

Kdo je vypravěč?

Richard Walsh

Kdo je to vypravěč? Většina literárních kritiků dnes s oblibou pokládá vypravěče za inherentní prvek narativu, ačkoli soudržnost jakéhokoli jasně vymezeného konceptu takového vyprávěcího činitele (*narrating agent*) zůstává přinejmenším sporná.¹ Tím, že zpochybňují vypravěče, chci uvést v pochybnost také obecné předpoklady, které tento koncept udržují v kritické praxi. Nepřistupuji k němu jako k záležitosti čistě naratologické, nýbrž jako k něčemu, co má široké důsledky pro naše rozumění fikci. K povýšení vypravěče ze zobrazovacího akcidentu (*representational accident*) na strukturální podstatu skutečně došlo speciálně v reakci na vlastnosti fikce, nikoli narativu jako takového; a mimo fikční kontext se tento koncept začal dosti povrchně používat výhradně proto, že takto pojmáný vypravěč slouží primárně k vytvoření zobrazovacího rámce, v němž lze narativní diskurz číst spíše jako zprávu než jako výmysl.² Jinými slovy, definuje míru, do jaké můžeme abstrahovat od vědomí, že příslušný narativ je ve skutečnosti fikční. Tím, že pojmá fikční narativ jako něco, co pochází od fikčního vypravěče, zrušil čtenář jeho fikčnost, přistoupil na jistou formu spolupráce se zobrazením a našel logický důvod pro potlačení nevíry (*suspension of disbelief*). Já chci však ukázat, že tento model fikce pomáhá udržovat některé pochybné kritické tendence. Za prvé, místo aby věnovala pozornost rétorickému smyslu narativu, kritická interpretace se v detailech obvykle omezuje na rámec jeho zobrazení (*representational frame*) – což má běžně za následek, že si kritika až příliš libuje ve spolupráci se zobrazovací rétorikou, kterou daná fikce používá. Za druhé, tento rámec zobrazení navozuje jakési kritické dvojí vidění, které tuto intrafikční perspektivu odděluje od širšího chápání fikce jako literárního díla (charakterizovaného svým stylem, technikou, tématy, symbolikou atd.). Tato dichotomie způsobuje, že se takové literární úvahy stávají opožděnou reakcí na naivní prvotní čtenářskou zkušenost. Jako základ pro čtení fikce není záměrné potlačení nevíry vyhovující: nevíra je zásadní pro to, abychom fikční dílo četli jako fikci, jenom tak můžeme pochopit účinky, kterých dosahuje pomocí vlastních, specificky fikčních literárních prostředků, počítaje v to i vtažení čtenáře, o němž svědčí výraz „potlačení nevíry“. Jedním z důsledků odmítnutí konceptu vypravěče je prolomení rámce zobrazení jakožto neprostupné hranice mezi kreativním a (domněle) informativním aspektem fikčního díla. Právě to mám na mysli, když zpochybňuji myšlenku, že vypravěč jako rozlišitelný a inherentní původce fikčního narativu představuje logický či dokonce pravděpodobný konstrukt.

Chtěl bych k tomuto problému přistoupit schematicky, v první řadě tak, že se odvolám na dvě rozlišení Gérarda Genetta: mezi homodiegetickými a heterodiegetickými vypravěči (problém osoby; místo běžného rozlišení mezi *Ich*-formovými a *Er*-formovými vypravěči nabízí Genettova klasifikace přesnější kontrast mezi účastí a neúčastí v příběhu) a mezi vypravěči intradiegetickými a extradiegetickými (problém úrovně; jde o rozdíl mezi vypravěčem, který vypravuje uvnitř širšího, rámcového narativu, a vypravěčem, jehož vyprávění (*narration*) samo konstituuje primární narativ). Kombinací těchto rozlišení

vznikají čtyři kategorie vypravěčů;³ mým záměrem je dokázat, že žádná z nich nepotřebuje nezávislého narativního činitele. Dvě intradiegetické kategorie jsou poměrně nekomplikované. Tito vypravěči jsou prostě postavy uvnitř narativu, které vypravují příběh, jehož se buďto samy účastní, nebo neúčastní. Marlow v *Srdci temnoty* (Heart of Darkness, 1902), který sedí na palubě Nellie, kotví u ústí Temže, a vypravuje o své cestě do nejvzdálenějšího bodu plavby, je intradiegetický a homodiegetický. Bezejmenný obdivovatel Madame de Rochefide v *Sarrasinovi* (1830), který jí večer po plesu pořádaném Lantyovými vypráví příběh sochaře, je intradiegetický a heterodiegetický. Extradiegetické kategorie jsou složitější. Genette trvá na tom, že extradiegetičtí vypravěči, nacházející se mimo jakoukoli diegezi, nemohou být postavami, neboť „to by nedávalo žádný smysl“.⁴ Nicméně extradiegeticko-homodiegetického vypravěče, jako je Huck Finn, samozřejmě ztotožňujeme s postavou v příběhu. Zdá se tedy, že extradiegeticko-homodiegetický případ určuje, dokonce i uvnitř fikčního rámce, jasný rozdíl mezi postavami a vypravěči. Mnozí z takových vypravěčů – Huck Finn, Tristram Shandy, Humbert Humbert, Molloy – jsou však zjevně v tom, jak vyprávějí svůj příběh, charakterizováni přinejmenším stejně silně jako v rolích protagonistů. V čem se pak liší od svých intradiegetických protějšků? Genette uznal, že rozdíl mezi extradiegetickým a intradiegetickým je relativně nedůležitý, uvážíme-li, že „vše, co je potřeba k přeměně extradiegetického narativu v zapuštěný, je úvodní věta“.⁵ Toto tvrzení ilustruje hravou úpravou *Hledání ztraceného času* (À la recherche du temps perdu, 1913–1927), oblíbeného extradiegeticko-homodiegetického vyprávění. Nebudu ji citovat celou, neboť její podstata je jednoduše tato: „Marcel si odkašlal a začal: ‚Dlouho jsem chodil brzy spát...‘ atd.“⁶ To je jistě v pořádku, zvažme však diametrálně odlišný účinek následující úpravy: „Ironická stará panna si odkašlala a poznamenala: ‚Všeo-beecně panuje skálopevné přesvědčení, že svobodný muž, který má slušné jmění,‘ atd.“⁷ V tomto druhém případě jde o transformaci extradiegeticko-heterodiegetického vyprávění (*narration*) a dochází tu k něčemu, co nenastává v prvním případě – totiž k vytvoření postavy (asi jí budeme chtít říkat Jane). K případu extradiegeticko-heterodiegetického vyprávění se vrátím za okamžik, ale nejdříve se chci zabývat důsledky tohoto rozdílu pro Genettův homodiegetický příklad. Domnívám se, že v takovém případě je jediným nutným výsledkem transformace extradiegetického na intradiegetické specifikace vyprávěcí instance (*narrating instance*). Tuto specifikaci nelze pokládat za změnu roviny, jelikož podle Genetta vyprávěcí instanci implikuje každý narativ: „[P]odstata *Narativního diskurzu*, počínaje už titulem, spočívá v předpokladu této výpovědní instance, která vytváří vyprávění se svým vypravěčem a narativním adresátem, fiktivními či nikoli, reprezentovanými nebo ne, tichými či hovořícími, ale vždy přítomnými. V tom je, neváhám říci, zcela jednoznačně podstata aktu komunikace.“⁸ Připustit, že ne každý narativ implikuje vyprávěcí instanci, by ve skutečnosti znamenalo uznat lingvistické argumenty pro nevyprávěné narativy předložené Ann Banfieldovou⁹ a dalšími. Diskurz, coby komunikační akt, je jednáním (*action*); ve fikci je proto zobrazený diskurz homodiegetického vypravěče zobrazeným jednáním. A co jiného je jednání než ilustrace postavy?¹⁰ Extradiegeticko-homodiegetičtí vypravěči jsou vskutku postavy, a ukrývá-li se v této formulaci nějaký rozpor, pak tkívá v samotném konceptu extradiegetičnosti. Vypravěči se vždy nacházejí mimo rámec příběhů, které vypravují: výraz „extradiegetický“ se zdá mít dodatečnou moc situovat vypravěče mimo zobrazení. Kde by to však mělo být, je-li vypravěč fikční? V takových případech je samo vyprávění příběhu zobrazenou událostí, zobrazenou tak jasně jako jakýkoli akt mluvení, myšlení či psaní v příběhu. Zcela legitimně bychom mohli dát celý text do uvozovek.

