

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Katedra anglistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Vypravěčské strategie v povídkách Raymonda
Carvera**

Vedoucí práce: PhDr. Mariana Machová, Ph.D.

Autor práce: Ondřej Selner

Studijní obor: Anglická a americká literatura

Ročník: 2.

2016

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 21. července 2016

.....

Ondřej Selner

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucí práce PhDr. Marianě Machové, Ph.D., za podnětné a vyčerpávající připomínky a svědomité vedení práce.

ANOTACE

Diplomová práce *Vypravěčské strategie v povídkách Raymonda Carvera* je věnována literárnímu konceptu vypravěče. Na základě rozboru Carverových povídek dochází k několika typologicky odlišným typům vypravěče, které se v textech amerického spisovatele vyskytují. Práce je rozdělena na dvě části – část teoretickou, ve které je stručně nastíněn teoretický zájem o koncept vypravěče a klíčové přístupy (F. K. Stanzel, K. Friedmannová, G. Genette, T. Todorov, D. Cohnová, S. Chatman, J. Culler, J. H. Miller a W. C. Booth), a část praktickou, která již s pomocí předtím nastíněných termínů a přístupů povídky analyzuje a typologicky charakterizuje. Výsledkem je přehledný seznam různých vypravěčských strategií v Carverově povídkové tvorbě.

ANNOTATION

The thesis *Vypravěčské strategie v povídkách Raymonda Carvera* deals with the literary concept of a narrator. Its results – typologically different narrators and their characterizations – are based on reading and analysis of all published Carver's short stories. The thesis is divided into two main parts – into the theoretical part in which we briefly introduce the development and fundamental concepts of narrator in the literary theory (e.g. in concepts of F. K. Stanzel, K. Friedmann, G. Genette, T. Todorov, D. Cohn, S. Chatman, J. Culler, J. H. Miller and W. C. Booth) and into the practical part which analyses and characterizes those narrative strategies and types with the use of previously introduced terms and theories. The result of this thesis is a lucid list of different narrative types in Carver's short stories.

OBSAH

Úvod	7
1. Teoretická část	9
1. 1 Vymezení vybraných naratologických problémů a termínů	9
1. 2 Koncept Waynea C. Bootha.....	20
1. 3 Narativ u Josepha Hillise Millera.....	23
1. 4 Narativ a jeho typologie u Jonathana Cullera.....	25
1. 5 Carverova povídka v kontextu americké literatury	26
2. Praktická část	29
2. 1 Carverův vypravěč obecně	30
2. 2 Nedramatizovaní vypravěči	31
2. 2. 1 Typický „carverovský“ vypravěč	31
2. 2. 2 Vypravěč přítomný v textu	36
2. 2. 3 Objektivní vypravěč	39
2. 2. 4 Vypravěč dávající událostem řád	42
2. 3 Dramatizovaní vypravěči	43
2. 3. 1 Vypravěč účastnící se děje	43
2. 3. 2 Upozaděný vypravěč	47
2. 3. 3 Subjektivizovaný vypravěč	49
2. 4 (Ne)spolehlivý vypravěč	52
Závěr	56
Seznam použité literatury	59

ÚVOD

„Vypravěč je mluvčí nebo ‚hlas‘ narativního diskursu. Je tím, kdo ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh. A z toho vyplývá i základní otázka, s jejíž pomocí jej literární teorie vymezuje a systematizuje: Kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu?“ (Kubíček 2007: 17) ptá se Tomáš Kubíček v publikaci *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* (2007). K jeho otázkám by šlo ještě dodat další – jak vypravěč modifikuje význam příběhu? Jakým způsobem k textu přistupuje čtenář, mění-li se postavení a forma vypravěče? Může autor v rámci jednoho textu používat různé vypravěčské strategie?

I na takové otázky hledá odpovědi následující diplomová práce, která analyzuje vypravěčské strategie v textech významného amerického spisovatele a básníka Raymonda Carvera, jehož jméno je – přestože v českém kontextu nepatří k autorům nejnámějším – neodmyslitelně spjato s vývojem moderní americké povídky, na nějž měl Carver zcela zásadní vliv.

Cílem práce je vystihnout a charakterizovat Carverovy vyprávěcí postupy. Zajímá nás proto, jaké typy vypravěčů autor ve svých povídkách používá, jaké jsou jejich odlišnosti a specifika, jaké mají kvantitativní zastoupení a jakou roli vypravěč v textech hraje či jestli svým postojem generuje specifické významy.

Carverovy texty jsou zajímavým a vhodným materiálem ke studiu tohoto tématu, neboť Carver přes poměrně jednolitou tematiku své tvorby jako takové využívá při výstavbě vypravěče různých postupů. Mění tím tak nejen pozici vypravěče, ale i aktivitu čtenáře a vyznění textu. V některých povídkách naopak sahá po tradiční formě, kterou ale modifikuje.

Diplomová práce je rozdělená do dvou velkých celků – teoretického a praktického. V prvním shrnuje koncept vypravěče v kontextu dějin naratologie, dívá se na různé přístupy k této problematice a to s cílem podat ucelený komparativní přehled vývoje studia vypravěče. Zároveň vytyčuje několik různých typologických schémat, jimiž se inspiruje pro samotnou analýzu.

