (jsou to „narrator agents“: jednající postava a „narrator observes“: po-

stava-svědka), a vypravěče nezdramatizované, splývající s autorem. (Poněkud předbíháme, když výraz „splývající s autorem“ opravujeme na „vystupující v autorské pozici“: bereme totiž v úvahu, že vypravěč může být ztotožnitelný s autorem, nebo že se také může manifestovat jejich odlišnost.) Vzhledem k tomu, že se zabýváme problémem tematizované (ztvárněné a zviditelněné) zprostředkovanosti, budou nás z Boothovy klasifikace zajímat tři typy vypravěčů: „self - conscious narrators“, „narrator agents“ a „narrator observes“. Čili za první vypravěč v třetí osobě, jenž si je vědom své vypravěčské role, intervenuje více či méně do děje svými komentáři, upozorňuje na svou vypravěčskou strategii apod. Za druhé vypravěč - jednající postava, to jest buď protagonista, nebo - za třetí - někdo, kdo se nenalézá v centru děje, ale vše pozoruje (zpravidla jako by „ze strany“) a podává svědectví. Než se těmito třemi typy zosobnění, jimiž se prosazuje tematizace zprostředkovanosti vyprávění, budeme věnovat blíže, je třeba se alespoň dotknout některých problémů souvisejících s naším tématem: chceme si všimnout vztahu vypravěče a autora, vztahu vypravěče k zobrazenému světu, vypravěčských kompetencí a komunikativního aspektu vyprávění.

Vztah vypravěč - autor byl ve sféře literární fikce aktualizován v momentu, kdy byl dán impuls k jejich rozlišení, přesněji řečeno impuls k tomu, aby nedocházelo k jejich automatickému ztotožňování. To může být v zásadě (teoreticky) oprávněno jen u dokumentárních žánrů - deníků, memoárů, autoportrétů, esejů aj.⁶ K identifikaci docházelo zejména u vypravěče užívajícího třetí slovesnou osobu, jenž vystupuje z pozice autorské autority (jako-nadřazené vědomí) a osobuje si právo na jakousi „abstraktní objektivnost“ svých soudů: chová se tak, jako by jeho obeznamenost se zobrazeným světem byla naprostá. Z vymezení našeho předmětu - tematizovaná (ztvárněná a zviditelněná) zprostředkovanost, jejíž míra narůstá s každým identifikovatelným znakem vypravěčovy osobnosti - pak plyne, že budeme akceptovat utvořenost toho, kdo vypráví a koho jako výslednici kreativního aktu („textové operace“) postavil autor mezi sebe a zobrazený fiktivní svět. Současně akceptujeme, že v každém jednotlivém případě je třeba se ptát, do jaké míry byl vyprá-

⁶ Zásluha na tom, že se v literární teorii začala odlišovat postava vypravěče v třetí osobě od autora, je připisována zejména Wolfgangovi Kayserovi. Ten o subjektu epické výpovědi napsal, že „V celém epickém umění není nikdo známým či ještě neznámým autorem, ale rolí, kterou autor buď vynalézá nebo hraje“ (1958: 91). Dodejme jen, že hrát roli znamená v podstatě být někým jiným. Současně se tato role nabízí, aby byla nějak uchopena.

vějící prostředník vybaven rysy ztotožnitelnými s reálným autorem (přesněji řečeno s tím, co je o něm v širším povědomí známo nebo co o něm vyčteme z biografických pramenů, a koneckonců i s tím, jak se autor prezentuje ve svém díle).

Pro Henryka Markiewicze, jenž se věnuje relaci autor-vypravěč ve svých Rozměrech literárního díla (Markiewicz 1984), je výchozím bodem rozlišení „vnějšího autora“ („autora zewnętrznego“) - reálně existující psychofyzické osoby, a „autora vnitřního“ („autora wewnętrznego“), jenž se projevuje pouze v díle: jako subjekt „textových operací“, jako kolerát jistého vnitřního řádu, a snad i jako jistá etická orientace interpretovatelná hloubkově z literární výpovědi. Markiewicz není zastáncem apriorního odlučování vnitřního autora od textového subjektu („já vypovídajícího“ „ja mówiącego“, které se začalo objevovat ve 20. století, označovaném velmi případně jako „věk podezírání“). Mimo jiné i proto, že do své vypravěčské morfologie zahrnuje také texty non-fiktivní a asertivní (to jest stvrzující, reproduktivní, dokladové, dokumentové apod.), neboť uznává a akcentuje fakt, že „hranice mezi literaturou a non-literaturou je plynulá a hranice mezi texty asertivními a neasertivními je dnes úmyslně zastírána“ (1984: 79). Pro oblast fikce, jejíž hranice v našem pojednání nemíníme překročit, vymezuje pak Markiewicz „vypravěče fingujícího“ a „vypravěče fingovaného“, jejichž odlišnost od autora - tj. osobitá individualizace - představuje smysluplný interpretační úkol. Polský teoretik rovněž uvádí případy, kdy je možno odlišení „vnitřního autora“ a „textového subjektu“ („podmiotu tekstowego“) považovat za evidentní: ...ve výpovědích dramatických postav, v lyrických monologích, připsaných určitým postavám - reálným, fantastickým, nadpřirozeným, v každém případě výrazně odlišeným od autora; rovněž v narativních útvarech (dílech), kde byl vypravěč pojmenován odlišně od autora (v titulu nebo v textu), konečně i v dílech, ve kterých individuálně neoznačený textový subjekt vykazuje rysy, jež jsou evidentně v rozporu s tím, co je známo z osobnostních údajů o autorovi“ (Markiewicz 1984: 76).

Pozastavme se krátce u případu vypravěče, který nese jméno, odlišné od jména autora. Za takového vypravěče lze považovat vyprávěcí postavu (hrdinu nebo svědka), jenž vzhledem ke své příslušnosti k zobrazenému světu nemůže disponovat autorským nadhledem (o tom dále) a představuje jednoznačný výraz autorova rozhodnutí vložit mezi sebe a vyprávěné jinou osobnostní identitu. Domníváme se však, že i v tomto případě může mít smysl zkoumat spřízněnost takového subjektu s vnitř-

ním autorem, třeba v podobě ideálu či představy o své nenaplněné možnosti. Také vypravěč-postava není jen individualizovaným obrazem, ale i více či méně konvencionalizovaným narativním postupem; jeho míra osobitosti představuje dílčí, nápadnější či méně nápadnou složku celkového vypravěčského projevu (v tradičním dobrodružném románu navíc postava vyprávěla způsobem namnoze autorským, nespecifikovaným sociálně ani skazově, tj. bez nějaké výraznější, „hlasité“ vypravěčské gestikulace). Také pojmenovaný vypravěč se může stát maskou autora vnitřního autoportrétu, prostorem pro skrytou intimní konfesi a pro osobní rétoriku ideově vyhrocenou a tendenčně zaměřenou vůči čtenáři (srov. kupříkladu vypravěčské subjekty některých D'Annunziových románů). Autorův životní pragmatismus a umravňující postoj se prosazuje dokonce i v životopisném vyprávění takového typu postavy, jakým je Moll Flandersová, „která se narodila v Newgatu a za svého života plného rozmanitostí po šedesát let, vyjma dobu svého dětství, byla dvacet let nevěstkou, pětkrát se provdala (z toho jednou za vlastního bratra), dvanáct let kradla, osm let strávila ve Virginii, nakonec zbohatla, žila ctnostně a zemřela jako kajícnice“ (Daniel Defoe: Moll Flandersová, 1722; cit. podle čes. překladu 1983. Dále jen stránky v textu).⁷ A protože vypráví již jako napravená kajícnice a protože postrádá psychologickou hloubku, jež by jí, právě tak jako mravní cit, bránila v podnikavosti (ta ovšem Moll neopouští ani po zázračném přerodu ve věznici Newgate), mohla být autorem, to jest Daniele Defoem (1660, 61-1731), doslova zmanipulována pro jeho vlastní kazatelskou a mentorskou intenci, projevující se řadou konvenčních a moralizujících úvah. (Snad lze říci, že cosi z Markiewiczova „vnitřního autora“, cosi geneticky spjatého s „autorem vnějším“, se tu se svými názory a výchovným pojetím dobrodružného románu zčásti skrylo ve vypravěči-postavě.)⁸

7 Plný název románu Daniela Defoa z roku 1722 zní: Šťastné a nešťastné osudy slavné Moll Flandersové - The Fortunes and Misfortunes of Famous Moll Flanders (česky poprvé 1929).

8 Na adresu zmoudřelé Moll Stanzel uvedl, že její četné komentáře k příběhu jejího života jako zlodějky, prostitutky a bigamistky vzbuzují dojem, „jakoby zde Defoe zapřáhl prožívající Já Moll Flandersové spolu s reflexem cizího autorského Já do jha jediné osoby“ (1988: 253). Stanzelovi tu jde o demonstraci zjevné desintegrace prožívajícího a vyprávějícího Já, která byla v pozdějším vývoji žánru významně překonána. Současně nelze pominout, že moralismus vypravěčky, plynoucí z nepřilíh předsudčivě, spíše vnějškově motivovaného přerodu, fungoval v době vzniku románu jako alibi pro líčení komerčně velmi účinných neřestí. Proto také autor nechává v předmluvě předstoupit před publikum vydavatele, který poněkud relativizuje autentičnost výpovědi tím, že se přiznává k redakčním zásahům - k „uhlazení“ rukopisu s ohledem na ctnostné a nábožné čtenáře.

„Nemohu než na tomto místě znovu ženám důrazně připomenout, jak zbytečně si své pro nestranného pozorovatele již tak dost ponížené postavení v manželství ještě zhoršují; samy si na sebe pletou bič, když už se před sňatkem dávají od mužů urážet. Není jim toho podle mého názoru nijak zapotřebí“ (str. 61).

„Ale jsou pokušení, kterým odolávat není v moci lidské povahy. A nikdo nemůže s určitostí tvrdit, jak by se sám v podobné situaci zachoval. Chamtivost je kořen všeho zla a chudoba je nejhorší léčka; ale zatím nechme těch úvah, dojdeme k nim později“ (str. 152).