Extradiegeticko-homodiegetickému vypravěči jsem věnoval pozornost proto, abych mohl zavést tuto předběžnou tezi: Ve vnitřní logice fikčního zobrazení není nic, co by vyžadovalo kvalitativní rozlišení mezi vypravěči a postavami. Takoví vypravěči, jsouce zobrazení, jsou postavami, naprosto stejně jako vypravěči intradiegetičtí. Skutečný problém představuje samozřejmě čtvrtý, extradiegeticko-heterodiegetický typ vyprávění. Do této skupiny spadají ty narativy, které bychom mohli pojmenovat jako „neosobně vyprávěné“ (*impersonally narrated*), např. *The Ambassadors* (1903), *Proces* (Der Process, 1925), či *Paní Dallowayová* (Mrs. Dalloway, 1925), a také to, co se někdy označuje jako „autorské vyprávění“ („*authorial narration*“) – *Tom Jones* (1749), *Trh marnosti* (Vanity Fair, 1848) či *Middlemarch* (1871). Nepopíratelným faktem stojícím v základu snahy připsat takové narativy vypravěči je to, že jde o narativy fikční. Postulovat vypravěče u historických a bio-

grafických narativů není – přes symbolická (*token*) gesta naratologů, jejichž důraz na fikci se těžko snáší s jejich nároky na obecnější vliv naratologie – o nic oprávněnější než přisuzovat každému nefikčnímu diskurzu nějakého textového činitele (*textual agent*).¹¹ Genetovo vlastní rané vyjádření základního předpokladu výzkumu fikčních narativů je v tomto ohledu typické: „Vypravěč *Otce Goriot* ‚není‘ Balzac,“ říká, „třebaže tu a tam vyslovuje Balzakovy názory, neboť tento autor-vypravěč je někdo, kdo ‚zná‘ penzion paní Vaquerové, jeho majitelku a nájemníky, kdežto Balzac si je vymýšlí.“¹² Funkce vypravěče záleží v tom umožnit, aby byl narativ čten spíše jako něco, co někdo zná, než něco vymyšleného, spíše jako něco, co je sdělováno jako fakt, než něco, co je vyprávěno jako fikce.¹³ Tento pohled však trpí tím nedostatkem, že některé z věcí, které má vypravěč „znát“, jsou jasnými znaky fikčního statusu daného narativu. Nejnápadnější z nich se objevuje s interní a volnou fokalizací, tj. se vstupem narativu do mysli druhého: „[V]ečer paní Vauquerová [ležela] jako na řevavém uhlí, jako koroptev obalená slaninou a rozpalovala se touhou, která ji posedla, aby totiž zanechala vdovského roucha Vauquerů a znovu ožila v manželství s Goriotem. Provdát se, prodat svůj penzionát, podat své rámě onomu jemnému výkvětu měšťanstva [...].“¹⁴ Jediný způsob, jak vysvětlit takovou znalost myšlení postav z hlediska vypravěčského modelu, je brát naprosto doslova metaforický pojem „vševědoucího“ („*omniscient*“) vyprávění: aby mohl znát, a ne si vymýšlet (*imagine*), musí tento (zjevně nadlidský) narativní činitel skutečně mít takovéto schopnosti. Já bych však řekl, že vševědoucnost není vlastnost určité skupiny vypravěčů, nýbrž právě vlastnost imaginace. Dokonce i když se autoři sebereflexivně rozhovoří o své vševědoucnosti ohledně vlastních výtvorů, je sama tato schopnost nereálná. Čtenář si nemusí vytvořit hypotézu o vypravěči, který je v mezích dané fikce skutečně vševědoucí, neboť autorský imaginativní akt nejen uvádí fikci do pohybu, ale prostupuje ji.

Existují i další aspekty fokalizace – i v dílech, která se vševědoucnosti očividně zřikají –, které se ukazují neslučitelné s pojetím vypravěče jako toho, kdo něco „zná“. Vezměme si externí fokalizaci, která zapovídá jakýkoli přístup k myšlenkám postavy: „[O]hniko [se] nachází v bodě, který je v diegetickém prostoru určen vypravěčem, *mimo jakoukoli postavu*.“¹⁵ Toto ohniko však nelze chápat jako perspektivu samotného heterodiegetického vypravěče, neboť to by ho činilo homodiegetickým, byť by byl bezejmenný a snad i netělesný. Seymour Chatman ve svém pojednání o problému fokalizace správně trvá na radikálním rozdílu mezi „náhledem“ („*slant*“)¹⁶ vypravěče a „filtrem“ („*filter*“) postavy: vypravěč „je sdělovatel (*reporter*), nikoli ‚pozorovatel‘ (*observer*) světa příběhu v tom smyslu, že by byl doslova jeho svědkem. Nedává smysl, říkáme-li, že je příběh vyprávěn ‚prostřednictvím‘ vypravěčova vnímání, neboť vypravěč (ať už je to „on“, „ona“ nebo „ono“) skutečně *vypráví*, a to není percepční akt, nýbrž akt prezentace či reprezentace.“¹⁷ Pro kategorii vyprávění (*narration*), kterou se zde zabýváme, činí Chatman tento nutný závěr: „Heterodiegetický vypravěč (ať je kteréhokolli rodu) události *nikdy* neviděl, protože ve světě příběhu nikdy nepřebýval. [...] Dokonce i v případě vyprávění pomocí tzv. ‚oka kamery‘ (*camera eye* *narration*) vypravěč vždy a pouze *jakoby* sleduje, jak se události v okamžiku vyprávění odehrávají před jeho očima.“¹⁸ Jak ale máme rozumět tomu, co Chatman myslí slovem „jakoby“? Nemůžeme se znovu uchýlit k vševědoucnosti, aniž se jí zpronevěříme tím, že budeme předpokládat vypravěčovu permanentní mlčenlivost, pokud jde o myšlenky postav a jiné podobné věci. Tato mlčenlivost by mohla být pouze nepřírozená; řečeno se samotným Genettem, musela by být popsána paradoxně, jako vymezující paralipse (*defining paralipsis*). Externí fokalizaci tak lze interpretovat jedine jako výtvor vypravěčovy imaginace. Zdůvodnění vypravěče jako toho, kdo něco „zná“, je tím opět zpochybněno.

Ve skutečnosti samozřejmě vůbec nejde o to, že vypravěč něco „zná“, ale o to, že autor znát nemůže. Účelem vypravěče je zprostit autora odpovědnosti za „fakta“ fikčního narativu. Genette tento princip kodifikoval pomocí dvojitého vzorce „ $A = V \rightarrow$ *faktuální narativ*“ a „ $A \neq V \rightarrow$ *fikční narativ*“, kde rovnítko označuje „autorův vážný závazek ve vztahu k jeho narativním tvrzením“. ¹⁹ Tato úzká definice totožnosti platí především pro „onomastickou či biografickou totožnost“, ²⁰ neboť vypravěče otevřeně fikčního příběhu z tohoto pohledu ve skutečnosti s jeho autorem ztotožnit lze, jako např. v Borgesově povídce „Alef“ („El Aleph“, 1949) nebo v *Tomu Jonesovi*. Je zcela jasné, že Henry Fielding „ani v nejmenším neručí za historickou pravdivost tvrzení obsažených ve svém narativu“, Genette však dále