Druhá, praktická část sestává z rozboru konkrétních povídek, na jejichž základě definujeme postupy typické pro Carverovu tvorbu. Povídky jsou zařazeny k jednotlivým typům vypravěče, přičemž každý typ vychází z analýzy několika reprezentativních povídek. Všechny povídky v rámci diplomové práce tedy nejsou podrobeny rozboru, jsou však zahrnuty v rámci jednotlivých typů výčtem.

U vypravěče nás zajímá perspektiva, role reflektora, aktivita a jednání postav či nespolehlivost vypravěče, případně jeho absence, subjektivizování či naopak objektivizování a další. Samotné analýze ještě předchází krátká kapitola vymezující Carverův vliv a význam v souvislostech vývoje americké povídky.

1. TEORETICKÁ ČÁST

Naratologie jakožto samostatná vědní disciplína teorie literatury se začíná formovat především v druhé polovině 20. století. Teoretická část shrnující a komparující přístupy k problematice vypravěče se jednak opírá o původní naratologické texty, jednak využívá publikace Tomáše Kubíčka *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*.

1. 1 Vymezení vybraných naratologických problémů a termínů

Jedním z prvních vypravěčských konceptů je model Käte Friedemannové, která: „...dochází k tvrzení, že to, co bývá nazýváno objektivitou v literárním díle, je vlastně jen schopnost vytvářet iluzi dění, na níž se významným způsobem podílí právě vypravěč narativního textu: iluzi, při níž jako by se příběh vyprávěl sám a vypravěč ustupoval za události“ (Kubíček 2007: 20–21). Vypravěč u Friedemannové je médiem, bez kterého vyprávění existovat nemůže. Je to konstrukce držící naratologický akt pohromadě.

Zároveň je však prostředkem, jež by se měl z vyprávění jako takového pokud možno úplně vytratit, má být totiž co nejméně vidět. Friedemannová ale upozorňuje, že vypravěč se z vyprávění vytratit (přestože je to kýžené) naplno nemůže, ba naopak, v: „...epickém díle je nejenom neustále přítomen, ale stává se jeho organickou součástí a vnitřní podmínkou jeho existence“ (ibid.: 21–22). Toto paradoxní pojetí poukazuje na specifickou a mnohdy protikladnou pozici vypravěče v literárním textu – vypravěč je totiž scelující entitou, která drží narativ pohromadě, zároveň je však médiem, jež mnohdy bývá upozadováno či úmyslně přehlíženo.

Vymezení Friedemannové, kde vypravěč zaručuje soudržnost celého, se problematizuje daleko zřetelněji později – a to spolu s vývojem moderních směrů a literatury, která: „...bez skrupulí používala a míchala prostředky nejenom žánrové, ale i postupy, jež od sebe do té doby poměrně bezpečně oddělovaly samotné literární druhy, znejistila a rozpouštěla hranici mezi nimi a jejich charakteristické rozdíly v důsledku splývaly...“ (ibid.: 23). Vypravěč v moderní literatuře nemá soudržnou funkci, naopak jeho funkce a spolehlivost je úmyslně narušována a problematizována.

Michail Bachtin si v souvislosti s vypravěčem uvědomuje jeho vysoce subjektivní povahu. Podle něj je totiž vypravěč někým, kdo příběh předává v určité

podobě, je zaujatým vědomím, které není pouze zprostředkovávajícím hlasem, nýbrž konkrétním a určitým subjektem, doslova člověkem, který v románu promlouvá: „Z toho vyplývá mimořádně důležitý rys románového žánru: člověk v románu je reálně promlouvající člověk; román se neobjede bez promlouvajících bytostí...“ (Bachtin 1975: 106).

Tato antropomorfizující tendence vedla k mylnému zaměňování postavy vypravěče s osobností autora. Text se tak najednou ocitl v přímé spojitosti s realitou, neboť vyprávění bylo sdělením fyzického, reálně existujícího autora. K samostatnosti textu, a tedy jeho úplně distancovanosti od skutečnosti, literární věda dospívá teprve ve 30. letech a to i díky návrhům Romana Ingardena. Podstatný vývojový krok ve zkoumání vypravěče ještě před Ingardenem se však udál ve 20. letech 20. století, kdy se formovala formalistická a strukturalistická literární škola: „Hledáme-li však vlastní formulování této problematiky v disciplínách zaměřujících se především literárně-teoreticky, pak určité náznaky v pozorování strategie vypravěče nalezneme ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století u ruských formalistů...“ (Kubíček 2007: 34). Mezi nejvýznamnější představitele právě této generace patří Boris Tomaševský, již vzpomínaný Michail Bachtin či Tzvetan Todorov, který stojí u zrodu naratologie jakožto svébytné disciplíny.

Nejvýznamnější posun představuje Bachtinova koncepce dialogičnosti literárního textu a jazykového systému. V něm se vypravěč stává jedním z prvků románu, který odráží žánrové rozvrstvení, profesionální stratifikaci, společenskou diferenciaci, generační příslušnost a například i historickou aktuálnost. Vypravěč tak není pouze scelujícím prvkem jako u Friedemannové, nýbrž produktem celospolečenské energie (žánr, profese, společenská diferenciaci a další viz výše).

Bachtin dochází také k tomu, že vypravěč je jedním ze stavebních prvků románové dialogičnosti: „Každý moment vyprávění je vztažen k tomuto normálnímu jazyku a obvyklému horizontu a *dialogickým způsobem* se s nimi konfrontuje...“ (Bachtin 1975: 90). Vypravěč je tedy jednou ze složek podílejících se na celkovém významu textu. Toto podílení se probíhá dialogicky – rozhovorem mezi vypravěčem a čtenářem.