Dobry příklad autorského „zneužití“ vyprávěcího protagonisty demonstruje polský literární teoretik Stanisław Eile na románu Henryka Sienkiewicze *Bez dogmatu* (1891). Zde by opět volba vypravěče bránila možnosti nějakého bezprostřednějšího autorského vstupu. Jedná se tu o simulaci intimního deníku psaného dekadentem, jemuž skepticismus velí pochybovat o všech objektivních pravdách, a tudíž by se v jeho výpovědi neměl objevit soud obecnější platnosti (přesněji řečeno činící si nárok na obecnější platnost), tj. soud autorského typu. Hrdina však své zážitky podrobuje nejen analýze, ale také hodnocení, a stává se tudíž sám sobě nadřazeným soudícím vědomím. Soudě sebe, soudí pak rovněž úpadek celé generace. Simulovaná intimita tu tedy slouží jen k tomu, aby apriorní idea a autorský soud působily jako autentický projev vědomí postavy. Eile proto dospívá k názoru, že „sám fakt zavedení vypravěče příslušejícího formálně do zobrazeného světa nerozhoduje automaticky o nepřítomnosti autorských zobecnění, ale vytváří pouze podmínky pro relativizaci toho, jak nahlížet na stvořeného mluvčího...“ (Eile 1973: 44). Jak patrně, v rámci licencí platných ve sféře literární fikce připouští i román s deníkovou stylizací taková tvrzení, jež se vymykají podmíněnosti charakterem vypovídající postavy; jsou to tvrzení vyhlašovaná jakoby z pozice „nikoho“, garantovaná jakousi autoritou, jež se nalézá vně fiktivního světa. Přesto Eile soudí, že jakmile je akt vyprávění pojat jako „role“ svěřená postavě, pak by se měla v „noetické“ vrstvě románu projevit větší či menší relativita hodnověrnosti. Vypravěč-rola reprezentuje určitou individualitu, určité prostředí a určitou dobu. Proto si jeho názory nemají činit nárok na obecnou platnost, nýbrž přispívat k obrazu této individuality, prostředí a doby.

Jiný okruh otázek a problémů, vynořujících se kolem kategorie vypravěče, se dotýká relace vypovídající subjekt - zobrazený svět. V tomto okruhu mají pak kardinální význam následující momenty: 1) opozice příslušnosti či nepřislušnosti vypravěče k zobrazenému fiktivnímu svě-

tu; 2) v případě příslušnosti pak to, nakolik je vyprávějící postava sociologicky prohloubena o charakteristické rysy příslušníka určité svébytné society; 3) zda vypravěč vystupuje jako vševědoucí znalec, nebo z pozice svědka či protagonisty. Než se však soustředíme k této problematice, nebude snad na škodu povšimnout si rozlišení tří vypravěčských postojů, jež provedla M. Jasiňská - s tím, že tato autorka nerozlišuje non-fiktivní a fiktivní výpovědi. Nejprve vymezuje postoj „průvodcovsko-informativní“, kdy se vypravěčovo úsilí soustřeďuje přednostně k zachycení předmětnosti a faktů, protože autor spoléhá na jejich vlastní výmluvnost, na to, že budou působit samy za sebe. V tomto postoji se projevuje nezřídka zaujetí pro předmětnou (objektovou) stránku skutečnosti, jíž je připisována objektivní hodnota, jakoby nepodmíněná subjektivním hlediskem. Jelikož se v tomto případě potlačují osobní projevy vypravěče (objevuje se sklon k odstupu, reportážní věcnosti, kronikářskému záznamu, neutrální popisnosti), znenápadňuje se i sama zprostředkovanost výpovědi, její identifikovatelný subjekt. Naopak při postoji „interpretačně-hodnotícím“ získávají osobnostní projevy dostatečný prostor: „Zobrazený svět se nestává závažným (získává váhu) výlučně díky samotnému faktu své existence, ale díky tomu, že vyjevuje uspořádanost či chaotičnost celkového obrazu skutečnosti, který přináleží vypravěči...“ (Jasiňská 1967: 280). Jasiňská rovněž poukazuje na různé roviny hodnocení, lépe řečeno různé roviny daného „interpretačně-hodnotícího“ postoje: intelektuální, estetickou, etickou, emocionální, utilitární apod., z nichž každá může nabýt převahy u různých autorů, škol a směrů (moralistní a emocionální roviny dominovaly kupříkladu v epoše sentimentalismu). Pro náš zájem pak bude relevantní, nakolik roviny hodnocení v díle obsažené (nějak v něm konstituované a zjistitelné) dotvářejí osobnost vypovídajícího subjektu, nakolik se v nich akcentuje negativní či pozitivní vztah k realitě, sebevědomá autoritativnost či skepse provázená hodnotovým relativismem ap. Terminologické potíže nám u Jasiňské činí rozlišení zprostředkovanosti a bezprostřednosti „interpretačně-hodnotícího postoje“, které znamenají cosi jiného než naše výchozí opozice zprostředkovanost (vypravěčem) - bezprostřednost (scéničnost, předvedení médiem postavy) fiktivní epické výpovědi. U Jasiňské jde o to, zda jsou soudy o postavách, dějích, událostech apod. explicitně vysloveny, nebo zda je hodnotící vztah vypravěče k zobrazenému jen nepřímě naznačen - to znamená prostředky stylistickými, jako třeba tónem (patetickým, ironickým, humorným, zvroucnělým, lyrickým), nebo postupy kompozičními (opakováním, zamlčením, zrychlením rytmu vyprávění).

V případě nepřímého hodnocení je repertoár použitelných postupů a prostředků pochopitelně širší, zato dešifrace vypravěčova hodnotícího postoje komplikovanější. Je zřejmé, že námi sledovaný zosobněný vypravěč - nositel tematizované zprostředkovanosti - může hodnotit v plné míře přímo, bezprostředně, explicitně („hlasitě“), a že má vedle toho k dispozici i prostředky stylistické, „tiše“ implikující jeho vztah k předmětu vyprávění.

Jako třetí možný postoj vypravěče k zobrazenému světu můžeme podle Jasińské vyznačit postoj „digresivní“, při kterém přednost dostává sféra vypravěčových vlastních názorů, citů, přesvědčení, vzpomínek. Pro epiku polská teoretička považuje tento postoj za okrajový, jeho doménu spatřuje v lyrické próze a eseji. Mějme však na vědomí, že mnohé prozaické texty - zvláště románové - se vyznačují slohovou i strukturní mnohotvárností, že se v nich objektivně zaměřená výpravnost může harmonicky směřovat s esejismem úvahové či lyricko-rétorické povahy; dílo pak dosahuje význačně emotivní i poznávací komplexnosti (srov. kupříkladu románovou epiku Thomase Manna).

Nyní se vraťme k relaci vypravěč - zobrazený svět, jak nám ji modelově vymezil F.K. Stanzel v rámci opozičního vztahu vyprávěcí situace první a třetí osoby, kterýžto vztah současně vyznačuje opozici identičnost - neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav. Pro vyprávěcí situaci první osoby tu platí příslušnost vypovídajícího subjektu k zobrazenému světu (vypráví postava hlavní, nebo postava více či méně účastná na ději, to jest více či méně periferní svědek), vyprávěcí situace osoby třetí situuje vypravěče vně tohoto světa. Míra distance při užití *er-formy* však může být různá (slábne kupříkladu u postoje pamětnického); teoreticky by mělo platit, že větší stupeň zosobněnosti vypovídajícího subjektu by ho měl přibližovat ke světu postav, měl by se zužovat jeho horizont, oslabovat kompetence, narůstat předsudečnost apod.

Zdá se nám ovšem, že východisko, které se nám nabízí v Stanzelově pregnantní polaritě „identičnosti - neidentičnosti existenciálních oblastí“, by bylo třeba doplnit o úvahu gnoseologické povahy, jež by brala v patrnost quasihodnotu (quasipravdivost, quasiplatnost apod.)⁹ vypra-

⁹ Dnes již běžně užívaný termín *quasisoud* (srov. význam částice *quasi* - jako, jako by, skoro, do jisté míry) má svůj původ v teoriích Romana Ingardena (*Das literarische Kunstwerk*, 1931 - česky viz Ingarden 1989), jenž rozlišuje jednak věty a soudy „jistíci“, náležející vědecké výpovědi a uplatňující nárok na to, že předmětná situace určená jejich obsahem fakticky

věčových výroků a jimi konstituovaných epických obrazů. Ty jsou totiž na základě všeobecné úmluvy chápány (nebo spíše zakoušeny) namnoze jako cosi, co je geneticky nezávislé na tom, kdo vypovídá: vypráví se tak, jako by se to, o čem se vypráví, vskutku událo; jinak řečeno - vyprávěné se předkládá čtenáři k věření. (Opak - genetickou závislost, a to na vědomí postavy - navozuje reflexe, čili non-vyprávění.) Ona „smluvná“, konvencionalizovaná nezávislost (připomeňme, že jedinou reálnou závislostí je genetická závislost díla na autorovi) nejspíš také způsobuje ten podivuhodný jev, že i tam, kde vypráví postava - tedy jedna ze složek stvořeného fiktivního světa, může stylová i významová rovina její výpovědi, aniž to čtenáře zneklidní, podstatně přesáhnout zkušenostní obzor plynoucí z jejího sociálního statutu. Dohoda, která bere na vědomí, že se mezi autorem a zobrazeným světem nalézá fingovaný zprostředkovatel, jenž jedná jen z vůle svého stvořitele, umožňuje, aby jak přiznané částečné poznání zobrazeného světa, tak vševědoucí nadhled nad ním i hlubinný vhled do duše někoho druhého, kdo je „On“ a ne „Já“, působily naprosto samozřejmě. Z hlediska velmi obecné románové gno-seologie a ontologie představuje čtenářem akceptovanou realitu na jedné straně svět vzniklý z rabelaisovské groteskní fantazie, na straně druhé zolovský románový dokument. Velkou váhu má však zjištění, z jakých zdrojů a jakou cestou fiktivní realita povstala; zda byla komponována převážně na základě tzv. skutečnostního modelu, a je tudíž vázána principem pravděpodobnosti (historickou a životní empirií), nebo zda se zrodila z fantazijních představ autorského subjektu. Tu jsme se však povážlivě odchýlili od našeho tématu, zabloudili do sfér pojmů typu geneze, značení, zobrazování, tvůrčí proces apod. K otázce tematizované (utvořené, zviditelněné) zprostředkovanosti (tedy k zosobněnému vyprávění) se tudíž navraťme konstatováním, že by nás také mělo zajímat, nakolik se zvolená koncepce vyprávěče (volba a ztvárnění vyprávěcí situace třetí nebo první osoby) podílí na podobě a estetickém působení zobrazeného světa, tj. fiktivní románové reality, konstituované

existuje, jednak „ryzí výpovědi“, kdy předměty, popřípadě celé předmětné situace vystupují v ryze intencionální roli: „.... bývají sice charakterizovány podle svého modu bytí, avšak nejsou kladeny jako v příslušném modu fakticky existující“ (1989: 173). Dodejme jen, že vztah quasisoudy, který leží někde mezi „jistící větou“ (té se vnějškově podobá) a „ryzí výpovědí“ (bývá ryze intencionální), k reálnému světu má škálu podob. Tuto škálu můžeme vymezit kupříkladu polaritou ryze symbolické výpovědi a výpovědi „historické“ povahy.

na základě quasivýroků a quasisoudů, právě tak jako to, co lze z této koncepce vyčíst o autorově tvůrčím záměru.