prohlašuje, že Fielding se „s vypravěčem, o němž se předpokládá, že narativ vytvořil, neztotožňuje o nic víc, než se já, řádný občan, otec rodiny a liberál, ztotožňuji s hlasem, který mými ústy pronáší ironický a hravý výrok typu ‚Já jsem papež!‘“²¹ Předpokládá se zde, že fikce a ironie jsou „nevážné“ řečové akty a vyžadují tudíž, aby se rozlišovalo mezi jejich skutečnými a předstíranými mluvčími. Genette následuje Johna Searla, jehož popis fikčních promluv jako předstíraných aktů tvrzení představuje kanonický přístup teorie řečových aktů k této otázce. Neimplikuje-li Searlův vzorec předstírání (*pretense formula*) vypravěče zcela jednoznačně, dochází k tomu pravděpodobně v jiném popisu, který Searle nabízí jako její ekvivalent: fikce „předstírá realizaci tvrzení“.²² Searle ovšem přistupuje k fikci se zcela jinými prioritami než literární teoretikové; souhlasí v podstatě s názorem J. L. Austina, že „jde o záležitost spadající do teorie platnostního oslabení (etioliace) jazyka“.²³ Searlova poněkud chvatná a přezírává odpověď na otázku po statusu fikce je motivována zjevnou potřebou odlišit fikci od pouhé lži. Je-li fikční výpověď čtena prostě jako autorské tvrzení, pak musí být považována za nezdařenou (*infelicitous*) (za omyl či lež), což příliš neodpovídá našemu povědomí o tom, jak fikce funguje. Avšak Searlova vlastní teorie předstírání (*pretense theory*) je z literárního hlediska stejně neuspokojivá, neboť místo aby použila teorii řečových aktů k vysvětlení fikce, diskvalifikuje fikci, aby ochránila teorii řečových aktů. Klasifikovat fikci jako něco „nevážného“ jednoduše znamená ji neuznat: problém fikčnosti se tím nevysvětluje, ale pouze odsouvá. Místo o reálném aktu „tvrzení“ něčeho fikčního hovoří tedy Searle o simulovaném, tj. fikčním aktu tvrzení, neboť fikčnost je (na rozdíl od lži) ontologická vlastnost, nikoli jen vlastnost pozic. Fikční akt tvrzení nepůsobí o nic méně problematicky než akt tvrzení něčeho fikčního; vyloučil pouze fikčnost ze sféry teorie řečových aktů. A pokud toto pojetí fikce jako tvrzení, od nějž se autor distancuje, obnáší stvoření vypravěče, jak se domnívá Genette, pak to jen ještě jasněji odhaluje jeho neprůkaznost. Buďto je vypravěč fikční nebo něco fikčního tvrdí. V obou případech z tohoto pojetí pro fikčnost nic neplyne, stále je třeba ji vysvětlit. Teorie předstírání se s fikčností dokáže vyrovnat pouze tak, že se odvolá na vypravěče, který se nachází zároveň uvnitř i vně fikce.

Genette ve své odpovědi Searlovi tento problém částečně řeší, když dokazuje, že popis fikce jakožto předstíraného tvrzení nevyklučuje užití fikčních výpovědí k uskutečnění nějakého jiného, vážného ilokučního aktu. Cílem jeho vstupu do debaty „není v žádném případě nahradit Searlovo ‚Fikční texty jsou předstíraná tvrzení‘, nýbrž doplnit je zhruba následovně: ‚...která za nepřímými ilokučními akty ukrývají fikční řečové akty představující ilokuční akty *sui speciei*, které jsou z principu vážné“.²⁴ Nepřímé řečové akty (mezi něž Genette řadí metaforické výroky jako jednoduché nepřímé řečové akty s nepřijatelným doslovným významem) jsou takové akty, v nichž jeden ilokuční akt funguje jako nositel jiného ilokučního aktu. Věta „Stojíš mi na noze“ je rovněž žádost, abys s ní slezl; věta „Hegel je vymláčená sláma“ („*Hegel is a dead horse*“) zároveň tvrdí, že už nemá cenu se s ním přft.²⁵ Nepřímým řečovým aktům lze porozumět pouze tehdy, pokud je vnímáme ve vztahu k jejich kontextům, na základě souboru přijatých pravidel kooperativní komunikace, jak je nastínil H. P. Grice. Griceův „kooperativní princip“ („*Cooperative Principle*“) vyjadřuje kritéria úspěšného vykonání vážného řečového aktu několika obecnými maximami. Jednou z nich je *první maxima kvality* (*first maxim of Quality*): „Neříkej, co podle tebe není pravdivé“; další je *maxima relevance* (*maxim of Relation*): „Mluv k věci“.²⁶ Doslovná ilokuce nepřímého řečového aktu očividně ignoruje kooperativní princip, obvykle tím, že není relevantní, ale také tím, že je nepravdivá. Kdyby se nepřímý řečový akt vyčerpal svou doslovnou ilokucí, museli bychom jej považovat za nezdařený; ale protože toto ignorování kooperativního principu je tak frapantní, nutí nás to k předpokladu, že uvedené maximy tím nejsou jen porušovány, ale i nějak zužitkovávány. Tento proces, který nás ponouká k pátrání po nedoslovné ilokuci, jež úspěšně spojí řečový akt s jeho kontextem, nazývá Grice „konverzační implikatura“ („*conversational implicature*“). Maxima kvality tak může být porušena nenápadně (jako je tomu při lhaní), v tom případě se kooperativní princip hrouti; ale může být také okázale přezírána (*flouted*) (tj. *frapantně* porušena, jako je tomu u ironie nebo fikčního literárního díla). V tom případě můžeme předpokládat, že je jí využíváno v zájmu konverzační implikatury, a tak usoudit, že kooperativní princip je nepřímo zachováván.

Pro Genetta jsou fikční texty nepřímé řečové akty, které *prostřednictvím předstíraných tvrzení* (pretended assertions) implikují akty z kategorie „deklarativních ilokucí s ustavovací funkcí“,²⁷ tj. akty deklarující existenci fikčního světa. Ilokucní akt ustavení tohoto fikčního světa (které se děje se souhlasem publika – Genette cituje „Coleridgeova nestárnoucí slova“)²⁸ představuje vážný prvek fikčního výroku. Mám zde dvě námitky. Za prvé, jsou-li fikční výroky nepřímé řečové akty, musí dělat něco víc než jen ustavovat fikční svět. Zdá se, že Genette někdy pokládá tuto deklarativní ilokuci za vlastní fikční řečový akt, pak ale tato ilokuce zůstává v rámci fikčnosti a k Searlovu popisu autorského řečového aktu nic nepřidává. V každém případě však uvězuje tvůrčí akt v existenční materií fikce, aniž bere zřetel na to, do jaké míry se tento akt spíše než existence týká jazykového významu. To příliš nekoresponduje s Genettovým tvrzením, že romanopisec tímto aktem vytváří „fikční *dílo*“, jak zřejmě potvrzuje, když říká (nanejvýš tautologicky), že naplnění ilokucního záměru fikce spočívá „minimálně“ v tom, že je její fikční záměr rozpoznán.²⁹ To je nejspíš maximum, co nám Genettova koncepce dokáže poskytnout. Pak ovšem není adekvátní jako obecná teorie; a řekl bych, že není adekvátní dokonce ani v některých případech.

Za druhé, mají-li mít fikční výroky nepřímou ilokucní sílu, potom doslovné řečové akty, jimiž jí dosahují, nemohou být předstírané, ale musí být proneseny vážně. Genette může interpretovat předstírané řečové akty jako nepřímé řečové akty jenom proto, že stírá rozdíl mezi dvěma odlišnými pojmy: poznamenává, že sám Searle odmítá považovat fikci za metaforickou promluvu „ve jménu (podle mého mínění dosti křehkého) rozlišení mezi ‚nevážným‘ a ‚nedoslovným‘“.³⁰ Toto Searlovo odmítnutí je však správné. Vážnost, jak ji definuje, se pojí s ilokucním záměrem, zatímco doslovnost s větným významem. Proto také Searle jasně říká, že samo „předstírat“ je intenční sloveso: pokud jste nezamýšleli předstírat, nepředstírali jste.³¹ Searle rozlišuje mezi vážnými a nevážnými (předstíranými) řečovými akty podle toho, zda daný akt byl, nebo nebyl vykonán. Nedojde-li k jeho skutečnému vykonání (*performance*), ale pouze „pseudovykonání“ („*pseudoperformance*“),³² nemůže existovat ani žádný vážný nepřímý řečový akt, neboť podmínky úspěšnosti (či maximy, jak by řekl Grice), které se k řečovému aktu obvykle váží, jsou suspendovány, a v tom případě nemohou být ani porušeny (*violated*), tím méně okázale přezírány (*flout*) v zájmu konverzační implikatury. Genette si zřejmě vykládá vážnost (*seriousness*) jako upřímnost (*sincerity*), takže pak může říci, že jakákoli nedoslovná ilokuce je samozřejmě také, v doslovném smyslu, nevážná (rozuměj neupřímná). Avšak upřímnost je podmínkou pouze u vážných řečových aktů – jestliže řečový akt *není* vážný, vůbec se neobjevuje. Rozumíme-li předstírání ve významu, který má v Searlově pojetí, pak jsou předstírané řečové akty a nepřímé řečové akty neslučitelné. A i když Genette tiše přeformuloval Searlovu teorii předstírání na „předstírání vypravěčství“ („*pretending to be the narrator*“), model pro fikční promluvu ve třetí osobě se tím transformuje na model pro fikci v první osobě. Tím pádem je samotný diskurz intrafikční a vylučuje možnost jakéhokoli nepřímého řečového aktu deklarujícího jeho fikčnost.³³ Je-li model nepřímých řečových aktů pro fikční promluvu použitelný, pak pro ni model předstírání použitelný není; pokud ale fikce nepotřebuje předstírané řečové akty, pak nepotřebuje ani vypravěče.