Dalším příspěvkem do problematiky vypravěče jsou myšlenky Percyho Lubbocka, jenž problematizuje vypravěče z jiné perspektivy než například Friedemannová – totiž v jeho vztahu ke čtenáři. Vymezuje vyprávění v první a třetí osobě (tedy subjektivní a

objektivní vyprávění) a poukazuje na to, že čtenář samotný zaujímá k textu různá postavení právě v závislosti na typu vyprávění. Lubbock navazuje na koncepty Henryho Jamese z *Umění fikce (The Art Of Fiction, 1884)*, v němž James do literární vědy uvádí pojem reflektorů, tedy „...postav, které nejsou pouze vnímány, ale které samy vnímají, aniž by byly v textu přítomny jako hlas, a z jejichž pohledu je nazíráno dění, události vyprávění“ (Kubíček 2007: 26). U Jamese a Lubbocka nevnímá jen postava, ale i čtenář, který na základě povahy vyprávění zaujímá různé postoje. Vypravěč tak nereflakuje jen autorskou intenci (významy, které do vypravěče autor vkládá), nýbrž i čtenářskou zkušenost, neboť právě tou recipient význam a funkci vypravěče spoluurčuje.

Protipólem zmíněných přístupů, které vypravěče vnímají jako důležitou a pozornosti hodnou součást literárního textu, je práce modernistického autora Edwarda Morgana Forstera *Aspekty románu (The Aspects of the Novel, 1927)*. Forster si uvědomuje velké množství alternativ vyprávění, vypravěčskému konceptu samotnému však i přesto velkou důležitost nepřiznává. Vypravěč je u něj ‚pouze‘ pro to, aby navodil dramatickosti a svým vyprávěním samotným recipienta strhnul, aby ho okouzlit a získal na svou stranu. Vypravěč musí „...přinutit čtenáře, aby přijal to, co mu spisovatel vypráví... [...] ...spisovatel nás musí strhnout: to je příkaz...“ (Forster 1971: 77). Vypravěč je u Forstera pouhou funkcí, nástrojem k vypravování, nikoliv prvkem, který například spoluurčuje význam textu.

Pro 30. léta a chápání vypravěče je stěžejní text *Umělecké dílo literární (Das literarische Kunstwerk, 1931)* Romana Ingardena. Svým fenomenologickým viděním literárního díla jako jedinečného artefaktu sestávajícího z různých vrstev totiž Ingarden přiřkne vypravěči nebývalý význam. Vedle vrstvy zvukové, významové a schématické totiž vymezuje i vrstvu znázorněných předmětů, do které spadá čas, časové perspektivy, předměty, místa a právě vypravěč.

Ten je proto u Ingardena jednou z dílčích složek, která konstituuje smysl literárního díla, neboť čtenáři ukazuje předmětnosti fikčního světa. Vypravěč je v zásadě jakýmsi vševědným a neviditelným průvodcem fikčním světem: „Bývá tomu tak, jako by ve znázorněném světě putovala neviditelná a explicitně sama neznázorněná osoba a ukazovala nám předměty, jak je ze svého stanoviska vidí...“ (Ingarden 1989: 233). Jinými slovy – umělecké literární dílo je bez vypravěče prakticky nemyslitelné, neboť právě vypravěč je zprostředkovatelem fikčního světa samotného.

Ve 30. letech působil také německý literární teoretik Robert Petsch. Svými návrhy anticipuje moderní teoretiky, kteří vnímají vypravěče a vyprávění nejen jako součást uměleckého díla, ale také jako koncept, díky němuž jedinec poznává svět. U Petsche je vypravěč jednak intencí, která slouží k dosažení určitého estetického účinku v recipientovi (chce podnítit jeho emoce, pocity a dojmy, vyvolat estetický účinek, připomíná tak v podstatě ono „strnutí čtenáře“ E. M. Forstera), jednak – a to je podstatnější – se při analýze vypravěče a narativu: „...dovolává antropologické ukotvenosti vyprávění. Struktura, na níž se epika odvolává, je v jeho pojetí dominantní součástí našeho vlastního přístupu ke světu“ (Kubíček 2007: 39).

Jinak řečeno – narativ a vypravěč pro Petsche představují kulturně zakotvené entity, které mají kognitivní potenciál a které člověka seznamují s fungováním univerza. Vypravěč má v tomto systému dvojí pozici – zaprvé toto poznání zprostředkovává, zadruhé z této kulturní zakotvenosti vzchází, je jejím produktem. Proto má vypravěč v narativu nesmírně důležitou pozici – je zprostředkovatelem poznání.

Na Petschovy formulace přímo navazuje Wolfgang Kayser, v jehož pojetí vypravěč zastává funkci a stává se: „...nástrojem významové intence, a protože [Kayser] nedůvěřuje psychologizujícím pojmům, jako je objektivní či subjektivní vypravěč (Walzel) a pojmy jako konkrétní či reflektující (Spielhagen), scénický či vlastní (Otto Ludwig) považuje za nepřesné a jen částečně postihující obsah této kategorie, má v úmyslu navrhnout jasně formálně vymezenou terminologii. Rozlišuje proto vyprávění v první osobě (*Ich-Erzählung*), vyprávění v třetí osobě (*Er-Erzählung*) a jako třetí možnost vyděluje dopisovou formu vyprávění (*Briefform*)...“ (ibid.: 40–41).