Jak už jsme řekli, stanzelovskou opozici existenciální příslušnost - nepřislušnost vypravěče (subjektu výpovědi) k zobrazenému světu chápeme jako výchozí bázi pro rozlišení základních vypravěčských typů (vyprávění postavou účastnou v ději - vyprávění vypravěčem stojícím mimo děj). Ovšem s výhradou, že i v případě tematizovaného vypravěče neúčastného v ději se mohou objevovat signály příslušnosti k prostředí, o kterém se vypráví, čímž se pozice „vně“ modifikuje směrem „dovnitř“ (o tom však dále). Stanzelova opozice pak přímo vyvolává otázku tzv. vypravěčských kompetencí, jež se týkají jak narativních technik a strategie, tak estetického působení výpravných textů. Pro rozšiřování a zužování, naplňování i překračování těchto kompetencí poskytuje výpravná sféra velmi široký prostor. V zásadě a abstraktně-teoreticky platí, že pozice „vně“ zobrazeného světa poskytuje kompetence prakticky neomezené (srov. vypravěč-demiurg), pozice „uvnitř“ vyžaduje určitá omezení, jež mohou mít noetickou i estetickou funkci. Aspekt kompetencí koresponduje úzce s aspekty věrohodnosti (spolehlivosti) a přesvědčenosti (zaujatosti, předpojatosti apod.). Vypravěč vybavený nadhledem, a tudíž i rozsáhlými kompetencemi co do znalosti všech okolností, časových relací, niterných motivací aj., si osobuje právo na spolehlivost (na objektivitu výroků a soudů), u vypravěče-postavy, jenž je nutně determinován konkrétním zobrazeným časoprostorem, konkrétními zobrazenými tělesnými znaky i povahovými rysy, se počítá s určitou nespolehlivostí, s přesvědčným viděním zpodobené reality - zpodobených dějů, vztahů, aktérů. Nespolehlivost a přesvědčenost se stupňuje zejména tehdy, je-li postava obdařena nějakými psychickými anomáliemi či výstředností povahy, dochází-li tu k narušení kontaktu s realitou, k traumatické zášti, přebujelému egocentrismu necitlivému k lidskému okolí (za jiné si připomeňme vypravěče Dostojevského Zápisků z podzemí, Huysmansova Naruby, D'Annunziova Nevinného, Lagerkvistova Trpaslíka, Böllova Plechového bubínku). Při velké míře přesvědčenosti vypovídajícího subjektu (někde přímo zkreslené optice vnímání zobrazeného světa) musí autor zvláštním způsobem vyrovnávat napětí mezi tím, jak se vypovídá, a skutečnostmi touto výpovědí zviditelněnými - do takové polohy, aby bylo lze dobrat se poznání a mravní ideje do díla uložených.

Máme-li na mysli zosobněného vypravěče (a v něm tematizovanou, ztvárněnou a zviditelněnou zprostředkovanost vyprávění) - to jest vy-

právějící postavu neboli vypravěče, který říká „Já“ (pak ovšem většinou i „Ty“ a „My“) a tak či onak, více či méně, intervenuje do děje se svými názory a postoji, jež nejsou automaticky ztotožnitelné s názory a postoji autorovými, pak musíme předsudečnost vlastně považovat za jeho znak implicitní. Přímým důsledkem zosobnění je totiž i to, že zobrazený svět a vypovězený děj je nějak interpretován, že se utváří, přesněji řečeno je možno utvářet jisté esteticky účinné relativizující pole, které působí mezi tímto zobrazeným světem na straně jedné a čtenářem na straně druhé. Systematik povrchové struktury vyprávění F.K.Stanzel definoval podmínující (relativizující) účín zosobnění vypravěče - jeho přiřazení k určitému více či méně specifikovanému zkušenostnímu a hodnotovému horizontu - mimo jiné i takto: „Každý jsem, každá myšlenka, již pronese vypravěč, vzniká z určitého stanoviska, které může být více nebo méně přesně definováno nejen podle prostorové a časové distance od dění, nýbrž i podle stupně vhledu do vnějších i vnitřních dějů“ (Stanzel 1988: 33).

Za jistý rub předsudečnosti lze označit spolehlivost (věrohodnost) vypravěče s tím, že mezi oběma aspekty nastává zpravidla vztah nepřímé úměry: spolu s narůstající předsudečností, podmíněnou vypravěčovou osobitostí, by mělo docházet k oslabení věrohodnosti jeho referencí a soudů. To je ovšem úměra schematická a zjednodušující. Neztrácejme ze zřetele, že s hodnověrností, spolehlivostí, předsudečností, nespolehlivostí apod. operuje autor i interpret v prostoru fiktivní reality (možných světů) a že ony samy jsou jeho součástí: dotvářejí je a modifikují. Pro autora představují nástroje významové hry, které modelují pravděpodobnostní účín (nejde o ověřitelnost, ale sugesci) výpravné fikce. Nezřídká se setkáme také s paradoxními úkazy: vypravěč převážně vševědoucí naznačí nečekaně pochybnost, či přímo neznalost jistých okolností a motivací, vyprávějící postavy kolísají mezi přiznanou omylností, nejistotou, nevědomostí a mezi soudy asertivními a autoritativně hodnotícími, vyjadřovanými v duchu vyprávění autorského. Mohou být střídavě postavou i jakoby autorem, zvláště když reprodukují rozsáhlé scény s dialogy a „režijními poznámkami“, citují po mnoha letech vyprávění jiných postav, vyhlášují obecné pravdy a mravní postuláty, projevují vzdělanost neodpovídající jejich sociálnímu postavení, zralost nenáležitou k jejich věku apod. Respekt k zúženému horizontu i možnost jeho překročení tvoří prostě značně široké manévrovací pole, na němž může autor prostřednictvím vypravěče rozehrát bohatě nuancovanou narativní strategii. Nahlédnuto opět z roviny abstraktně-teoretické, přináleží nejen

vyprávějící postava, ale i vypravěč v autorské pozici, který nějak prezentuje svou osobnost a vypravěčskou roli, apriori k bytostem smrtelným, a tedy omylným. Sama osobnost vypravěče, včetně jeho vševědouceho či omylnosti, je však současně výsledkem stylistických a významotvorných operací, vedoucích k vytvoření fiktivních literárních obrazů; k postižení jejich smyslu a estetického účinku by měla směřovat i analýza vypravěčových projevů a reakcí.

Jak známo, může se narativní struktura epického díla utvářet složitě a heterogenně. Bylo již uvedeno, že vyprávění přechází zcela plynule v momentální reflexi a dramatizované předvádění. Mohou se rovněž střídát různá hlediska: tradiční vypravěč v třetí osobě střídal zcela bez zábran observaci z odstupu a vhléd do vědomí i duše postavy, vyhlašoval obecně platné soudy; přiznával roli toho, kdo si vymýšlí a hromadí zápletky pro pobavení publika, vzápětí však zaujal pozici historika, psychologa, sociologa a dožadoval se, aby jeho výroky byly přijaty jako svědectví či odborné pojednání.¹⁰ Na formálním a významovém zvrstvení narativní struktury se ovšem podílí i zvrstvení samotné osobnosti vypravěče, které se mimo jiné může projevit právě překračováním kompetencí nebo, jinak řečeno, kombinací kompetencí různého typu. Často se kupříkladu kombinuje redukováná kompetence postavy, jež je svázaná s určitým specifickým prostředím, a kompetence kreativní - básnická, legalizující „výmysl“.

10 Proměny stanovíště a hlediska běžné u vypravěče minulých století se staly na sklonku století 19. a v počátečních desetiletích století 20. předmětem kritiky těch spisovatelů a teoretiků, kteří začali žádat, přímo normativně, zachovávání jediného „point of view“. Máme tu na mysli zejména romanopisce Henryho Jamese, jenž kupříkladu viktoriánský román hanlivě označil jako „Large loose beggy monsters“ („velká vydutá monstra“), a teoretika Percy Lubbocka (*The Craft of Fiction*, 1921), propagátora perspektivizace vyprávění prostřednictvím zvoleného hlediska postavy. Proti omezování vypravěčské svobody se již v roce 1927 ozval romanopisec z okruhu Bloomsbury group (Virginie Woolfová, Lytton Strachey aj.) Edward Morgan Forster: „Spisovatel může změnit svoje stanovisko, když mu to tak vychází, a Dickensovi a Tolstému to tak vyšlo. A já se skutečně domnívám, že toto umění rozšiřovat a zužovat vnímání (jehož příznakem je změna stanoviska), toto právo na přerývané poznání, je jednou z největších výmnožeností románové formy a má svou podobnost s naším vnímáním života. Někdy postřehneme více než jindy každý detail, jsme schopni proniknout do mysli lidí, ale ne vždy, protože naše mysl se může unavit, a toto přerývání propůjčuje v celkovém ohledu našemu vnímání rozmanitost a barvitost“ (1971: 72). Také Stanzel pozitivně hodnotí výraznou profilaci a rytmizaci narativní struktury, spočívající nejen v střídání základních forem (zpráva, popis, obraz, rozhovor apod.), ale i v častých přechodech mezi jednotlivými vyprávěcími situacemi. (Připomeňme jen, že Stanzel mluví o přechodech mezi vyprávěcí situací první a třetí osoby a mezi personální vyprávěcí situací, kdy se mediem zobrazení stává vědomí některé z postav.)

Tak například vypravěč románové epopeje Stanisława Reymonta Chłopi (1902-1909), velmi obsažného obrazu života polské vesnice, zaznamenaného v průběhu ročních dob, přísluší původem i řečovým projevem k vesnické societě, současně však ovládá spisovnou polštinu a svět, o němž vypráví, nezřídka poetizuje. Když vypravěče Chłopů podrobil Kazimierz Wyka analýze, identifikoval tři styly, které by mohly odpovídat třem různým vypravěčům: „lyricky-náladově-popisný“ („lyriczno-nastrojowo-opisowy“), odpovídající poetice okruhu Młodej Polski; dále styl vesnického tlachala („wsiowego gadulę“), jenž s oblibou zaznamenává podrobnosti a jehož jazykové prostředky a hodnotící soudy nepřekračují sféru venkovské komunity; a konečně styl „realistického pozorovatele“, pokračovatele postupů polské realistické prózy, zejména období naturalismu. V návaznosti na Wyku hledal Stanisław Eile v takto zvrstveně koncipovaném vyprávění nějaký jednotící princip. Usoudil, že role lidového vypravěče je zároveň pojata zčásti autorsky (uplatňují se charakteristiky, vyjasňují motivace jednání, hledají souvislosti apod.), a přestože je subjekt výpovědi úzce spjat s konkrétním vesnickým prostředím, směřuje k obecnějším soudům nadčasové platnosti, které pak harmonicky korespondují s vrstvou poetickou. Podobu „stylizovaného lidového epika“ (v našem literárním kontextu by jí odpovídal nejspíše vícerozměrný vypravěč Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka), již lze považovat za esteticky funkční formu těsného sepětí předsudečnosti, dané výraznou sociální charakteristikou vypravěče, s perspektivou nadčasové a pro zpodobenou kolektivitu zákonné platnosti, charakterizoval polský teoretik následovně: „Tento epik nepodřizuje zobrazenou skutečnost stupnici hodnot, jež je vůči ní heterogenní, postoj a víru sedláka však pozvedá do sféry mýtu, pozvedá tón (povznáší tón) zčásti i díky rysům homérickým, především však díky poetizaci, která je vlastní epoše vzniku díla. Jen v nemnoha případech tu mladopolství vytváří nápadnější disonanci (erotika), neboť metaforika se čerpá ze světa obklopujícího sedláky (příroda, venkovský život) a sakralizace přírody se shoduje s náboženským chápáním země-živitelky lidovou kolektivitou.“ (Eile 1973: 58)