Tvrdím, že předstírání nemá v teorii fikční promluvy místo, ani samo o sobě, ani ve spojení s nepřímými řečovými akty. Myšlenku fikce jako nepřímého řečového aktu zavrhnout nechci: Genettovo pojetí mi v hrubých rysech připadá velice sugestivní. Tento model však vyžaduje, aby fikční výpovědi byly vážné autorské řečové akty, a to vylučuje jakoukoli existenci implicitního vypravěče. Pokud o Genettovi, když prohlašuje „Já jsem papež“, předpokládáme, že není ani prohaný, ani pomýlený, nýbrž že se přidržuje kooperativního principu, pak si povšimneme nesmyslnosti tohoto výroku na doslovné úrovni a pochopíme jej třeba jako „Přiznávám, že občas s oblibou říkám nesmysly“ nebo v nějakém jiném relevantním implicitním významu. Není zde přítomen žádný tajemný hlas, protože se jedná o vážný řečový akt, jehož zdar (*felicity*) zajišťuje nepřímo konverzační implikatura. A tak je to i s fikcí. Autor může vážně vyprávět fikční narativ, neboť jeho relevance nespočívá v informování. Jeho klamnost (*falsehood*) nebo i jakákoli náhodná pravdivost (*veracity*) jsou irelevantní. Fikci lze s modelem nepřímých řečových aktů spojit následujícím způsobem: jedná se o řadu ilokucních aktů tvrzení, které (obvykle), ať už jsou pravdivé nebo nepravdivé, jsou na doslovné úrovni irelevantní, protože je nelze chápat jako informativní,

kteří však vzhledem ke svému kontextu – neboť jsou prezentovány jako román, romance, vtip kameňák – implikují ilokuční akt předvedení narativu. Tento implikovaný akt obvykle přesahuje hranice věty, neboť se týká celého narativu, a bude proto asi lepší popsat jej jako diskurzivní akt (*discourse act*). V každém případě však splňuje kritérium relevance jako vybídnutí k interpretaci, uvažování a hodnocení – jako něco, co stojí za předvedení, něco, co lze vyprávět. Nejde o informativní, nýbrž předváděcí (*exhibitive*) relevanci: otázka pravdivosti tohoto aktu se tudíž jako podmínka úspěšnosti nedá použít.³⁴

Odpověď, kterou nabízím na svou původní otázku „Kdo je vypravěč?“, je následující: Vypravěč je buď postava, která vypráví, nebo autor. Nic mezi tím neexistuje. Autor fikce může zvolit jednu ze dvou strategií: může vyprávěním zobrazovat (*to narrate a representation*), nebo zobrazovat vyprávění (*to represent a narration*). To říkám s plným vědomím Genettovy kritiky konceptu zobrazení (*representation*).³⁵ Jeho názor, že tento termín významově osciluje mezi „informací“ („*information*“) a „napodobením“ („*imitation*“), má vlastní antiteze vlastně potvrzuje. Ve „vyprávěním zobrazovat“ znamená „zobrazení“ (fikční) informaci, kdežto v „zobrazovat vyprávění“ znamená (diskurzivní) napodobení. Přesto tento termín budu i nadále používat z toho důvodu, že toto rozdvojení prostředků nijak nenarušuje jednotu rétorických cílů, pro jejichž označení výraz „zobrazení“ používám.

Jaké místo má v tomto modelu nespolehlivé vyprávění (*unreliable narration*)? Tento koncept se ukazuje potřebný tehdy, když chceme vysvětlit nesrovnalosti v narativu, aniž z nich obviníme autora, což ovšem neznamená, že ho občas vinným neshledáme. Když zjistíme, že v dvacáté páté kapitole *Dona Quijota* (1605, 1616) jede Sancho na oslovi, který mu byl v dvacáté třetí kapitole ukraden, můžeme tuto skutečnost pomínout jako Cervantesovo přehlédnutí. Máme-li poznat nespolehlivé vyprávění, potřebujeme pádnější důvody, než jsou pouhé nesrovnalosti. Abychom jej mohli interpretovat jako nespolehlivý, narativ musí k objasnění svých nesrovnalostí poskytnout určitou logiku – určitý způsob, jak vysvětlit vypravěčovy protimluvy nebo očividná zkreslení. Nespolehlivost prostě nelze připsat neosobnímu vypravěči; musí být motivována psychologii vyprávějíci postavy.³⁶

Ale Chatmanův koncept vypravěčského „náhledu“ („*slant*“) možná nabízí subtilnější, hodnotící formu nespolehlivosti. Je snad možné, že se jazyk románu sám o sobě, bez náznaku rozporu mezi vyprávěním (*narration*) a „fakty“, organizuje v určitý styl, rejstřík, přístup či ideologii, která vyžaduje, abychom mezi autorem a vypravěčem rozlišovali. Tak je tomu koneckonců u vyprávění v první osobě, ačkoli je-li vypravěč homodiegetický, existují pro jeho identifikaci jednodušší a nápadnější podklady zobrazovací (*representational*). Může už sám narativní jazyk prozradit vypravěče? Dorrit Cohnová dokazuje, že právě k takové situaci dochází tehdy, když je „informativní“ („*reportive*“) narativ přerušen komentářem. Její příklad ze *Smrti v Benátkách* (*Der Tod in Venedig*, 1912) nás podle ní nutí „personifikovat zdroj tohoto závažného přerušení [...] jako dosti úzkoprsého a tvrdohlavého moralistu“ – jinými slovy, nikoli jako Thomase Manna.³⁷ Pasáž, kterou Cohnová cituje, mi ve skutečnosti po této stránce příliš provokativní nepřipadá, ale v každém případě mám silné pochybnosti o samotné existenci takové vypravěčské charakterizace (*characterization*). Je zřejmé, že rozdíl mezi autorskou a vypravěčskou osobností musí být stanoven na textové bázi (zajímá nás Mann jako autor, nikoli Mann jako veřejná osoba), avšak nepřítomnost takových textových indikátorů jako jsou nesrovnalosti, vyžaduje, abychom se odvolali na autorovu osobnost, jak byla známa už před tímto textem. Autorská osobnost se dá chápat jako intertextuální fenomén vyabstrahovatelný z celého spisovatelova díla; pořád zde ale zůstává neodůvodněný předpoklad, že je tato osobnost neměnná, protože jinak nemáme důvod se nedomnívat, že se ve zmíněném vyprávění projevuje pouze další aspekt autorské osobnosti. Osobnost koneckonců není monolitická, nadčasová, jednotná, ba není ani nutně koherentní. Je vlastně pravděpodobné, že romanopisci, kteří jsou asi poněkud méně přímočaří než akademičtí pracovníci, budou při svém psaní zaujímat rozmanité pózy. Takové chování zůstává rysem sebe prezentace a neměli bychom mu přiznávat nezávislou totožnost. Cohnová připouští, že díla, jako je *Smrt v Benátkách*, opravdu lze považovat za autorské vyprávění, ale domnívá se, že její interpretace je výhodnější „pro čtenáře, kteří jsou odhodláni zachránit estetickou a ideologickou integritu daného díla“.³⁸ Integrita, o níž Cohnová skutečně usiluje, je integritou autora, nikoli díla, a řekl bych, že otázka integrity vyvstala pouze proto, že zmíněné dílo bylo neoprávněně vyloučeno z předchozí in-

terpretace autorské osobnosti. Obecně vzato si myslím, že možnost rozlišení mezi autorskou a vypravěčskou osobností závisí na tom, zda lze tento rozdíl interpretovat jako smysluplný aspekt zobrazovací rétoriky daného textu.³⁹ Podle mě by v takovém případě komentující pasáže, na něž se Cohnová odvolává, vytvořily kolem narativu homodiegetický rámec.