Vedle důležitého oddělení na vyprávění ve třetí a první osobě je podstatný i úvod citace, totiž skutečnost, že Kayser chápe vypravěče jako nástroj, který konstruuje význam textu. Vypravěč je tedy opět (stejně jako u výše zmiňovaného Ingardena) vnímán jako jedna ze sémantických složek textu. Jedním z klíčů k tomu, jak textu rozumět, je právě vypravěč a jeho zkoumání. „Dílo je v podobě vyprávěcího postoje nositelem své jedinečné významové intence...“ (ibid.: 42).

Petsch a Kayser v jistém smyslu, byť na sebe navazují a reagují, reprezentují opozitní postoje. Petsch se totiž dovolává antropologického charakteru vyprávění, tedy na aktivizaci naší vlastní zkušenosti se světem, jež recipujeme a vnímáme, zatímco Kayser razí formalistní myšlenku soustředěnosti na dílo a vypravěčskou strategii, jejichž interpretace a poznání postačí k porozumění literárního textu jako celku.

Dosud byl vypravěč spíše prostředkem, postupně se však začínají objevovat souvislejší a propracovanější návrhy zkoumající vypravěče z různých pohledů a více do hloubky. Jedním z takových je koncept point of view neboli otázka hlediska, kterou sice do literární teorie zavedl Henry James, ale do povědomí se dostává především díky již zmiňovanému Percy Lubbockovi. Ten se v souvislosti s ním v „The Craft of Fiction“ („Řemeslo fikce“, 1921) táže: „V jakém vztahu je vypravěč k příběhu?“¹ (Lubbock 1921: 251).

Díky této otázce dochází k definici protikladu showing a telling – předvádění a říkání, což jsou dva základní zobrazovací způsoby... [...] Jejich základní charakteristika je dána mírou přítomnosti vypravěče ve vyprávění“ (Kubiček 2007: 47–48). V případě showing je vypravěč upozaděn, neboť narativ má scénickou povahu ukazování. Telling je jeho opakem, protože události a veškeré dění je převypravováno, říkáno vypravěčem. Showing a telling je napřímo propojené také s otázkou mimesis a diegesis – když se vypravěč z vyprávění vytrácí a čtenář má pocit, že vyprávěnému je bezprostředně přítomen, jde o showing, tedy mimesis (nápodobu), zatímco telling odpovídá diegesi (součást světa), v němž je vypravěč zřetelným průvodcem v ději (ibid.: 48). Na anglosaské literární vědce navazuje francouzský teoretik Jean Pouillon, který vypravěče opět zkoumá v souvislosti s hlediskem, vnáší však do problematiky otázku vědění/nevědění vypravěče o vnitřním světě postav. Jinak řečeno problematizuje, zda má vypravěč o dění v rámci světa stoprocentní a spolehlivé informace (ibid.: 49).

Důležitý milník představuje dílo Normana Friedmana, amerického teoretika, který se hledisko (point of view) snaží nahlédnout z pozice estetické. Pokouší se o to v obsáhlé studii „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“ („Hledisko ve fikci“, 1967), v níž poukazuje na působení hlediska a na jeho schopnost projekce událostí či určitého vědomí do událostí. Vymezuje trojici pojmů – empatie, energie a působení. Empatie je schopnost vyprávění projektovat určité vědomí do událostí, energie zpřítomňuje hodnoty a výsledkem je jejich působení (ibid.: 50). Zabývá se tedy spíše než vypravěčem vyprávěním jako takovým. Jeho terminologie poukazuje opět na „kulturní rozměr“ narativu patrný třeba už u Petsche – vyprávěním totiž plynou jakési kulturně a společensky ukotvené energie. Friedman se mimo této klasifikace ptá po přenosu příběhu ke čtenáři. Odvolává se tu na protiklad showing a

¹ Překlad převzatý z Kubiček, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007.

telling, tedy na skutečnost, že příběh je zprostředkováván vždy jedním z těchto dvou konceptů – ukazováním či říkáním.

Franz Karl Stanzel patří mezi teoretiky, kteří ovlivnili vývoj naratologie a problematiku vyprávění velmi výrazným způsobem. Stanzel svůj model staví na základní vlastnosti vyprávění, kterou je tzv. zprostředkovanost. Stanzelův diagram je na rozdíl od představy Friedemannové, jež o zprostředkovanosti rovněž hovoří, mnohem komplexnější – Stanzel vnímá vyprávění jako strukturu, v níž jednotlivé prvky – tedy způsoby, postoje, formy a další distinktivní rysy – vstupují do celého systému vzájemných vztahů, „...v nichž se prostřednictvím vypravěče zprostředkuje to, co bylo vyprávěcí funkcí vytvořeno jako výpověď o skutečnosti“ (Stanzel 1979: 28). Vyprávění tak u Stanzela představuje složitý a několikvrstevnatý celek tvořený vzájemně se ovlivňujícími složkami, jež je konstruována jako výpověď o skutečnosti, přičemž tato výpověď je zprostředkována právě vypravěčem.