Sebezpřítomnění vypravěče v textu zahrnuje pochopitelně i tematizaci (zviditelnění) samotného vyprávěcího aktu, tematizuje se (a zviditelněje) komunikativní aspekt zprostředkovanosti: interakce mezi mluvčím a příjemcem. A lze konstatovat, že zviditelněná komunikativnost (snad lze říci též adresnost) epické výpovědi je jedním z nejnápadnějších vypravěčských projevů. V rámci těchto projevů neuvažujeme o reálném

recipientovi, ale o čtenáři jakožto intencionálním literárním elementu (jedné ze složek podílejících se na vyznění fiktivní výpovědi), a současně jako o jednom ze znaků příslušejících k charakteristice zosobněného vypravěče - k jeho chování ve vypravěčské roli. Vztah k někomu, komu se (jako) vypráví, může nabýt rozmanitých podob a odstínů. V zásadě lze říci, že může být ztlumený, nebo se může projevovat (demonstrovat) okázale. (Až k experimentální krajnosti dospěl v tomto směru Denis Diderot v anti-románu *Jakub fatalista a jeho pán* - Jacques le Fataliste et son maître, napsaném v 70. letech 18. století, první francouzské vyd. 1796.)¹¹ Vypravěč může navozovat distanci i důvěrnost, akcentovat názorové shody i rozdíly, vyjadřovat sympatie i nelibost a rozhořčení, příjem informace o nějaké (vyprávěné) události usnadňovat nebo ztěžovat. Stává se, že vypravěč čtenáři (implicitnímu) pochlebuje, poučuje ho, klame, přesvědčuje ho, tváří se, jako by s ním polemizoval, apod.¹²

Komunikativní aspekt tematizované zprostředkovanosti vyprávění se ovšem neprojevuje pouze formou přímého oslovení (dialogicky), ale už v těch poznámkách, formulkách, obratech, jež strhávají pozornost na sám narativní akt: vypravěč v nich prezentuje sám sebe jako subjekt

11 Diderotův vypravěč se chová ke čtenáři místy až neurvale, jindy shovívavě, ba přímo uctivě. Dokonce ho vtahuje do procesu komponování děje jako svého druhu konzultanta: „Nuže, jste syti pána; a jelikož jeho sluha nepřichází k nám, chcete, abychom šli k němu?“ (Denis Diderot, *Jeptiška*. Rameauův synovec. *Jakub fatalista a jeho pán*, 1977: 265). Tematizace adresáta - výmluvný projev tematizované zprostředkovanosti - vrcholí u Diderota tam, kde rámcový mluvčí v autorské pozici nejen anticipuje možnou reakci čtenářského publika, ale hlas čtenáře zapojuje přímo do svého partu (slyší ho a cituje). Tato „posluchačova“ hlasitá reakce mu totiž poskytuje dobrý důvod, aby sám přidal na razanci svých otázek, výzev a argumentů:

„Ale proboha, autore, řekněte mi, kam jeli...? Ale proboha, čtenáři, odpovídám vám, cožpak víme, kam jdeme? A vy, kam jdete?“ (281).

„Upadáte do zuřivosti při jménu paní de La Pommeraye a voláte: 'Ach, ta strašná žena! Ach, ten pokrytec! Ach, ta bídnic...' Nechte výkřiků, nechte hněvu, nechte stranickosti, uvažujme“ (365).

12 Již několikrát zmíněný romanopisec Edward Morgan Forster se k familiárnímu chování vypravěče (tuto kategorii ovšem ještě nepoužívá, vše přisuzuje na konto autora) vyslovil následovně: „Je to nebezpečné, všeobecně to vede k poklesu zájmu, k intelektuální laxnosti, a co je horší, k jakési bodrosti, jakoby k přátelskému vyzvání podívat se za kulisy, kde jsou figurky rozvěšené. 'Není ta A milá! - patřila vždy mezi oblíbené postavy'. 'Proč jen B tohle dělá - možná bude přece jen jiný, než vypadá - ano, všimněte si - má zlaté srdce - pokud jste si ho už prohlédli, dám ho zase zpět - myslím, že si toho nevšímal.' 'A C - to byl vždy záhadný člověk.' Spisovatel sice navozuje důvěrný vztah se čtenářem, ale za cenu ztráty iluze a vznešenosti. Je to to samé, jako když někomu zaplatíte skleničku, aby nekritizoval vaše názory. Při veškeré úctě k Fieldingovi a Thackeraymu má tento postup vliv na kvalitu díla, je to takové sousedské tlachání, které v minulosti románu velmi škodilo“ (1971: 78-79).

vyprávěcí činnosti (jako mluvčího) a upozorňuje na okolnosti a průběh tohoto aktu. Naznačí kupříkladu důvod, proč se jal vyprávět: pro ukrácení cesty, pro pobavení, zveřejnění pravdy o tom, co se událo, z ochoty podělit se o svou životní zkušenost atd. Vyprávění hlavní postavy se často motivuje také jako zpověď.

V románech s tematizovanou zprostředkovaností se vyskytují v široké škále tzv. narativní poznámky - jakési narážkové formulky, jež poukazují na samotný způsob, jak je vyprávění vedeno („Až dosud jsem události svého bezvýznamného života zaznamenávala dopodrobna...“, „Nebudu už mít příležitost o ní mluvit..., a proto se zde jen zmíním, že...“). Vyprávěč se jimi často dovolává čtenářovy paměti („jak už jsem vylíčil“), uzavírá tichou dohodu o tom, co bude vynecháno (co „pomineme mlčením“) pro malou závažnost („Nebudu čtenáře unavovat podrobnostmi...“, „Nebudu zde líčit dopodrobna, co se dělo.“), přiznává nejistotu při rozpomínání („Myslím, že..., ale nevím to jistě“, „Pamatuji si z té cesty jen velmi málo...“). Zaměření na čtenáře nenápadně signalizují i jazykové prostředky, které jemně podněcují jeho pozornost, jako kupříkladu obraty „a tedy“, „a podobně“, „ve skutečnosti“ aj. Někdy jako by se počítalo s čtenářovou doplňující aktivitou („je snadné si představit“). Přivlastňovací tvar první osoby plurálu („náš“) navozuje jakési spojení, jako by se tu předpokládal oboplný zájem o postavy a jejich osudy. Plurálem jako takovým se rovněž vyjadřuje přesvědčení o obdobnosti názorů, hodnocení, zkušenosti apod. („Jak jistě všichni víme“).

Zviditelnění komunikativní povahy tematizované zprostředkovanosti znamená tedy nenápadné, nápadné či přímo ostentativní (až agresivní) zapojení čtenáře do narativní hry - tím, že v textu je konstruován fiktivní adresát. Tato konstrukce počíná u drobné narativní poznámky, může však dospět až k zavedení poslouchajících, popřípadě i posluchačsky reagujících postav do prostoru, v němž se vypráví, tedy k jakémusi, řečeno v duchu stanzelovské terminologie, „posluchači s tělem“. Jeden z nejčesnějších se nalézá v románu Emily Brontëové *Na větrné hůrce* - *Wuthering Heights*, 1847, v jehož rámcové situaci vystupuje tento posluchač jako jediná postava málem vtažená do dramatické rodinné historie. Tak jako tematizovaná zprostředkovanost vyprávění aktualizuje otázku „Kdo vypráví?“ (a jak), tak také činí zjevným, že se vypráví „někomu“. Moment výrazně tematizované adresnosti pak může působit antiiluzivně, neboť samo vyprávění se reflektuje jako řečový projev utvořený pro „poslech“.

Nyní, kdy jsme obhlédli některé aspekty tematizované zprostředkovanosti vypravěčem, obraťme se krátce k jednotlivým typům jeho zosobnění. Chápeme je jako soubory možností, s nimiž autor nakládá v textu svého díla dle jedinečného tvůrčího záměru a v souhlase s tím, jakou podobu by měl mít fiktivní obraz (realistický, fantastický, groteskní, symbolický), jež vytváří. Sama volba a osobitost vypravěče může totiž ovlivnit už to, zda tento obraz bude přehledný a konfrontovatelný s čtenářovou běžnou či historickou zkušeností, nebo zda bude chaotický a záhadný; rozlehlý, či naopak intimně zúžený (uzavřený). Zopakujme si, že už v rámci vyprávěcí situace třetí osoby, kdy se vypovídající subjekt nalézá vně zobrazených událostí, může říkat „Já“ a ukazovat k sobě, hlásit se ke světu, o němž vypráví - jako současník, vrstevník, pamětník, příslušník etnického společenství, spoluobčan, svědek historie aj. Vstoupí-li vypravěč na scénu románového či povídkového děje, pak bývá, řečeno v Stanzelově duchu, vybaven tělem: pak je třeba si všímat i rozlišovat, zda se ocitá v jeho centru, nebo zda události a jejich hlavní i vedlejší aktéry sleduje z různě velkého odstupu nebo dokonce z důvěrné blízkosti (jako očitého svědka a důvěrníka). V zásadě tedy dělíme vypravěče na ty, jejichž úloha (pakliže se v textu projeví) spočívá ve vyprávění, komentování, hodnocení, objasňování, referování, citování, předvádění, líčení, uvádění tzv. režijních poznámek apod., a na ty, kteří vedle těchto možností ještě vystupují v roli protagonisty či komparsisty, v roli hlavní či vedlejší.

Vypravěč situovaný mimo fiktivní dění - čili vypravěč „bez těla“, jehož osobnostní znaky mohou konstituovat pouze jakousi „duševní fyziognomii“, bude vždy vyprávět z určité distance, a tím si zajišťovat relativně široký horizont poznání zobrazeného světa. Opět jen v rovině abstraktně-teoretické lze předpokládat, že s výraznější osobitostí by se měl tento horizont zužovat. Toto zúžení lze chápat jako projev lability (poziční neustálosti) přechodové sféry, nalézající se na Stanzelově typologickém kruhu mezi vyprávěcí situací třetí a první osoby. V Teorii vyprávění se o tom mimo jiné říká: „Vypravěč, který nabývá takových osobních vlastností, se blíží (...) vypravěči v 1. osobě, pro jehož roli je určující - vzhledem k jeho existenciální spjatosti se světem postav - omezený obzor vědění a účast na lidském údělu“ (Stanzel 1988: 117).

Hovoříme-li o vypravěči nenalézajícím se tam, kde se naplňují osudy postav, je třeba si znovu ujasnit, jak chápat termín autorské vyprávění. Nesdílíme názor Stanisława Eile, že ve vědecké praxi je záhodno tento termín používat v každém takovém případě, kdy mezi vypravěčem ve

třetí osobě a autorem nepostřehneme žádnou intelektuální a mravní distanci. Autorskost se tu, zdá se nám, zaměňuje za autorství, stává se označením pro totožnění vypravěče s autorem, což platí, jak již bylo dříve poznamenáno, jednoznačně jen pro non-fiktivní, zvláště autobiografické žánry, nikoli pro epickou fikci. Přikláněli bychom se proto k označení autorský postoj, čímž míníme postoj s velkou mírou projevené autoritativnosti, který může zaujmout rovněž výrazně zosobněný fiktivní vypravěč, nezřídka i vyprávějící postava - už jenom tím, že si osobuje právo na autoritativní soudy, soudy zobecňujícího, tedy intersubjektivního významu. Už také víme, že tematizování vypravěče se odehrává v prostoru otevřeném pro mnohou ambivalenci, protože to je prostor vymezený různými opozicemi a opozičními tendencemi, jako jsou například: odstup od zobrazeného světa a přiblížení se k němu; demonstrování vševědoucnosti a doznaná nevědomost; zastíraná kreativita a simulovaná věcná reference; autentická asertivita - fingovaná asertivita výroků apod.