Chci se nicméně zamyslet nad jedním ze závěrů, které Cohnová vyvozuje z předpokladu, že vypravěče může charakterizovat samotný narativní jazyk. Z hlediska mých záměrů nepůsobí toto tvrzení samo o sobě žádně potíže. Jedná se o charakterizaci, která vyžaduje tvůrčí práci, a ne o něco, co je inherentní narativu jako takovému. Ale jelikož se tato charakterizace objevuje jen občas (dochází k ní pouze v komentujících pasážích uvnitř souvislého narativu), musí – v mém pojetí – implikovat intermitentní postavu. Podle Cohnové lze tuto implikaci logicky vysvětlit jedině pomocí závěru, že vypravěč je přítomen vždy a je buďto odkrytý (*overt*), nebo skrytý (*covert*). „Zobecněním a analogií“ pak lze např. *Zámek* (Das Schloss, 1926) nebo *Portrét umělce v jinošských letech* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) považovat za fikce, které mají vypravěče ve všech svých částech.⁴⁰ Tento zcela necharakterizovaný skrytý vypravěč představuje přesně onen typ čistě narativního činitele, který se snažím vymýtit.

I když ponecháme stranou oprávněnost „zobecnění a analogie“, může existovat něco takového jako skryté vyprávění, třeba i mezi úseky vyprávění odkrytého? Chci ukázat, že základní předpoklad tohoto konceptu – totiž že vyprávěcí postava musí mít kontinuální bytí –, je příkladem kritiky, která přijímá za svůj doslovný model logiky zobrazení, načež jej používá na úkor textu samého. Ze zobrazovacího hlediska je kterákoli vyprávěcí postava zdrojem narativního jazyka, to ano. Pak je ale samo zobrazení pouze produktem fikčního umístění tohoto jazyka. Tyto vztahy musíme chápat hierarchicky. Vidíme pak, že jazyk fikce funguje jako prostředek fikčního zobrazení a zobrazení funguje jako fikční prostředek přidělení tohoto jazyka vypravěči. Považovat zobrazenou narativní instanci za ontologicky předcházející jazyku, který toto zobrazování vykonává, tak znamená vytlačovat logiku zobrazení za hranice zobrazení samého a dělat z podřízeného pojmu nadřazený, tj. tvrdit paradox ve jménu logiky. A přece právě tohoto tvrzení si myšlenka skrytého vyprávění žádá: dokonce i když zobrazení vypravěče není kontinuální, celý diskurz se interpretuje jako sjednocená vyprávěcí instance, neboť vypravěč, místní zobrazovací *výsledek* jazyka, byl přetransformován v jeho globální, prapůvodní *zdroj*. Měli bychom mít na paměti skutečnost, že zobrazovací „logika“ je ve skutečnosti fikční rétorika: neměli bychom ji tedy nutit, aby překračovala svou pravomoc. Pokud jazyk (hypotetického) románu kvůli jistému lokálnímu efektu evokuje vypravěče, pak interpretovat tento efekt jako příznak nějakého všudypřítomného, leč skrytého vypravěče znamená naprosto nepochopit rétorickou rafinovanost románu v zuřivě snaze vnutit mu jednotnou zobrazovací logiku.

Představa remitentní vyprávěcí postavy by naproti tomu takovému románu dokonale vyhovovala a je podle mě zcela v souladu s rétorikou fikčního zobrazení. Vezměme si situaci homodiegetických vypravěčů. I když pomineme takové jednoznačné anomálie jako je *Paní Bovaryová* (Madame Bovary, 1856) (Flaubert coby spolužák Karla Bovaryho v úvodní kapitole) nebo *Trh marnosti* (Vanity Fair, 1847–1848) (v kapitole šedesáté druhé Thackeray navazuje v Pumpnicku známost s několika svými postavami), nejsou vypravěči tohoto typu zdaleka všudypřítomní. Jak si povšiml Genette, Marcel má jako vypravěč *Hledání ztraceného času* nápadný sklon mizet, kdykoli Proustovy záměry vyžadují vševedoucnost, kterou mu jeho vypravěč neumožňuje.⁴¹ Pokud je ale Marcel jako vypravěč příliš literární na to, aby to stačilo pro úspěšnou argumentaci, můžeme otestovat Hucka Finna. Huck je tak silně pocíťovaný a upřímný vypravěč, jak si jen můžeme přát, a přesto Twain uvedl svůj román vysvětlující poznámkou, která upozorňuje na různá nářečí v něm obsažená, neboť si nepřál, aby se čtenáři „domnívali, že se všechny tyto postavy snažily mluvit stejně a ne-dařilo se jim to“.⁴² Neučinil tak proto, aby zdůraznil Huckovy imitační schopnosti, a nešlo z jeho strany ani o přehlédnutí – věnoval této stránce svého románu zvláštní péči, byl na ni pyšný a chtěl se ujistit, že si jeho výtečného dialektologického citu povšimneme. Z toho vyplývá, že v oněch částech románu, kde Twain věrně zobrazuje různá nářečí, kterými se mluví v údolí Mississippi, není vyprávěcí Huck Finn pouze skrytý, ale zcela nepřítomný. Měl bych zdůraznit, že pro toto tvrzení není Twainova poznámka nezbytná, neboť pouze zviditelňuje nesporný fakt, že v kterémkoli zprostředkovaném narativu často dochází ke

konfliktu cílů zobrazení. Mezi potřebami zobrazení narativního přenosu (*transmission*) a potřebami zobrazení narativních událostí panuje nutné napětí a v případě přímé řeči je téměř vždy zobrazena samotná řeč postavy, nikoli vypravěčovo zobrazení této řeči. V takových okamžicích vzniká situace, která je zrcadlovým obrazem našeho hypotetického románu: místo k lokálnímu stvoření vypravěče dochází k jeho lokální eliminaci.⁴³

Ještě jedna osoba však může vstoupit do této rozpravy o vypravěči. Potom, co jsem se odvolal na autora, bych měl vzít v úvahu také autora implikovaného (*implied author*). Wayne Booth původně tento koncept propagoval jako možný způsob, jak mluvit o autorské osobnosti a záměru, aniž se budeme zabývat nebo se necháme omezovat autorovou skutečnou biografií – a to z důvodů, které mají dostatečnou oporu v dějinách literární kritiky. Jak však zvolený termín napovídá, Booth tento koncept zhmotnil do podoby nezávislého činitele, který se nachází „mezi“ vypravěčem a autorem. Říkám-li, že ve skutečnosti jsou vypravěč a autor někdy jeden a tentýž, pak to vypadá, že tuto prostřední osobu jednoduše ignoruji. Na to mohu stručně odpovědět poznámkou, že podle obecně sdíleného názoru implikovaný autor (protože je implikovaný) vypravěčem doopravdy *být* nemůže. Potom snad tento problém odpadá: „implikovaný autor“ je prostě autor implicitně přítomný za vyprávěcí postavou. A pokud vypráví sám autor, pak se bez implikovaného autora zjevně obejdeme. Argumentovat však lze i opačně. Je-li centrem textového záměru z definice implikovaný autor, pak vypravěčem nemůže být jednoduše autor – musí jít o nezávislého činitele. Abychom mohli tuto námitku odmítnout, musíme koncept implikovaného autora podrobněji prozkoumat.