Stanzel finální podobu své narativní typologie vypracoval v *Teorii vyprávění* (*Theorie des Erzählens*, 1979). Rozděluje vyprávění do dvou základních rovin – hloubkové struktury a povrchové struktury, přičemž první ze jmenovaných spadá do oblasti implicitního autora (projevuje se tu tedy autorská intence a autorita), zatímco ta druhá zahrnuje všechny prvky vyprávění a systémy jejich vzájemné korelace, které slouží zprostředkování příběhu čtenáři (ibid.). Stanzel dochází k takzvanému typologickému kruhu vyprávěcí situace, o němž předpokládá, že je schopen popsat veškeré podoby (a dokonce i ty nerealizované, tedy jen potenciálně myslitelné) vyprávěcí situace: „Typologický kruh jako schéma všech možných variací způsobu vyprávění může být proto chápán i jako program myslitelných možností vyprávěcího tvárného aktu, jako program, který je postupně realizován historickým vývojem románu, novely a povídky... [...] Typologický kruh je schéma, které se dá na diagramu znázornit v úplnosti a bez rozporů...“ (ibid.: 224).

Typologický kruh nabízí odpověď na několik základních otázek týkajících se struktury vyprávění – kdo vypráví, z jaké perspektivy je vyprávěno a jakou pozici zaujímá vypravěč k příběhu. Stanzelův model je univerzální a v zásadě pracuje se třemi základními systémy, o kterých jsme se zmiňovali již dříve – jedná se o protiklad showing X telling, point of view a pojem reflektora.

„Postmoderní literatura, orientovaná na zcizující využití stavebních postupů a vyprávěcích situací...“ (ibid.: 63) ale Stanzelovu klasifikaci vyprávění (a jeho

přesvědčení, že typologický kruh je s to popsat veškeré vyprávěcí situace) boří, a tak mezi jeho prvními návrhy z 50. let a těmi posledními z let 80. dochází k velkým změnám.

V roce 1966 se navíc naplno formuje literárně-teoretická disciplína naratologie, jejíž existenci stvrdil Tzvetan Todorov, který ji pojmenoval a ustanovil v rámci studie *Gramatika Dekameronu* (*Grammaire du "Décaméron"*, 1969), díky čemuž naratologie vstupuje na půdu literární vědy oficiálně, a stává se tak plnohodnotnou disciplínou, do níž začínají přispívat vědci z různých kulturních oblastí. I kvůli tomu se Stanzelova typologie ukazuje jako nedostačující. Vedle německých a ruských teoretiků se v 60. letech dostávají ke slovu také teoretici francouzští (zmíněný Jean Pouillon), kteří mají pro následný vývoj naprosto stěžejní význam. A to proto, že se – na rozdíl od Stanzelovy zprostředkovanosti – soustředili na otázku „vztahu vypravěče k vyprávěnému světu“ (ibid.). To je případ také Tzvetana Todorova.

Todorov do centra pozornosti staví kategorii pohledu, optiky, v podstatě jde ale o hledisko, point of view: „...fakta, která vytvářejí fiktivní universum, nám nikdy nejsou podávána ‚sama o sobě‘, ale v jisté konkrétní optice“ (Todorov 2000: 47). Tato optika Todorovovi současně slouží jako jedna z vlastností, jež umožňují „...přesun od diskursu (promluvy k fikci). Pohled je Todorovovo hledisko, odkud pozorujeme předmět, a současně kvalitu tohoto pozorování – jeho pravdivost či nepravdivost, částečnost nebo úplnost...“ (Kubíček 2007: 66). U Todorova musí být jakékoliv vyprávění vyprávěno z nějakého hlediska. Nabízí se tu podobnost se Stanzelovým zprostředkováním, protože i to počítá s tím, že příběh je vždy podáván z určitého pohledu, Todorov si však uvědomuje nezbytnost a nemožnost ne-hlediska. Právě deklarací nemožnosti ne-hlediska se dopracovává k tvrzení, že vyprávění vlastně bez vypravěče nemůže existovat: „Vypravěč je činitelem veškeré konstrukční práce, kterou jsme právě pozorovali; v důsledku toho nás všechny složky této práce nepřímo informují o vypravěči... [...] Bez vypravěče není vyprávění“ (Todorov 2000: 54). Stejně tak jako je nemožné vyprávění bez hlediska, je nemožné i bez vypravěče.

U Todorova je podstatné i to, že při „...vytváření systémového návrhu pojetí vypravěče není důležité to, kdo mluví, ale kdo se dívá, a samozřejmě i kvalita a kvantita tohoto pohledu“ (Kubíček 2007: 67). Právě toto tvrzení, které posléze rozpracovává francouzský naratolog Gérard Genette, reflektuje přesun pozornosti v rámci triadického

systemu autor-text-čtenář směrem od autora či textu ke čtenáři. Recipient se stává tím, kdo spoluutváří význam textu a zároveň i jeho vypravěče.

Boris Uspenský ustanovil problematiku hlediska jako základní kámen své strukturní analýzy kompozice literárního díla (ibid.). Klade si dvě základní otázky – z jakého hlediska se vyprávění uskutečňuje a jak na utváření hlediska vzájemně působí různé aspekty vyprávění. Jelikož jeho definice koresponduje s pojetím strukturní organizace díla, zabývá se Uspenský hlediskem hned na několika rovinách – vymezuje proto hledisko ideologie (myšlenkové hodnotící prvky), hledisko frazeologické (styl a jazyk), hledisko časoprostorové charakteristiky (zda se vypravěč vyskytuje ve stejném časoprostoru jako postavy) a hledisko psychologické (projevuje se tam, kde se hledisko autora opírá o určité individuální vědomí (ibid.: 72). Hledisko je u něj prvopočátkem každého vyprávění – chybět (stejně jako u Todorova) ve vyprávění nemůže.