Věnujeme-li pozornost vyprávěcí situaci třetí osoby, nemůžeme pominout aspekt vševědoucnosti a nevidět v něm zvláštní problém, jenž se týká často nadhledu přímo stvořitelské povahy. Tak jako mnohé jiné ve sféře epické fikce, zakládá se i tento fenomén na konvenci, která připouští, aby vypravěč překračoval hranice vědění dostupného lidské zkušenosti, aby projevil znalost hrdinovy minulosti do posledního detailu a zaznamenal ty nejsubtilnější záchvěvy jeho duše. Pro naše zaměření na tematizovanou zprostředkovanost vyprávění - tedy nějak projevenou, a tudíž interpretovatelnou - nebude snad bez užítu zmínit Friedmanovo rozlišení¹³: „vševědoucnost neutrální“ („omniscience neutral“) - „vševě-

13 Vševědoucnost jako takovou charakterizuje Friedman následovně: „Běžná charakteristika vševědoucnosti spočívá v tom, že autor je vždy připraven vstoupit mezi čtenáře a příběh, a dokonce když komponuje scénu, předvede ji spíš tak, jak ji vidí on, než jak ji vidí jeho lidé.“ (V tomto citátu je ovšem třeba nahradit autora vypravěčem a za výraz „jeho lidé“ si dosadit postavy v dané scéně účastné).

„The prevailing characteristic of omniscience, however, is that author is always ready to intervene himself between the reader and story, and that even when he does set a scene, he will render it as he sees it rather than as his people see it“ (1969: 157).

Už jsme zmínili (viz poznámka 10), že právo autorského vypravěče na pohyblivé stanoviště považuje za nepochybnitelné zejména E. M. Forster, nepochybně i proto, že sám nechtěl být ve své románové tvorbě, dobírající se často hlubinných motivačních sfér a nahlízející postavu z různých stran, v její nedoslovitelné složitosti, jakkoliv omezován. O vyprávěči praví: „... on ovládá všechen tajný život a nesmí být oloupen o toto privilegium. 'Jak to může autor vědět?', říkává se čas od času. 'A co jeho stanoviště? On není konzistentní, on posouvá své hledisko od limitace k vševědoucnosti, a zase se odsune zpět.' Otázky tohoto druhu

doucnost komentující“ („omniscience editorial“). Vševedoucností komentující, jež je znakem námi sledovaného zosobněného vypravěče, je tu míněna taková koncepce vyprávění, kdy nad látkou románu či novely dominuje hlas, jenž užívá často „Já“ a „My“. Ozývá se zpravidla z tak vysoko položeného stanoviska, že se hovoří o božském nadhledu nad časem, místem i akcí. Vševedoucnost se pak pojí s všemocností i v tom smyslu, že rozhodne-li se vypravěč náhle zobrazit událost z jejího středu, vzdá se nadhledu, „zavěsí se“ na postavu v oné události účastnou, nebo přímo vstoupí do jejího vědomí (jinak řečeno - roli vypravěče přepustí roli reflektora). Se stejnou libovůlí může přecházet od vnější charakteristiky k vnitřní, od postavy k postavě. Vševedoucnost zpřístupňuje - hypoteticky - všechny druhy informací: vypravěčovy vlastní myšlenky, postřehy, pocity apod. (čili onu zmíněnou „duchovní fyziognomii“) stejně jako myšlenky, postřehy, pocity apod. postav zúčastněných v ději. Pro vševedoucí typ tematizované zprostředkovanosti jsou tradičně příznačné rovněž četné intervence do děje (někdy doslova intrusion=vnikání, dotírání; vyniká v něm zejména ironický vypravěč-principál z Thackerayho slavného Jarmarku marnosti - *Vanity Fair*, 1847-48, který podává různá zobecňující hodnocení životní praxe, dobových mravů a poměrů, životního způsobu různých společenských vrstev aj.). Jeden z nejštědřejších, nejpohostinnějších a současně nejobžernějších vypravěčů světového romanopisectví, kterého stvořil Henry Fielding v Tomu Jonesovi (*The History of Tom Jones, A Foundling*, 1749), vstupuje „co chór“ i co komentátor na scénu, kdy se mu zachce, dokonce si pro svá pojednání vyhrazuje v rámci gigantické románové skladby i celé kapitoly (srov. kupříkladu názvy jako *O lásce*, *O nevážném* v literatuře a za jakým cílem je zde uvádíme, *Svět jako jeviště*, *Vzývání*).

Jednou z prvořadých otázek, kterou je třeba si při interpretaci tematizovaného vypravěče ve třetí osobě klást, je otázka, nakolik se tento vypravěč zosobňuje prostřednictvím vševedoucího nadhledu demiurga, nebo nakolik naopak vstupuje do povědomí čtenáře i tím, že přiznává tu

vytvářejí atmosféru, jako by tu vládli soudní dvůr. Vzhledem ke čtenáři však celá věc spočívá v tom, zda jsou pohyblivé stanovisko i skrytý život pro něho přesvědčivé.“

„... he commands all the secret life, and he must not be robbed of this privilege. 'How did the writer know that?' it is sometimes said. 'What's his standpoint? He is not being consistent, he's shifting his point of views from the limited to the omniscient, and now he's edging back again.' Questions like these have too much the atmosphere of the law courts about them. All that matters to the reader is whether the shifting of attitude and the secret life are convincing.“ (*The Novel...* 1969: 149)

a tam omylnost, neúplnou znalost okolností děje a skrytých motivací postav, časoprostorovou determinovanost apod. - to znamená, nakolik se takto polidšťuje a přibližuje světu těch, o nichž vypráví. K tomu přispívá významnou měrou i kolokviálnost jazykových prostředků (mluvy), která naznačuje, že se vypovídající subjekt v čemsi ocitá na stejné úrovni jako postavy, že se cítí být jednou z nich a chová se k nim s náležitým porozuměním a solidaritou. K takovému vyprávěči, jenž usiluje být „téže látky, téže myslí“ jako postavy (sicilští venkované), dospěl mimo jiné Giovanni Verga, když překonal poklesle romantickou a salonní rétoriku svých módních románových kreací. Pro vyprávěče jeho povídek (*Život v polích* - *La vita dei campi*, 1880; *Venkovské povídky* - *La novelle rusticane*, 1883) a románu *Dům u mišpule* (*L Malavoglia*, 1881) v plné míře platí, co o něm napsala Alena Hartmanová, že totiž „vidí, vnímá už jen očima svých venkovanů, osvojil si jejich mentalitu, jejich reakce, jejich způsob jednání, aniž zjednodušil jejich prostotu na primitivnost“ (Hartmanová 1960: 74). K tomu mu slouží jazyk, který se sice zakládá na překladu sicilského dialektu do spisovné italštiny, ale zachovává skladebnou jednoduchost (místy zjednoušenou až na „samé že a a“), celé bohatství původních obrazů, rytmů, intonací, úslolí a přísloví („Proto se říkává: ‚Když jíš, zavři dveře, a když mluvíš, rozhlédni se kolem sebe‘.“) Hovorový (mluvní) projev Vergova vyprávěče nabývá místy podoby skazu, který lze chápat jako svého druhu „nejhlasitější“ formu sebezpřítomnění subjektu epického vyprávění: jako svéráznou artikulaci, vybavenou osobitým tónem, jistými řečovými návyky, zálibným pohráváním s jazykem, svévolným nakládáním s námětem a motivickými prvky, které spočívá kupříkladu v mnohomluvnosti, odbočování, hromadění detailů postrádajících jakoukoli spojitost s rozvíjenou zápletkou (anekdotou). Připomeňme si na tomto místě, jak tento výrazný (až gestický) vyprávěčský postup postihl Boris Ejchenbaum ve svém slavném rozboru Gogolovy povídky *Plášť*: „...jeho text se utváří ze živých řečových představ a řečových emocí. Ba co víc: tento skaz má tendenci nejen prostě vyprávět, nejen hovořit, ale mimicky a artikulačně reprodukovat slova, a věty nejsou vybírány a spojovány jen podle principu logické řeči, ale spíše podle principu řeči výrazové, v níž zvláštní úloha připadá artikulaci, mimice, zvukovým gestům atd.“ (Ejchenbaum 1971: 356).

Na cestě k plné zosobněnosti vyprávěče, jež vrcholí jeho ztotožněním s ústřední postavou, se setkáváme s rolí svědka, který se ovšem pohybuje v širokém a přesněji nevymezeném poli (dodejme, že přesněji nevymezenitelné je ostatně skoro vše, čeho jsme se prozatím, zabývající se

problematikou vypravěče epických fikcí, dotkli). Rozpětí je značné. Na jednom jeho okraji se nachází maska široce zainteresovaného a bezmála vševědouceho pamětníka, která se může omezit jen na příslušnost k času a místu děje, aniž by se mluvcí, jenž na počátku a snad i někdy později řekne „Já“, v tomto ději jakkoliv zpřítomnil (tak je tomu například v Dostojevského Běsech, 1871-73). Na druhém pólu nalézáme plně tělesnou postavu hrdinova důvěrníka, spjatého s jeho osudem, popřípadě schopného vcítit se do jeho myšlení a prožívání - vytvářet k němu jakousi „kontrastní fólii“ (srov. polaritu dr. Serenus Zeitblom - skladatel Adrian Leverkühn z románu Doktor Faustus Thomase Manna). Empatie může vést až k jakémusi psychologickému a morálnímu zastupování - ve smyslu vytváření nedourčeného duchovního portréту jiné postavy. Vyprávějící a prožívající svědek v popředí poodkrývá roušku tajemství toho, jenž se stane předmětem vyprávění a jenž nese v sobě ústřední téma díla. Z prožívajících svědků s empatickou vlohou si uveďme například Conradova Marlowa z Lorda Jima (1900) a ze Srdce temnoty (Heart of Darkness, 1902), Nicka Carrawaye z Velkého Gatsbyho (1925) Francise Scota Fitzgeralda, nebo Jacka Burdena z románu Roberta Penn Warrena Všichni jsou zbrojnoši královi (All the King's Men, 1946).¹⁴ Přestože