Na základě Boothova původního pojednání o tomto problému v *The Rhetoric of Fiction* (1961) je možné stanovit dva relevantní důvody pro rozlišení mezi reálným a implikovaným autorem. První důvod se týká autorské osobnosti. V polemice s názorem Forda Madoxe Forda trvá Booth na tom, že Fieldinga, Defoa či Thackeraye nelze na základě vnějších důkazů vinit z neupřímnosti: „Velké dílo ustavuje ‚upřímnost‘ svého implikovaného autora bez ohledu na to, jak frapantně člověk, který tohoto autora stvořil, svými jinými projevy popírá hodnoty v tomto díle obsažené. Přese všechno, co víme, byly možná jediné upřímné chvíle jeho života ty, kdy psal svůj román.“⁴⁴ Jak naznačuje druhá věta, Boothova obrana kolísá mezi dvěma strategiemi – buď chce vyhlásit odtržení reálného autora od autora implikovaného, nebo jí jde prostě o odmítnutí uniformity, kterou Fordův rigidní pojem „upřímnosti“, jak se zdá, autorské osobnosti (přes rozmanitost jejich projevů) vnucuje. Druhá možnost mi připadá zcela postačující. Boothův druhý důvod má co dělat s autorským záměrem. Abychom mohli vysvětlit naše „porozumění ukončenému uměleckému celku“ coby textovému fenoménu, potřebujeme „termín, který je stejně široký jako dílo samo, a přesto na ně dokáže upozornit spíše jako na výtvor nějaké osoby, která vybírá a hodnotí, než jako na autonomní entitu (*self-existing thing*)“.⁴⁵

Jak poznamenal Chatman, „v otázce ‚intencionality‘ tato definice váhá, neboť napůl přijímá a napůl odmítá její relevanci pro textovou strukturu. Na jednu stranu Booth neuznává intenci reálného autora, na druhou stranu text odmítá nazývat ‚autonomní entitou‘.“⁴⁶

Ve vlastní obraně implikovaného autora navrhuje Chatman jeho pojetí předdefinovat, „abychom unikli z pasti antropomorfizace“, jejíž vinou se tento koncept znovu a znovu vrací zpět k reálnému autorovi v Boothově pojetí.⁴⁷ Chatman tudíž zaujímá „anti-intencionalistické stanovisko, podle něž vydaný text skutečně představuje ‚autonomní entitu‘. [...] Text sám je implikovaným autorem.“⁴⁸ Svou argumentaci zakládá na rozlišení mezi mluveným a psaným narativem. Orální situace je díky skutečné přítomnosti autora přímočará; v případě tiskem vydané fikce se však „reálný autor (...) stáhne z textu“ a ke slovu se „při každém čtení“ dostává implikovaný autor jako tvůrčí a významový textový princip.⁴⁹ Nezávislost svého konceptu na antropomorfických předpokladech zdůrazňuje Chatman tím, že nabízí alternativní termíny: „textová implikace“ (*text implication*), „textová instance“ (*text instance*), „plán textu“ (*text design*)“ nebo prostě „záměr textu“ (*text intent*)“.⁵⁰ Nicméně i tyto termíny naznačují jisté napětí v jeho argumentaci. Jestliže má být text „autonomní entitou“, která je nezávislá na autorské intenci (*intention*), pak není důvod se na koncept záměru vůbec odvolávat – není jej totiž už zapotřebí. Chatman trvá na tom, že „činnost tvůrce, tj. reálného autora, se zjevně liší od výtvoru, který je výsledkem této činnosti, tj. textu“.⁵¹ Textualitu ale zase dokáže vysvětlit pouze tak, že tento tvůrčí akt

(*act of production*) znovuobjevuje jako něco, co je textu imanentní: „Pokud jsou všechny významy – implicitní či explicitní – výsledkem aktivity textu a pokud tato aktivita vždy předpokládá nějakého původce, pak musíme postulovat nějaký takový textový princip nebo textového činitele, jako je implikovaný autor.“⁵² V jeho pojetí psaný text při každém čtení prozrazuje svůj intencionální původ (*agency*) – tj. virtuální orální autorství, které je ekvivalentní skutečné přítomnosti autora. To působí jen jako rafinovanější forma antropomorfové pasti, z níž se Chatmanovi podle jeho tvrzení podařilo uniknout. Pokud chceme mluvit o záměru fikčního díla, měli bychom připustit, že se při tom nutně odvoláváme na autora. Naše představa o autorovi psaného narativu je samozřejmě pouze interpretace; totéž ale platí o orálním narativu.

Ted' je už zřejmé, že podporuji Genettovu zásadu, že „činitele by neměly být zmnožovány nadbytečně.“⁵³ Genette sám koncept implikovaného autora (IA) odmítl, neboť usoudil, že je utvořen „dvěma rozlišeními, která o sobě navzájem nevědí: (1) IA není vypravěč, (2) IA není reálný autor, aniž by viděly, že první z nich je záležitostí reálného autora a druhá z nich vypravěče, s žádným prostorem pro třetího činitele, který by nebyl ani vypravěčem, ani reálným autorem.“⁵⁴ To je pádný argument a já ho chci upravit pouze tak, že rozšířím jeho rozsah: Není zde žádný prostor pro třetího činitele, který by nebyl ani *postavou*, ani reálným autorem.

Mou argumentaci proti vypravěči lze tedy shrnout následovně: Fikce jsou vyprávěny buď svými autory, nebo postavami. Extradiegeticko-homodiegetičtí vypravěči jsou zobrazování a jsou tudíž postavami stejně jako všichni vypravěči intradiegetičtí. Extradiegeticko-heterodiegetické (tj. „neosobní“ či „autorské“) vypravěče, kteří nemohou být zobrazování, aniž by se tím pádem změnili na homodiegetické nebo intradiegetické, nelze žádným způsobem odlišit od autorů. Na toto tvrzení nemá žádný vliv fikčnost narativu, neboť tu nejlépe vysvětluje funkce konverzační implikatury při zachování zdaru (*felicity*) fikčních aktů; nemají na ně vliv ani případy nespolehlivosti (*issues of unreliability*), neboť nespolehlivost vždy vyžaduje charakterizaci; ani skryté (*covert*) vyprávění, neboť tento koncept znásilňuje zobrazovací logiku (*logic of representation*); ani implikovaný autor, neboť samy významy, v nichž se tento termín střetává s mou argumentací, jsou falešné.

Odmítnout vypravěče jako jasně odlišitelného narativního činitele, který je vlastní struktura fikce, znamená odmítnout myšlenku uzavřené hranice mezi výsledky zobrazování a reálným diskurzem autora. Vypravěč postulovaný zároveň uvnitř i vně zobrazování separuje autora od *aktu* zobrazování. Tento koncept tak štěpí kritickou pozornost mezi postavy a události fikčního světa samy o sobě a literární záměry, jimž postavy a události jako zobrazené entity slouží. První typ kritické činnosti vyžaduje, aby kritik potlačil vědomí fikčnosti narativu, to je vyhrazeno pro typ druhý. Když ale zmizí vypravěč, zmizí i toto štěpení kritické pozornosti. Trvám-li na tom, že fikční zobrazování je autorská činnost, pak si stále uvědomuji fikčnost narativu: svou kritickou pozornost zaměřuji vždy na literární akt, zobrazovací aktivitu, která je fikcí. Místo abych se zobrazenému obsahu a umělecké formě věnoval postupně, mohu je v každé fázi sjednotit jako aspekty *argumentu* fikce – tj. cíle, k němuž nějaká konkrétní fikce zaměřuje své rétorické prostředky.