„Hledisko je tedy součástí strategie, která řídí prezentaci příběhu v rámci vyprávění, přičleňuje mu hodnotící kritéria a určuje podobu čtenářovy projekce fikčního světa. Neoddělitelně je tak spojena s otázkou hlediska i otázka jeho vztahu k tomu, co formalisté nazvali *fabulí* a *syžetem*, anglosaská literární teorie *story* a *plot*, německá teorie vyprávění *Fabel* a *Geschichte* a francouzská naratologie *histoire* a *récit*“ (ibid.: 73). U Uspenského jsou jednotlivé vrstvy hlediska v napětí, a právě toto napětí utváří dynamičnost a specifickou podobu narativu. Právě ona rozvrstvenost ale umožňuje pohlížet na příběh a vyprávění obecně z několika různých hledisek.

Vyprávění u Uspenského je tak v zásadě jakousi koláží hledisek – hlediska se tu zároveň už stávají myšlenkovými koncepty reprezentujícími nejen point of view, nýbrž daleko větší entity – psychologii postav, ideologii, čas a tak dále.

Gérard Genette, francouzský literární teoretik, je dalším z těch, jejichž práce naratologii ovlivnila výrazným způsobem. Podstatné je jednak jeho vymezení mezistupně *histoire* a *récit* nazvaného *narration*, který je s to rozlišit princip významové transformace příběhu do vyprávění, významového vyprávění, a doplnit tak zmiňovanou dvojici o oblast dění významu narativního textu, o akt vyprávění samotného (ibid.: 74), jednak termín *fokalizace*. Ten do jisté míry překrývá a nahrazuje termíny *point of view*, *hledisko* či *perspektiva* zmiňované výše. Proč zrovna *fokalizace*? Genette navazuje na Todorova. Neptá se pouze po vypravěči jako po zásadním prvku konstituujícím vyprávění, nýbrž aspektu hlediska, pohledu.

U Todorova to byl recipient, čtenář, u Genetta postava. Vedle „Kdo mluví?“ si tak klade otázku „Kdo se dívá?“ Zatímco první otázka jasně směřuje k vypravěči samotnému, za níž se může i nemusí skrývat autor, ta druhá, kterou navíc Genette později přeformuloval v „Kdo vnímá?“, už může mířit jiným směrem – k postavě, čtenáři a dalším. Genetta zajímá, skrze koho je příběh a vyprávění nahlíženo, neboli skrze koho probíhá fokalizace. U Genetta je rovněž zajímavé rozdělení vypravěče na narativního, tedy toho, který vypráví příběh, a režijního, tedy takového, jež se na textu v nějaké podobě pouze podílí (ibid.: 84). Byť jde jen o jiné názvosloví, režijní povaha vypravěče, který zasahuje do dění, do problematiky vypravěče jako takové vnáší nové významy spojené s kontrolou příběhu či dohledem nad děním příběhu.

Německá teoretička Dorrit Cohnová, která se vyjadřovala kriticky ke Stanzelovu typologickému kruhu, odmítala jak kategorie modu, tak perspektivy. Navrhla proto svůj vlastní nový typologický kruh, který ústí ve vymezení čtyřech základních typů vyprávění (ibid.: 82). Pojmy disonantní a konsonantní vyprávění, jež Cohnová zavedla v *Transparent Minds (Průhledné myslí, 1978)*, také patří k užitečným nástrojům. Postihují totiž dominantnost postavení vypravěče či postavy jako reflektora a poukazují v podstatě na to, do jaké míry je příběh zprostředkováván skrze vypravěče či skrze jednu z postav.

Na Genetta v oblasti fokalizace navazuje nizozemská teoretička Mieke Balová, která v knize *Naratologie: Úvod do teorie vyprávění (Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 1985)* shodně s Genettem odmítá termíny point of view a perspektiva, protože „...se domnívá, že tyto pojmy nedělají rozdíl mezi obrazem a identitou toho, kdo obraz verbalizuje, tedy mezi těmi, kdo vidí, a těmi, kdo mluví...“ (ibid.: 85). Podle ní nejsou dostatečnými prostředky k tomu, aby se soustředily na to podstatné otázky „Kdo vidí?“ a „Kdo mluví?“ Fokalizaci Genette i Balová pojmají jinak – zatímco pro Genetta je fokalizace záležitostí omezení množství podaných informací, Balová ji chápe jako otázku vztahů, které produkují už selektované informace (ibid.: 87).

Na rozdíl od předchozích teoretiků se Balová odvrátila od zkoumání narativu jako celku k dílčím analýzám, k zájmu o menší celky – takzvané textové segmenty. Zatímco většina konceptů se tak zabývá převažující narativní strategií v daném literárním textu, Balová upíná pozornost k dílčím, jednotlivým fokalizacím, kterým má být přisouzena stejná naléhavost jako celkovému vyprávění (ibid.: 88). Znamená to, že

text je pak směsicí různých vypravěčských postupů než jen jednolitým celkem s dominantním postupem. Balové koncept lehce evokuje hlediskovou vrstevnatost Uspenského – zatímco u něj byl text poskládán z hledisek, u Balové je sestaven z textových segmentů.