14 Robert Scholes a Robert Kellog ve společné práci The Nature of Narrative uvádějí, že prostřednictvím aktivního vědouceho svědka se řeší jeden z problémů románové psychologie postavy: „Starý problém tragédie, jak prezentovat postavu, která má dostatek surovosti na hybris a hamartii, ne však dost citlivosti pro konečné odhalení a porozumění sobě samé, byl pro umělce vždy velkým problémem. Protože v dramatické hře se události dějí rychle a před našima očima, náhlé posuny postavy poštelce, hrubce či hlupáka k postavě obdařené uvědomělostí, 'zralostí' či připraveností, tedy posuny, jež jsou v tragédii 'vším', zde neobnažují tento problém tak výrazně, jako se musí projevit v souvislejší formě psaného vyprávění. Proto rozdělení protagonisty na jednoduchého, jednoznačného aktéra a komplikovanějšího, citlivého spoluúčastníka dění řeší pro romanopisce velký problém. Marlow může posloužit k pochopení Kurtze nebo Jima; Carraway to může udělat pro Gatsbyho; Jack Burden pro Willieho Starka v románu Všichni jsou zbrojnoši královi a Quentin Compson a Shreve Mc Cannon pro Sutpena ve Faulknerově Absolone, Absolone!“

„The old tragic problem of presenting a character enough crudeness for hybris and hamartia but enough sensitivity for ultimate discovery and self-understanding has always been a great problem for the artist. Because events in a play happen quickly, before our eyes, the sudden shifts of character from fool or brute or dupe to awareness or to that 'ripeness' or 'readiness', which, in tragedy, 'is all' do not present the problems in consistency which shifts of the same nature present in the more continuous form of written narrative. Therefore, the division of protagonist into the simple, stark actor and the complex, sensitive sharer in the action solves for the novelist a great problem. Marlow can do the understanding for Kutz or Jim; Carraway can do it for Gatsby; Jack Burden for Willie Stark in All the King's Men; and Quentin Compson and Shreve Mc Cannon for Sutpen in Faulkner's Absalom, Absalom!“ (1971: 261-262).

u ryze periferních vypravěčů a jejich modifikací (očítý svědek, pamětník, životopisec, kronikář) převažuje vnější perspektiva pohledu („ze strany“), jde o pozici přechodnou a labilní: svědek jako jediná postava se může dočasně stát postavou centrální, prožívajícím „Já“, jež vyprávěné poznamenává svým subjektivním hlediskem, svou zaujatostí, sympatií, negací. Předsudečnosti a zúženého horizontu, právě tak jako respektování kompetencí podmíněných tělesností, se využívá k ozvlášťujícímu účinku, k ztajení motivací, zmnožení „míst nedourčenosti“, která mobilizují čtenářovu aktivitu. Ve srovnání s vyprávěním hrdiny má však svědek širší prostor (větší dispozice) pro získávání informací o okolnostech osvětlujících vypovězené události. Má kupříkladu možnost vyprovokovat rozhovor se zasvěcenými postavami, trpělivě naslouchat jejich zpovědi, přečíst si tajně deníkový zápis nebo dopisy ukrývající nejskrytější tajemství - přání, touhy, úzkosti, nenávisti - těch druhých. Vyprávějící postava v roli svědka může rovněž vytvářet hypotézy o tom, co si jiní myslí, co pociťují, i o tom, co se odehrálo v její nepřítomnosti. Nicméně nejen hlavní postavy, ale i očítí svědkové, kteří převážně dbají na to, aby zdůvodnili, jak to či ono mohli zjistit, jsou nejednou nuceni překročit své kompetence, neboť s plnou legitimitou, danou jen tím, čeho se osobně zúčastnili, co spatřili a vyslechli, by mohli rozsáhlejší a spleťitější románový příběh sotva uspokojivě zprostředkovat.

Nejširší možnosti se pro tematizovanou zprostředkovanost rozevírají při plně zosobněném vypravěči - jinak řečeno: při plné individualizaci jeho charakteru. Za takového lze považovat vyprávějící postavu, která hraje roli protagonisty, tedy toho, komu se vyprávěný příběh odehrál, kdo v něm byl plně pohlcen, zaangažován. Stanzelovské „Já s tělem“ je tu pochopitelně existenciálně zakotveno ve fiktivním světě a zúčastněno v zobrazeném ději podstatně více než vyprávějící svědek - právě proto, že „personální unie“ (jinak též identifikace) vypravěče s postavou se týká postavy hlavní. Takováto volba vypravěče bývá někdy považována za objektivizaci epického obrazu,¹⁵ což lze chápat jednak ve smyslu

¹⁵ Friedman například objektivnost první osoby spatřuje v ohraničení zorného úhlu (jinak řečeno v respektu k determinující tělesnosti). Vyšší stupeň objektivizace obrazu pro něho představuje scénické zobrazení, vrchol pak registrující „oko kamery“. Podotýká však, že umělecká pravda románu se váže k iluzi, kterou vypravěč vnutí čtenáři. Největší míru objektivizace připisoval vyprávění v ich-formě Bertil Romberg (Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, Stockholm 1962), neboť usoudil, že tu čtenář formálně

úplné a ostentativní emancipace vypravěče od autora (přesněji řečeno autorského subjektu), jednak ve smyslu různé míry maskování „autora vnitřního“, jehož odvozujeme z díla mnohdy značně komplikovaně. Vyprávění postavy skýtá totiž možnost úplné ideově-poznávací a hodnotící nezávislosti vypravěče na ideově-poznávacím a hodnotícím postoji autora. Vždyť vyprávět může postava odlišného pohlaví, zcela odlišné intelektuální úrovně; mohou v ní být ztělesněny síly zla, jako kupříkladu v „trpaslíkovi“ ze stejnojmenného románu Pára Lagerkvista (1944, Dvärigen), jenž zaznamenává a posuzuje renesanční svět z hlediska čiré negace: fascinován násilím a krutostí, odvrací se s odporem od takových projevů lidskosti jako je láska, tvorba, poznání. O prvním románu Charlotte Brontëové Profesor (posmrtně 1857) se soudí, že vypravěč prostého příběhu lásky a práce: nemajetný, ale hrdý profesor Crimsworth, vyučující angličtině na dvou soukromých školách, „má některé typické ženské vlastnosti a pocity, zděděné po své autorce“ (Stříbrný 1987: 480); představuje tudíž příklad, jak se vypovídající subjekt nedokázal dostatečně emancipovat od subjektu autorského.

Na rozdíl od románů a novel, kde lze situaci, v níž vypráví hlavní postava, považovat za volbu řízenou tím nebo oním tvůrčím záměrem, pro žánr fiktivního deníku a epistolárního románu představuje první osoba takřka bezpříznakovou samozřejmost. Přesto by tyto žánry do našeho tématu - tematizovaná zprostředkovanost vyprávění - mohly náležet jen okrajově, protože se v nich vyprávět může i nemusí, protože vyprávění jako „zpráva“ o minulých událostech není jejich dominantní ani nezbytnou složkou. Obzvláště fingovaný deník, blíží-li se žánrovému naplnění - tj. simulované formě bezprostředního, neztvárněného, autentického apod. záznamu, ocitá se na protipólu epické narace, v blízkosti

- z formálního hlediska - poznává svět prostřednictvím literární postavy, a tím bez účasti autora.

St. Eile navrhuje uvažovat o objektivizaci ve dvojím smyslu: 1) jako o zdánlivé nezávislosti zobrazeného světa na subjektu vyprávění, v širším slova smyslu pak jako o ztajení (potlačení) veškeré aktivity tohoto subjektu - aktivity organizující, ideové, výběrové apod; 2) jako o zdánlivé intersubjektivní platnosti umělecké vize. Ve francouzském kontextu se pojem subjektivismus užívá důsledně ve vztahu k personální perspektivě a je jednoznačně hodnocen jako nová kvalita prozaické výpovědi. V této souvislosti je třeba chápat i známé rozlišení „roman“ - „récit“ (Viz Roman Fernandez, Messages. La méthode de Balzac, Paris 1926); zatímco „récit“ označuje vyprávění o někdejších událostech, které již pominuly a jsou nyní vypravěčem pouze opakovány, organizovány a vykládány, „roman“ v ryzím slova smyslu označuje spontánní a bezprostřední evokaci života a nepředvídatelného běhu trvání; obnažují se zdroje poznání a jeho procesualnost.

lyrické výpovědi. V deníku by při plném respektu k žánrovým možnostem vlastně vůbec nemělo dojít k rozdvojení vypovídajícího „Já“ na „Já vyprávějící“ (mluvčího) a „Já prožívající“ (reflektující postavu), tedy k tomu, co, jak už víme, tvoří konstitutivní aspekt či jinak význačný strukturní a významový element fiktivních autobiografických výpovědí. Navíc autentická deníkovost rovněž znamená, že text je pojat jako text autokomunikační, který nepočítá s jiným adresátem než je mluvčí sám. V takto čisté podobě se s ní ve sféře fikce setkáváme ovšem jen zřídka, většinou koexistuje s výpravností právě tak, jako se segmenty deníkové povahy mohou objevit v naraci převážně epické (ve fabulovaném vyprávění o událostech, jež se staly). Takovouto ambivalentní hru, kombinující deníkovou reflexi s vyprávěním, nalézáme kupříkladu v Lermontovově víceaspektové skladbě (srov. vystřídání tří vypovídajících subjektů) *Hrdina naší doby* (1840), konkrétně v částech označených *Pečorinův deník*. Dopisová epika může mít výpravnou složku výrazně rozvinutou; srov. kupříkladu *Laclosovy Nebezpečné známosti - Les Liaisons dangereuses*, 1782 - a v nich zejména listy, v nichž se rozvíjí intrika, to jest ty, jejichž pisatelé a adresáty jsou markýza de Merteuil a vikomt Valmont. Nicméně bezprostřední vyjádření momentální osobní situace, pocitů, myšlenek, názorů apod. představuje pro tuto slovesnou formu polohu náležitější, neboť v samém základu tu jde o intimní komunikaci dvou osob - pisatele a adresáta. Na to, zda v epistolárním románu převažuje narace či reflexe, může mít - podobně jako ve fiktivní autobiografii - vliv časoprostor, ve kterém je dopisové sdělení psáno, a míra vnitřního odstupu pisatele od popisovaného děje či zážitku. Stanzel pro analýzu tohoto žánru doporučuje, aby byla jak v korespondenci jednoho pisatele, tak v různě komplikované korespondenční síti s množinou respondentů zkoumána vyprávěcí situace pro každý list zvlášť. Sám takto zkoumal *Richardsonovu Pamelu* (1740, *Pamela or Virtue Rewarded*), aby zjistil, že interval mezi časem prožítí (časem „prožívajícího Já“) a časem zaznamenání (časem „vyprávějícího Já“) se tu pohybuje v rozsahu jednoho týdne. S odstupem přijímá výpověď charakter souhrnné zprávy, v případě ztotožnění obou časů má povahu „okamžitého popisu“.