Jelikož jsem se zmínil o konceptu argumentu coby dokladu „rétoriky fikce“, chci zde stručně objasnit, v jakém smyslu tento termín (který má Booth v takové oblibě) používám. Booth sám rozlišoval užší a širší význam „rétoriky fikce“. V užším smyslu je to explicitní rétorika *ve* fikci, v širším jde o fikci *jako* rétoriku, tedy o „aspekt celého díla nahlíženého jako úplný komunikační akt“.⁵⁵ I v tomto širším smyslu je však rétorika ve službách zobrazování: jedná se o prostředek, jímž se autor snaží „vnutit čtenáři svůj fikční svět“.⁵⁶ Chatman jde dál a rozlišuje mezi touto vnitřní, „estetickou“ orientací a orientací ideologickou: „Rétorika sloužící ideologickým cílům se nás snaží přesvědčit o něčem, co je mimo text, o něčem, co se týká světa jako celku.“⁵⁷ Právě tento poslední význam mě zajímá, ale narozdíl od Chatmana si nemyslím, že by se lišil od jeho významu „estetického“, který si jako cíl ponechává zobrazení. Taková esteticko-rétorická působivost slouží k potvrzení správnosti nějakého fikčního zobrazení, a tato správnost sama představuje „ideologický“ cíl, pro nějž je ono zobrazení využíváno. Termínem „rétorika fikce“ tedy myslím veškeré prostředky fikce coby rétoriky (jako takové), které slouží k dosažení emocionálního a rozumového efektu v diskurzu reálného světa; a „argumentem“ myslím prostě účel, pro nějž

nějaká konkrétní fikce tyto prostředky používá. Troufám si tvrdit, že výhody tohoto způsobu čtení fikce dalece převažují nad zármutkem, který možná provází smrt vypravěče.

Přeložil Milan Orálek.

Tato studie původně vyšla pod názvem „Who Is the Narrator?“ v Poetics Today 18, 1997, č. 4, s. 497–513.

Aluze děkuje Richardu Walshovi za svolení k otištění překladu.

The publisher wishes to thank Richard Walsh for his permission to a single publication of the Czech translation.

Poznámky:

1. Všudypřítomnost vypravěče je fundamentálním předpokladem pro Gérarda Genetta v *Discours du récit* (1972) i v *Novém narativním diskurzu* (Nouveau Discours du Récit 1983), Franze K. Stanzela v *Teorii vyprávění* (Theorie des Erzählens, 1988), Geralda Prince v *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (1982), Shlomith Rimmon-Kenanovou v *Poetice vyprávění* (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983) a také – ačkoli v *Story and Discourse* (1978) uvažoval o myšlence nevyprávění (*nonnarration*) [srov. český překlad kapitoly „Nevyprávěné příběhy“, přel. M. Orálek, *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 97–128. – *Pozn. překl.*] – pro Seymoura Chatmana v *Dohodnutých termínech* (Coming to Terms, 1990). Pozoruhodnou, lingvisticky založenou opozici představují Käte Hamburgerová se svou *Die Logik der Dichtung* (1957; česky část „Fikční vyprávění a jeho příznaky“, přel. J. Budňák, *Aluze* 8, 2005, č. 1, s. 120–131. – *Pozn. překl.*), Ann Banfieldová (*Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, 1982) a S.-Y. Kuroda („Reflections on the Foundations of Narrative Theory – From Linguistic Point of View“, in: T. A van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, 1976). Mé vlastní výhrady proti vypravěči jsou založeny spíše na zobrazovacích (*representational*) než lingvistických kritériích; hodlám tvrdit, že jistí „vypravěči“ se nacházejí mimo zobrazení, nikoli že určité narativy fungují mimo běžnou komunikaci.
2. Někteří vypravěči samozřejmě stavějí svou tvořivost (*inventiveness*) na odív, např. v románu Flanna O'Briana *At Swim-Two-Birds* (1961). V takovém případě je rámec zobrazení, obdařený auru fikční reality, totožný (*coextensive*) s osobností a prostředím samotného vypravěče. Stojí za povšimnutí, že pokud fikčnost opravdu implikuje vypravěče, takové romány by tvořily vypravěče druhého stupně, který by tvořivost toho prvního neutralizoval. Kritikové se obvykle takových pošetilostí nedopouštějí.
3. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin, Oxford, Basil Blackwell 1980, s. 248.
4. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, trans. J. E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press 1988, s. 85. [Česky: Martin Punčochář, *Gérard Genette: Nový narativní diskurz*, diplomová práce, Olomouc, FF UP 2006, s. 38. – *Pozn. překl.*]
5. Tamtéž, s. 95. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 42. – *Pozn. překl.*]
6. Tamtéž. [Česky: tamtéž, s. 43. První věta Proustova románu citována podle *Hledání ztraceného času*, přel. P. Voskovec, Praha, Odeon 1963, s. 17. – *Pozn. překl.*]
7. Jde o první větu románu Jane Austenové *Pýcha a předsudek* [česky v překladu E. Kondrysové, Praha, Vyšehrad 1986, s. 7]. – *Pozn. překl.*
8. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 101. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 45. – *Pozn. překl.*]
9. Srov. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge and Kegan Paul 1982.
10. Autor parafrázuje druhou část známé formulace Henryho Jamese v eseji „The Art of Fiction“ (1884): „What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?“ (Srov. <http://www.mantex.co.uk/ou/aa810/james-05.htm>) – *Pozn. překl.*
11. Doritt Cohnová („Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective“, *Poetics Today* 11, 1990, č. 4, s. 775–804) navrhuje, abychom jasně definovali způsob, jímž funguje rozlišení autor/vypravěč. Získáme tak základní kritérium pro oddělení fikčního a historického narativu.
12. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 214.

13. Stanzel tento bod zdůrazňuje stejnou měrou: „[A]utorský vypravěč a vypravěč v 1. osobě jsou rozlišitelní co do vztahu k zobrazenému světu postav, ne však co do příslušnosti k vypravěčskému zprostředkovatelskému aparátu. [...] vznikají takřikajíc sekundárně při genezi díla z prazákladní motivace každého vyprávění, totiž snahy představit něco vymyšleného, neskutečného, fikci, jako věc skutečnou [...]“ (*Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Odeon 1988, s. 29. – *Pozn. překl.*)
14. Honoré de Balzac, *Otec Goriot*, přel. B. Zimová, Praha, Mladá fronta 1970, s. 22. – *Pozn. překl.*
15. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisted*, s. 75. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 31. – *Pozn. překl.*]
16. Čeští překladatelé Chatmanovy knihy *Coming to Terms* tlumočí anglické „slant“ jako „názor“ (srov. Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny*, přel. L. a B. Ptáčkovi, Olomouc, Nakladatelství Univerzity Palackého 2000, s. 144nn.). Zde dáváme přednost výrazu „náhled“. Většinu citátů z této knihy ostatně překládáme nově nebo přinejmenším uvedený český překlad (který je na většině míst nepřesný, nesrozumitelný nebo i zcela chybný) více či méně upravujeme. – *Pozn. překl.*
17. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press 1990, s. 142. [Viz také: *Dohodnuté termíny*, s. 139; Tato poznámka je užitečná zvláště vzhledem k Stanzelovu poněkud dvojnásobnému popisu postavy reflektora: „Vypravěči v 1. osobě, kteří jsou realizováni jen jako prožívající Já, tedy kteří se omezují na reflektování svých zážitků, jsou naproti tomu reflektory.“ – „[P]rotože reflektor ‚nevypráví‘, nemůže také fungovat jako ‚vysílatel‘.“ – „Epistemologický rozdíl mezi příběhem sdělovaným postavou vypravěče a příběhem prezentovaným postavou reflektora spočívá hlavně v tom, že vypravěč si je stále vědom, že vypráví, kdežto reflektorovi takové vědomí zcela chybí.“ (*Teorie vyprávění*, s. 180 a 182) – *Pozn. překl.*]
18. Tamtéž, s. 144–145. [Viz také *Dohodnuté termíny*, s. 142. – *Pozn. překl.*]
19. Gérard Genette, „Fictional Narrative, Factual Narrative“, *Poetics Today* 11, 1990, č. 4, s. 760 a 770.
20. Tamtéž.
21. Tamtéž, s. 768.
22. John Searle, „The Logical Status of Fictional Discourse“, *New Literary History* 6, 1975, č. 2, s. 324. [Česky: „Logický status fikčního diskurzu“, přel. J. Línek, *Aluze* 10, 2007, č. 1, s. 61–69. Jedná se o toto číslo. – *Pozn. překl.*]
23. John Langshaw Austin, *Jak udělat něco slovy*, přel. J. Pechar a kol., Praha, Filosofia 2000, s. 37. – *Pozn. překl.*
24. Gérard Genette, „The Pragmatic Status of Narrative Fiction“, *Style* 24, 1990, č. 1, s. 66.
25. Searle by druhý příklad za nepřímý řečový akt nepovažoval, neboť by usoudil, že doslovné tvrzení metaforického výroku je defektní (protože evidentně nepravdivé), zatímco pro doslovnou ilokuci u nepřímých řečových aktů to neplatí. Já bych ale trval na tom, že nepřímé řečové akty jsou na doslovné úrovni vždy defektní z hlediska relevance. Searle uznává, že v tomto ohledu opravdu často defektní jsou, popírá však, že by tomu tak nutně muselo být. („Indirect Speech Acts“, in: P. Cole a J. L. Morgan [eds.], *Speech Acts, Syntax and Semantics*, no. 3, New York, Academic Press, s. 70–71) Řekl bych, že přesně do té míry, do jaké *může* být chápán jako doslovně „zdařený“ (*felicitous*), je daný výrok neúčinný jako nepřímý řečový akt.
26. H. P. Grice, „Logika a konverzace“, in: J. Fiala (ed.), *Analytická filosofie – druhá část*, Západočeská univerzita, Plzeň 2002, s. 224.
27. „The Pragmatic Status of Narrative Fiction“, s. 64.
28. Tamtéž, s. 63.
29. Tamtéž, s. 62, s. 67–68.
30. Tamtéž, s. 66.
31. John Searle, „Logický status fikčního diskurzu“, s. 64.
32. Tamtéž, s. 325.
33. V polemice s Genettem a Searlem hodlám dále dokázat, že vyprávění v první osobě (*first-person narration*) teorii předstírání nevyhovuje. Podle Genetta vyprávění v první osobě „nakonec nutně přechází do dramatického modu (tj. mluví postava) a je tvořeno významnými ilokucemi, o nichž se víceméně mlčky předpokládá, že jsou *intrafikční*. Předstírání zde, jak se shodují Platón a Searle, spočívá v napodobení (*simulation*) nebo změně (*substitution*) identity (Homér předstírá, že je Chrytés, Doyle předstírá, že je Watson, tak jako Sofoklés předstírá, že je Oidipús nebo Kreón“ („The Pragmatic Status of Narrative Fiction“, s. 68–69). Jsem ochoten souhlasit s první větou, s poznámkou, že zde Genette, jak se zdá, odvolal tvrzení, že *Ich*-formový vypravěč není postava. Ale proti druhé větě bych namítl, že autoři nepředstírají, že jsou vyprávějící postavy, nýbrž že vyprávějící postavy *zobrazují* (represent). Vyžaduje to možný výskyt nespolehlivého