Genetovu otázku „Kdo se dívá?“ zpochybňuje švédská teoretička Eva Bromanová. Ve studii „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in the Narrative“ („Naratologické modely fokalizace“, 1985) píše o bezpředmětnosti této otázky i otázky „Kdo mluví?“ Soudí o nich, že jsou pro textovou analýzu zcela nepoužitelné. Navrhuje proto otázku ve smyslu „jaké lingvistické prostředky autor používá pro vytvoření dojmu, že události jsou vyprávěny z částečné perspektivy postavy?“ (ibid.: 89–90). Kritika Bromanové poukazuje na posun naratologie od pojmání vypravěče pouze v konturách literární teorie k zájmu o jazykové, lingvistické aspekty literárního textu. Vypravěč, jako jeden z prvků uměleckého textu, tak u ní začíná být vnímán jako lingvistický nástroj, jehož stěžejním rysem je specifický jazyk.

Výrazným způsobem do vývoje naratologie zasáhl americký kritik Seymour Chatman, který se v *Příběh a diskurs v literatuře a filmu (Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, 1978)* vrací k problematice point of view. Termín považuje za mimořádně problematický a to kvůli jeho mnohoznačnosti – podle něj totiž může termín označovat vnímání prostřednictvím pohledu, vnímání prostřednictvím světonázoru či vnímání děje v něčím zájmu, v něčí prospěch (Chatman 2008: 158).

Chatman hovoří o vypravěči jako o subjektu, který kolísá mezi lidskou a nelidskou podstatou: „Potřebujeme definici vypravěče, která si může dovolit nečlověka stejně jako člověka, bezpohlavního stejně jako pohlavního činitele“ (Chatman 2000: 121). Zatímco v předcházejících systémech byl vypravěč vnímán jako strategie jistým způsobem modifikující vyprávění, Chatman vypravěče (podobně jako Bachtin) antropomorfizuje, dává mu lidský rozměr a „zeskutečňuje“ ho. Není v tom však plně konzistentní a následně onu osobitost, lidskost vypravěči zpět upírá a relativizuje ji. Tvrdí, že v rámci fikčního světa je vypravěč pouhým katalyzátorem vyprávění a nikoliv postavou či dokonce skutečnou existencí cokoliv zakoušející.

V případě Bromanové jsme zmiňovali obrat zájmu k lingvistickému hledisku vypravěčské strategie, to reprezentuje i český literární teoretik Lubomír Doležel ve studii *Narativní způsoby v české literatuře (Narrative Modes in Czech Literature, 1973)*.

Její výchozí tezí je, že narativní text v zásadě kombinuje promluvu vypravěče s promluvou postavy. Vypravěč má dle Doležala v rámci fikčního světa dvě základní funkce – a to sice konstrukční a kontrolní (Doležel 1973: 10). Už z pojmenování funkcí vyplývá, že vypravěč tu je v jakémsi božském postavení. Nejen že totiž svět skrze autora konstruuje, ale zároveň ho kontroluje a udržuje nad ním řád. Doležalova koncepce, inspirovaná řadou předchozích klasifikací a systematizací, nakonec ústí v takzvaný stromový graf vypravěčských způsobů, v němž mezi zásadní kritéria patří vypravěčský způsob – tedy zda jde o er-formu či ich-formu a zda jde o narativ rétorický, subjektivní, objektivní či osobní (ibid.: 39). Podstatný je především obrat k zájmu o jazykové kvality vypravěče.

Model perspektivy německého slavisty Wolfa Schmida v lecčems navazuje na Uspenského koncepci hlediskových rovin. Hledisko v jeho pojetí představuje „...s určitým hlediskem spojené, vnitřními a vnějšími faktory vytvořené struktury podmínek pro pochopení a reprodukci dění...“ (Kubíček 2007: 101). Hledisko u Schmida překračuje hranice fikčního světa a stává se jakýmsi předpříběhovým universem, v němž jsou jednotlivé předměty, postavy a vztahy, které se pak prostřednictvím selekce a konstrukce dostávají do narativu.

Schmid se snaží navrhnout svůj koncept nikoliv jen pro mantinely literatury, nýbrž pro narativ v tom nejobecnějším smyslu. Je pro něj naprosto „stěžejní vztah faktualního a fikčního vyprávění“ (ibid.: 102), odrážející se ve vztahu „chápání a reprodukce“ (ibid.). Řečeno jinými slovy, Schmid si uvědomuje rozdílné fungování narativu ve faktualní a fikční literatuře. Fikční narativ je selekcí faktualního světa a je méně svázaný, neboť zatímco ve faktualní literatuře je konstituující a žádané reprodukovat jen své vlastní vnímání a to co možná nejobsáhleji, v rámci té fikční se lze vcit'ovat do vnímání ostatních postav a selektovat. Tyto selektované prvky se spolupodílí na výsledné podobě perspektivizace vyprávění, která sestává z pěti rovin. Schmidova koncepce si bere za naprosto klíčový moment onu selekci, která předurčuje celé vyprávění. Selekcce probíhá na rovině autora a posléze i vypravěče. Je potom na místě se ptát nejen po tom, co narativ říká, ale i co neříká? Co vypravěč záměrně vynechává?