Po krátkém odbočení se vraťme k žánru, jenž nás zajímá přednostně, protože je pro vyprávěcí situaci první osoby tradičně nejtypičtější: k žánru tzv. quasiautobiografií (jinak řečeno, k žánru fiktivních románových svěživotopisů). V nich přijímá protagonista roli vypravěče, aby se vrátil k běhu svého minulého života, nazíraného z různého odstupu. Vyprávění se tu tedy odehrává v souručenství se vzpomínáním, stává se

výrazem estetické organizace (výběru a komponování) kdysi prožité životní matérie, která se v čase vyprávění vybavuje z minulosti. Vzhledem k osobnostní identitě „Já prožívajícího“ a „Já vyprávějícího“ představuje tu akt vyprávění vlastně jistou formu, jíž se završuje obraz vyprávějící postavy (narace může významným způsobem dotvářet osobnostní charakteristiku hrdiny) i její existence v díle. A naopak: ztělesněná osobnost vypravěče modifikuje způsob podání. V Dickensově Ponurém domě (1852-1853, Bleak House) se kupříkladu na vyprávění podílejí jak autorský vypravěč, tak hlavní hrdinka Ester Summersonová. Stírá se tedy vševědoucí a všudepřítomný nadhled, zabírající různá místa a rozmanité postavy, vesměs nějak vpletené do nekonečného soudního procesu, a hledisko zúžené na bezprostřední zážitky mladé dívky, poznávající nové lidi a získávající nové zkušenosti - všední, neobvyklé i zcela překvapivé.¹⁶ Zatímco v autorském pásmu hýří a kypí vypravěčská fantazie, objevují se výrazné (ostře řezané) charakteristiky postav, kriticky se odhalují a glosují společenské nešvary, předsudky a přežitky, v pásmu autobiografickém se styl nápadně oproštuje; nejen proto, aby konvenoval literární neprofesionalitě vypravěčky, ale též jejímu prostému a pevnému životnímu postoji, jasnosti ducha a vřelosti srdce. Charakterové vlastnosti rovněž zapřičiňují, že Ester usiluje odpoutat se pokud možno od své osoby (své subjektivity) a dát ve svém vyprávění prostor jiným lidem a dění kolem sebe. Tendence k objektivitě podání plyne tedy z ostychu (přesněji: je motivována ostychem) stavět do popředí své Já.

„Nevím, čím to je, ale zdá se mi, že píšu pořád jen o sobě. Pořád chci psát o jiných lidech a na sebe se snažím myslet co nejmén, a jakmile zjistím, že se do vyprávění znovu pletu, vím určitě, jak mě to mrzí a jak si říkám: 'Ale jdi, ty otravo otravná, to bys vážně neměla!' - jenže to není

16 "Podívejme se", říká s příznačnou anglickou ironií Forster, „jak nás vede Dickens v románu Bleak House (Ponurý dům). V první kapitole ... je spisovatel vševědoucí. Uvádí nás na soudní dvůr a poměrně rychle nás postupně seznámí se všemi přítomnými postavami. V druhé kapitole je pouze částečně vševědoucí. Stále se ještě díváme jeho očima, ale z jakéhosi nevysvětlitelného důvodu jeho zrak začíná slábnout; umí nám vyložit sira Leicestera Dedlocka, lady Dedlockovou jen částečně, ne do hloubky, a pana Tulkinghorna už vůbec ne. V třetí kapitole je stále více hoden pokárání: přejde přímo k dramatické metodě a stane se mladou dámou, Esther Summersonovou. 'Působí mi velké potíže začít psát určenou část těchto stránek, vím, že nejsem dost chytrá', spustí Ester a pokračuje v namáhavém díle houževnatě a zasvěceně, pokud se jí dovolí, aby držela pero. Po chvíli jí může její tvůrce pero vytrhnout a učinit sám několik poznámek, nechat ji sedět bůhví kde a dělat bůhvíco. Pokud jde o logiku, působí Ponurý dům dojmem roztříštěnosti, ale Dickens strhává čtenáře, takže nakonec nevadí, že se stanoviska střídají“ (1971: 77).

nic platné. Doufám, že každý, kdo snad bude moje řádky číst, pochopí, že jestli je toho o mně na těchhle stránkách taková spousta, musí to tak nejspíš být, protože s nimi opravdu mám co dělat, takže se z nich nemůžu vyloučit“ (Ch. Dickens, *Ponurý dům* 1980: 134).

Existenciální příslušnost vypravěče k zobrazenému fiktivnímu světu a osobnostní identita vypravěče s postavou podmiňují také existenciální povahu motivací - ve smyslu důvodů a příčin, proč hrdina začal o svém minulém životě vyprávět. Zveřejnění těchto motivací pochopitelně přispívá k tematizaci (zviditelnění) zprostředkovanosti vyprávění. Postava například prahne po nalezení smyslu toho, co se v minulosti událo, či přímo smyslu svého života, má potřebu tento život zrekapitulovat a jaksi uspořádat, nalézt osudové chyby, pochopit okolnosti některých událostí apod. Chce svým životopisným vyprávěním poskytnout povzbuzující příklad (Jana Eyrová) nebo příklad varovný (Moll Flandersová). Často jde o zpověď, vždy nějak - alespoň částečně - ulevující svědomí a polehčující vinu. To, co minulo, může vyprávěcí Já pociťovat jako cosi, co ještě velmi živě zasahuje do přítomnosti, nebo jako příběh nějakého, v důsledku vlastní proměny již jiného a odcizeného subjektu. Vypravěč pak zpravidla zaujímá zmoudřelé stanovisko nadhledu, morálního soudu, racionální interpretace vlastního života. Vzpomeňme alespoň syžetový typ napraveného hříšníka, jak ho v žánru pikareskního barokního románu modeluje Grimmelshausenův *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (1668, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*).¹⁷

Pokud jde o aspekt perspektivy vyprávění, uvažuje se někdy u vyprávění v první osobě pouze o perspektivě vnitřní, dané situovaností vypravěče do časoprostoru zobrazeného děje. Snad by bylo náležitější uvažovat o inklinaci ich-formy k vnitřnímu perspektivismu, o její připravenosti, pohotovosti, možnostech, vývojové tendenci apod. Vztah mezi vyprávěcím a prožívajícím Já, tak jako ostatně mnoho jiného ve sféře fiktivních vyprávění, představuje polaritu značně dynamickou, přechodovou: v rámci jediné scény může postava vystoupit jako proží-

¹⁷ Obsah zpovědi rekapitulující vypravěčův život je tu následovný: chlapec, jenž přišel v době třicetileté války o domov, je vychován poustevníkem (ve skutečnosti šlechticem a svým pravým otcem). Po jeho smrti prochází válčící Evropou v podobě blázna, později dobrodruha (bojovníka a milovníka), aby se znechuceně odvrátil od světa a navrátil se k poustevnickému životu. Výsledek bloudění spočívá v překonání světa, v odhalení jeho nestálosti a pomíjivosti, v péči o spásu duše a v přípravě na posmrtný život (barokní myšlení se tu tedy zračí v krystalické formě). Motivace vyprávění je výrazně mravoličná.

vající subjekt (centrální reflektující vědomí), nebo z odstupů zcela věcně referovat, komentovat apod., prostě chovat se jako vypravěč autorský. Míra odstupů může být modifikována také záměnou Já za On či Ty. Například ve chvíli nejvyššího dojetí nad sebou, nad svým někdejší osudem, může díky tomuto zesílenému odstupu vyprávějící Já oslabit egocentrické vyznění nářku:

„Byla jsem zas ve svém pokoji, jako jindy - byla jsem to já, bez viditelné změny - nic mě nezranilo, nezdrtilo, neochromilo. Ale nebyla to už včerejší Jana. Kam se poděla? Kam se poděl její život? Kam se poděla její nadějná budoucnost?

Jana Eyrová, včera horoucně milovaná žena - takřka nevěsta - znovu byla chladná a opuštěná dívka; její život byl bezbarvý a její budoucnost pustá. Uprostřed léta uhodil vánoční mráz; v červnu se strhla bílá prosincová metelice; zralá jablka potáhl ledový povlak..." (Ch. Brontëová, Jana Eyrová, Praha 1968: 248, dále jen stránka v textu).

Vnitřní zperspektivnění narace, které má vliv na vyznění literárního obrazu, navozeného textem a konstituovaného ve vědomí čtenáře, se dotýká také prezentace časoprostorových vztahů - toho, do jaké míry se vrchol zorného úhlu pohledu klade do vědomí prožívajícího Já. Pak nejde o yševidoucí výčtový popis, ale o výšeč a vztahy, jež nastávají mezi předmětnostmi a tyto předmětnosti registrujícími bytostmi. Spolu s předmětnou náplní obrazu zprostředkovává vypravěč i jistý úhel pohledu (s ním se identifikuje čtenář), a už jen tím se navozuje scénický efekt přenosu do časoprostoru děje; vyprávění se začíná (prozatím jen akceptací hlediska) přibližovat reflexi. Současně rámcová a základní reminiscenční perspektiva poněkud slábne a minulost vyvstává jakoby před očima. Brontëovou stvořená vypravěčka a hrdinka Jana Eyrová reprodukuje optické reflexe prožívajícího Já se vzácnou pečlivostí a věností, navíc s mimořádným smyslem pro interiérové i exteriérové nasvícení scény:

„V hale nebyla úplná tma, bylo tam trochu světlo, zatím jen od bronzové lampy, která visela vysoko u stropu - ale lampa a několik dolních stupňů dubového schodiště byly zality teplou rudou září - padala tam otevřenými dvojkřídlými dveřmi z velké jídelny, kde v krbu hořel oheň, který vrhal vlídný odlesk na mramorový krb a mosazné náčiní u krbu a přívětivě osvětloval nachové drapérie a leštěný nábytek. Ozařoval také skupinu osob u krbu - zahlédla jsem ji jenom na okamžik a zaslechla jsem nejasně směsici veselých hlasů, mezi nimiž jsem (jak se zdálo) rozeznala Adélčin hlásek, ale vtom se dveře zavřely“ (str. 99).

Vedle aspektu perspektivy, u kterého si klademe otázku umístění úhel-
ného bodu nazírání dovnitř či vně zobrazeného světa (jeho času, prosto-
ru, předmětné naplně, lidských dějů), je pro interpretační analýzu vypra-
věče zosobněného hlavní postavou významný i aspekt kompetencí
a jeho složky: spolehlivost a předsudečnost. Vzhledem k tomu, že se
u vyprávění postavou předpokládá zúžení horizontu (u hlavní postavy
větší než u svědka), a tím i zúžení rozsahu kompetencí, pozornost bude
k sobě strhávat zejména jejich překračování - dejme tomu rozšíření
duchovního rozměru postavy o privilegia autorská. Jen teoreticky lze
předpokládat, že čím více bude vyprávějící postava individualizována
(vybavena osobitými rysy), čím více bude zapojena v ději a egocentricky
zaměřena k sobě (svým pocitům, myšlenkám, vjemům), tím více se bude
zpochybňovat její kompetentnost pro vynášení soudů činících si nárok
na objektivní platnost (znovu si připomeňme, že objektivnost zvažujeme
v rámci fiktivního prostoru literárního díla), a tím výrazněji že se také
projeví limitace jejího zkušenostního obzoru. Dovedeno do důsledků
a současně ad absurdum - jestliže by měly být vypravěčské kompetence
respektovány s veškerou vážností, pak by to vedlo k tomu, že by mohly
být vypravěčskou rolí pověřovány pouze postavy s prokazatelným lite-
rárním talentem, vybavené smyslem pro psychologické zázemí lidských
činů a vztahových zápletek, jakož i jinými intelektuálními schopnostmi.
Právě kvůli této ztížené situaci vypravěče-postavy se uzavírá jedna
z mnohých „tichých dohod“ se čtenářem: nebude se ptát, jak je například
možné, že vyprávějící hrdina i po mnoha letech je s to citovat dlouhé
monology jiných postav a doslova reprodukovat rozsáhlé dialogové
scény, nebo že projevuje znalosti překračující horizont poznání daný
věkem či dosaženým stupněm vzdělání.