(*unreliable*) vyprávění, protože když se taková nespolehlivost objeví, je předmětem autorovy zobrazovací rétoriky samotný vypravěčský náhled (*slant*) (spíše než události natativu): odstup mezi autorem a vypravěčem je zde pro interpretaci zásadní. Ve vyprávění v první osobě nenapodobují autoři vyprávějíci postavu, ani „pronášení tvrzení“, ale diskurzivní styl.

34. Viz Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press 1977. Zdá se, že Prattové koncept „narrativně předváděného textu“ („*narrative display text*“) se velice blíží tomu, co bychom zde potřebovali. Stojí za povšimnutí, že Prattová nakonec podřizuje tento koncept modelu předstírání řečového aktu jenom kvůli předpokladu, že všechna fikční díla mají vypravěče. (s. 173, 207–208) Moje stručná reformulace jejího konceptu pouze načrtává, jakého výsledku lze dosáhnout, pokud se tohoto předpokladu zřekneme, a v několika bodech by zjevně potřebovala projasnit. Uvědomuji si například, že implikovaný akt, který postulují, plně neodpovídá kategorii nepřímých řečových aktů, jak ji definoval Searle nebo i Genette.
35. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 42 [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 19. – *Pozn. překl.*]
36. Pro mnohem systematictější analýzu nespolehlivého vyprávění viz studie Tamar Yacobiové „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, *Poetics Today* 2, 1981, č. 2, s. 113–126 a „Narrative Structure and Fictional Mediation“, *Poetics Today* 8, 1987, č. 2, s. 335–372. Yacobiová dává nespolehlivé vyprávění do souvislosti s alternativními prostředky řešení interpretačních nesrovnalostí. Dělí je na genetické, žánrové, existenciální a funkční principy. V zásadě s jejím popisem souhlasím a nedomnívám se, že by jej vážně zpochybňovalo mé odmítnutí jeho explicitní premisy: „Pokud fikčnost charakterizuje literární diskurz stejně jako literární svět, literární komunikace je vždy zprostředkovaná.“ („Narrative Structure and Fictional Mediation“, s. 335) Pro kritéria nespolehlivosti viz také Marie-Laure Ryan, „Fiction as Logical, Ontological, and Illocutionary Issue“, *Style* 18, 1984, č. 2, s. 127–128.
37. Dorrit Cohn, „Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective“, s. 797.
38. Tamtéž, s. 799.
39. Podle Yacobiové „aby se mohl stát nespolehlivým, musí být [vypravěč] jako takový odhalen pomocí nějaké jednoznačné normy nerozpornosti a za nějakým konkrétním účelem. [...] V případě, že konkrétní důvody neexistují (nebo se to tak na povrchu jeví), pak se rozdíl mezi autorem a vypravěčem – i když teoreticky stále platí – z praktického čtenářského hlediska znejasňuje natolik, že téměř mizí.“ („Narrative Structure and Fictional Mediation“, s. 346–347) Tato vyhýbavá dichotomie mezi teorií a praxí (kterou Yacobiová znovu uplatňuje na straně 357) odpadá, jakmile připustíme, že vypravěčské zprostředkování není fikci inherentní.
40. Dorrit Cohn, „Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective“, s. 797–798.
41. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, s. 250–252.
42. Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Charles L. Webster & Comp. 1885, s. 1. [Český překlad Twainova románu tuto poznámku neobsahuje. – *Pozn. překl.*]
43. To samozřejmě nevytváří předpoklad pro kvalitativní rozlišení mezi extradiegetickými a intradiegetickými vypravěči: Marlow a obdivovatel paní Rochefideové podléhají týmž omezením. A neumožňuje to tudíž ani žádné takové rozlišení mezi vyprávějíci a jinými postavami. Rekurzivita aktu vyprávění má oproti jinými zobrazeným aktům tendenci zdůrazňovat nahodilost zobrazení postavy; tato nahodilost se však, jak ukázala nedávná novátorská fikce, týká všech postav (za její explicitní příklad považuji rozpadnutí Slothrop v *Duze gravitace* [*Gravity's Rainbow*, 1973]). Zobrazení nemá žádnou povinnost zachovávat kontinuitu postavy, pokud ona sama nepředstavuje jeho výsadní cíl – a tak tomu samozřejmě je po většinu času v každé obecně realistické fikci.
44. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1983, s. 75.
45. Tamtéž, s. 73 a 74.
46. Seymour Chatman, *Coming to Terms*, s. 81. [Viz také: *Dohodnuté termíny*, s. 82. – *Pozn. překl.*]
47. Tamtéž, s. 88. [Viz také: tamtéž, s. 89. – *Pozn. překl.*]
48. Tamtéž, s. 81. [Viz také: tamtéž, s. 82. – *Pozn. překl.*]
49. Tamtéž, s. 75 a 74. [Česky: tamtéž, s. 77. – *Pozn. překl.*]
50. Tamtéž, s. 86. [Viz také: tamtéž, s. 87. – *Pozn. překl.*]
51. Tamtéž, s. 83. [Viz také: tamtéž, s. 84. – *Pozn. překl.*]
52. Tamtéž, s. 90. [Viz také: tamtéž, s. 91. – *Pozn. překl.*]
53. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, s. 148. [Česky: *Nový narativní diskurz*, s. 66. – *Pozn. překl.*]
54. Tamtéž, s. 145. [Česky: Tamtéž, s. 65. – *Pozn. překl.*]
55. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, s. 415.

56. Tamtéž, s. Xiii.
57. Seymour Chatman, *Coming to Terms*, s. 197. [Viz také: *Dohodnuté termíny*, s. 191. – Pozn. překl.]