To, co by mohlo nějak komplikovat situaci vyprávějící postavy z hle-
diska kompetence řekněme pravděpodobnostní, je však vyvažováno
kompetencí kreativní a rekreativní. Ta vládne v říši epického vyprávění
s naprostou samozřejmostí, neboť je vystavěna na produktivní součin-
nosti paměti a výmyslu, reality a fantazie, faktu a fikce, pravděpodob-
nosti a zdání, historie a mýtu... Současně se akceptuje, že byla-li určitá
fiktivní (stvořená) postava pověřena rolí zprostředkovatele - jednak mezi
čtenářem a zobrazenými událostmi, jednak mezi autorem a čtenářem -,
pak je jí třeba přiznat rovněž autorskou kreativitu. Snad lze uvažovat
i o tom, že míra tolerance vůči překračování kompetencí vážících se
k zosobněnému vyprávěči plyne i ze skutečnosti, že epická vyprávění
nadřazují zobrazovací funkci nad funkci autentizační (dokumentární).

Znovu však zdůrazněme, že i tematizace větší či menší nekompetentnosti postavy v roli vypravěče, tj. signalizace zúženého vědomostního obzoru a nedostatečné vybavenosti pro vypravěčský úkol, má svou významovou hodnotu a nepochybný estetický účín.

K aspektu kompetencí se úzce váže, a vlastně se s ním i značně překrývá, aspekt spolehlivosti (či jindy nespolehlivosti) vypravěče. Přičemž se všeobecně vyprávějící postavě coby omylnému smrtelníkovi připisuje nespolehlivost jaksi a priori. Pro Stanzela by mohl být vypravěč v první osobě z důvodu své ontologické báze, to jest zakotvenosti ve světě postav, a z důvodu subjektivní zaujatosti považován za „per definitionem stranického vypravěče“. Objevuje se názor, že vyprávějící protagonista děje představuje neverifikovatelný zdroj informací. Na druhé straně se však současně přijímá autentizační účín jevu, jež lze označit jako projevená (tematizovaná, zviditelněná) nedostatečná spolehlivost. Poukazují k ní kupříkladu některá vyznačení modalit - a to pomocí obrátů jako „myslím si, že...“, „mohlo by se zdát, že...“, „jak si nejasně vzpomínám...“ apod.

Máme za to, že úvahy a soudy gnoseologické povahy nás mohou v případě fiktivních literárních obrazů zavést do neřešitelných těžkostí, protože se pohybujeme ve sféře, kde se význam verifikovatelnosti relativizuje, kde předsudečná zaujatost i božská vševědoucnost představují určité konvencionalizované, významotvorné vypravěčské postupy, sledující určitý zobrazovací záměr a jeho dopad na čtenáře. Kromě širé tematických, žánrových, stylistických apod. možností podmiňuje tvárnou rozmanitost epiky psané prózou také to, jakými postupy, jakým způsobem se v narativní vrstvě toho kterého díla aktualizuje vyprávějící zprostředkovatel a jak v ní působí (ještě lépe: spolupůsobí) polarity kompetence - im-kompetence, vševědoucnost - předsudečnost, spolehlivost - nespolehlivost, neomylnost - omylnost.

Bylo již řečeno, že pro tematizaci zprostředkovanosti, jak ji představuje typ quasiautobiografie, tj. retrospektivního vyprávění protagonisty děje, má klíčový význam utváření vztahu Já, jež vypráví, a Já, které vyprávěné prožilo. Z toho plyne, že při sledování vypravěčské role hlavní postavy budeme zaznamenávat rovněž přechody k bezprostřednějšímu reflektorskému zobrazení (médiem se stává vědomí prožívajícího Já) a k zobrazení scénickému. Přestane-li postava vyprávět o minulém a začne-li zobrazený svět a dění reflektovat (změnu signalizuje přítomný čas, polopřímá řeč, vnitřně monologická glosa či souvislejší vnitřní řeč), a to třeba na kratičký úsek textu, pak je na místě ptát se, jakou příčinu a smysl

má tato změna, tj. zvrát od vyprávění v užším slova smyslu k bezprostřední evokaci. Může se například přihodit, že ta či ona událost z minulosti strhne vypravěče k jejímu znovuprožití (nastává jakýsi efekt přenosu), že podlehe empatii s dřívějším stádiem svého Já. Jde tu o to, jak autor v souvislosti s poetikou své doby a s poetikou individuální využil široký manévrovací prostor, v němž se uskutečňuje dynamický vztah a napětí mezi starším, zralejším a více chápajícím Já jako vypravěčem a Já jako hrdinou, utkvělým v prožité situaci; tedy prostor rámcově vymežitelný nerozlišitelnou identitou (deníkovost) a úplným odcizením (odstupem).

Lze říci, že ve dvacátém století vykazuje užití vyprávěcí situace první osoby výraznou tendenci subjektivizační (míněno vzhledem k subjektu postavy, nikoli autora, jenž v ní ovšem může mít své alter ego). Projevuje se tím, že prožívající Já dominuje nad vyprávějícím Já, namísto odstupu převládá přenos do časoprostoru událostí („hic et nunc“ děje). Za nejkratnější výspu tohoto směřování lze pak považovat úplné pohlcení vyprávění vnitřním monologem („direct interior monologue“), jak se s tím setkáváme v některých dílech Williama Faulknera (1930, *Když jsem umírala* - *As I Lay Dying*), v Sartrově *Nevolnosti* (1938, *La Nausée*), kde se ovšem ještě také vypráví, hlavně však v prózách Samuela Becketta: *Molloy* (1951) a *Malone umírá* (1951, *Malone meurt*).

Vzhledem k našemu zájmu leží ovšem doména vnitřně monologických výpovědí na zcela opačném pólu (pokud ovšem epizodické užití vnitřního monologu není v rámci výpravného kontextu výrazem toho, že se vypravěč na chvíli zapomněl a propadl se časem přímo do nitra svého prožívajícího Já), neboť v nich „vystupuje před čtenáře Já, které již vykazuje charakteristické znaky reflektora: nevypráví, neobrací se na žádného posluchače nebo čtenáře, ale zrcadlí ve svém vědomí vlastní momentální situaci, včetně vzpomínek vyvolaných touto situací.“ (Stanžel 1988: 251-252)

V závěru naší úvahy, věnované problémům, jež před námi vyvstaly, když jsme se tu pokusili nějak uchopit tematizovanou zprostředkovanost vyprávění (nebo jinak - způsoby zosobňování vypravěče), si alespoň tezevitě zopakujme hlavní mezníky absolvované cesty a naznačme si, k čemu nám může být jejich vyjasnění (pochopitelně pouze částečně) dobré. Máme za to, že tyto mezníky jsou tvořeny zhruba následujícími problémovými okruhy:

1) Vymezení polarity zprostředkovanost (vypravěčem) - bezprostřednost (postava-reflektor; scéna) podání, která působí v oblasti slovesného zobrazování se značnou variabilitou a může významně podmiňovat poetiku díla i jeho estetický účín.

2) Vztah zosobněného vypravěče (tj. zosobněného tělesně, nebo pouhou „duchovní fyziognomií“) k zobrazenému světu. Neomezuje se pouze na stanzelovskou opozici identičnost - neidentičnost (existenciální příslušnost - existenciální nepříslušnost); je možno akceptovat rovněž signály, které naznačují určitou spjatost vypovídajícího subjektu s prostředím, v němž se vyprávěný děj odehrává (máme na mysli například kolokviální slohové prostředky či určité pojmání světa).

3) Potvrzení výchozí teze o netotožnosti vypravěče a autora, netotožnosti, jež ovšem předpokládá zjistitelnost příbuzných rysů.

4) Zdůvodnění interpretační hodnoty některých aspektů tematizované zprostředkovanosti vyprávění, jako jsou perspektiva (vnitřní - vnější), šíře horizontu poznání, vypravěčské kompetence a s nimi související předsudečnost (zaujatost) a spolehlivost (nespolehlivost).

5) Rozvržení a problémové specifikování základních typů zosobnění vypravěče, jak se s nimi setkáváme v rámci základních vyprávěcích situací první a třetí osoby. Jde nám o vypravěče-hrdinu, vypravěče-svědka a vypravěče s autorským postojem, s právem na vševědoucnost a proměnu stanoviska.

Alespoň částečné zmapování otázek týkajících se zmíněných mezníků, tedy otázek, jež nám kladla konkrétní díla právě tak jako některé naratologické studie, by nemělo být účelem samo o sobě. Chápeme je jako určitou teoretickou bázi (či jinak pozadí) pro interpretaci jedinečných případů, tj. pro interpretaci zviditelněných projevů vypovídajícího subjektu a jejich významotvorné funkce, jež se podílí na celkovém smyslu díla.

LITERATURA

- BEACH, Joseph Warren
1932 *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (New York)
- BOOTH, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago)
- EILE, Stanisław
1973 *Światopogląd powieści* (Polska akademia nauk))
- EJCHENBAUM, Boris
1971 „Ako je urobený Gogolov Plášť“, in *Teória literatúry*, ed. M. Bakoš (Bratislava: Pravda), str. 353-370
- FERNANDEZ, Roman
1926 *Messages. Le méthode de Balzac* (Paris)
- FORSTER, Edward Morgan
1971 *Aspekty románu* (Bratislava: Tatran)
- FRIEDMAN, Norman
1955 „Point of view in Fiction. The Development of a Critical Concept“ (PMLA LXX). Citujeme podle *The Novel Modern Essays in Criticism* 1969.
- HARTMANOVÁ, Alena
1960 „Umění nestárnoucí“, předmluva k *G. Verga: Sicilské povídky* (Praha: SNKLU)
- INGARDEN, Roman
1989 *Umělecké dílo literární* (Praha: Odeon)
- JASIŇSKA, Maria
1967 „Narrator w powieści. Zarys problematyki badań“, in: *Problemy teorii literatury*, ed. H. Markiewicz (Wrocław)
- KAYSER, Wolfgang
1958 *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* (Bern)
- LUBBOCK, Percy
1921 *The Craft of Fiction* (New York 1947)

MARKIEWICZ, Henryk

1984 *Wymiary dzieła literackiego* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo literackie)

ROMBERG, Bertil

1962 *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel* (Stockholm)

SCHOLES Robert, Robert KELLOG

1971 *The Nature of Narrative* (London: Oxford University)

STANZEL, Franz K.

1988 *Teorie vyprávění* (Praha: Odeon)

STŘÍBRNÝ, Zdeněk

1987 *Dějiny anglické literatury* (Praha: Odeon)

THE NOVEL MODERN ESSAYS IN CRITICISM

1969 (New Jersey: University of Oklahoma)