V této kapitole jsme se formou průřezu historií seznámili s obecnou historií a různými chápáními vypravěče. Stěžejní pro následující praktickou část jsou diferenciací showing X telling, koncept point of view, potažmo hlediska (kolem kterých většina

nastíněných konceptů výše osciluje), několikeré přiřknutí antropomorfní povahy vypravěči, rozdělení na disonantní a konsonantní vypravěče, zprostředkovanost a fokalizace.

Výchozím bodem typologizace Carverových vypravěčských strategií je koncept dramatizovaného a nedramatizovaného vypravěče ze studie „Typy vyprávění“ („Types of Narration“ z *The Rhetoric of Fiction*, 1961) Waynea C. Bootha, který je syntézou všech doposud zmíněných přístupů. Mimo to vymezíme podrobněji pojem narativ na základě textu „Narativ“ (2008) Josepha Hillise Millera a stejnojmenné kapitoly „Narativ“ z *Krátkého úvodu do literární teorie (Literary Theory: A Very Short Introduction*, 1997) Jonathana Cullera.

1. 2 Koncept Waynea C. Bootha

Booth věnoval narativním strategiím celou publikaci *Rhetoric of Fiction* (1961, „Rétorika fikce“). My vycházíme z kapitoly *Typy vyprávění*, která vyšla v českém překladu v revue *Aluze* v roce 2007. Booth si problematiku vyprávění rozděluje do několika stěžejních otázek a problémů, přičemž ke každé a každému z nich připojuje typologii a komentář. Základním postulátem je chápání narativu jako něco neuzavřeného, nekompletního a naopak jako něco velmi tekutého a nestálého, co nelze uchopit jen několika málo typologiemi a klasifikacemi: „Když začneme probírat četné narativní prostředky, které se nám v próze nabízejí, brzy pocítíme, jak zoufale nedostačující je naše tradiční klasifikace ‚vypravěčských hledisek‘ na tři nebo čtyři druhy, které se vzájemně liší pouze ‚osobou‘ a mírou vševědoucnosti“ (Booth 2007: 42).

Poté se autor skepticky vyjadřuje k osobě, jakožto k základnímu distinkce schopnému rysu naratologické analýzy: „Informace, že příběh je vyprávěn v první nebo třetí osobě, pro nás nemá žádnou hodnotu, pokud se nerozhodneme být preciznější a nepopíšeme, jaký vztah mají jednotlivé vlastnosti vypravěče ke konkrétním účinkům vyprávění“ (ibid.: 43). Namísto toho proto uvádí několik rovin, které jsou pro vystižení podstaty příběhu a vypravěče daleko důležitější. Takovou základní rovinou, kterou přijmeme jako stěžejní i pro distinkci Carverových vypravěčů, je rozdělení vypravěče na dramatizovaného a nedramatizovaného. To má velice blízko ke Cullerově klasifikaci otázky, kdo mluví, na základě níž se v podstatě reflektuje přítomnost vypravěčského

subjektu v příběhu samotném (Cullerův koncept viz níže). Booth vymezuje tři typy vypravěče:

- dramtizovaný vypravěč – jde o vypravěče, který se účastní dění, takový vypravěč se často radikálně liší od implikovaného autora
- nedramtizovaný vypravěč – vyprávění je prezentováno jako něco, co se odehrává ve vědomí vyprávějíciho, ať už je to „já“ nebo „on“; toužíme se dozvědět, jak vyprávění ovlivní vypravěčovu mysl a srdce stejně jako se toužíme dozvědět, co ještě nám autor sdělí; jakmile je v textu přítomno „já“, máme před sebou mysl, která něco zažívá a jejíž pohled na tuto zkušenost vstupuje mezi nás a onu událost
- implikovaný autor (autorovo druhé „já“) – tento prvek obsahuje každý text, jde totiž o implicitní obraz autora textu, který stojí za vším děním; může být režisérem, loutkařem, či lhostejným bohem; pokud román na tohoto autora nepoukazuje, mezi ním a implikovaným, nedramtizovaným vypravěčem není rozdíl

Vedle těchto třech základních typů Booth pracuje ještě s takzvanými skrytými vypravěči, kteří: „...slouží k tomu, aby čtenářům říkali přesně to, co potřebují vědět, a přitom to vypadá, jako by jen hráli své role“ (ibid.: 44). Mezi ty patří například poslové, obecně ale postavy funkční, tedy ty, které do narativu vstupují s jasně daným cílem posunout narativ určitým směrem.

Dalším specifickým vypravěčským konstruktem jsou podle Bootha centra vědomí, která jsou typická především pro moderní prózu. Booth je přirovnává k reflektorům (jak je označoval Henry James). Podstatné pro ně je, že mají povahu v podstatě jakýchsi vševědoucích vypravěčů, a postihují tak veškeré fyzické i mentální dění postav (ibid.). Booth rozlišuje také vypravěče pozorující a vypravěče aktivní. Dramtizovaný vypravěč, tedy ten, který je součástí příběhu, může stále být pouze pozorovatelem, zároveň ale může i jednat.

Ve studii Booth věnuje pozornost také druhům tzv. distance, tedy odtažitosti. Ta může probíhat na mnoha hodnotových rovinách – morální, intelektuální, estetické či fyzické. Booth distanci ale nezkoumá jen z pohledu vypravěče, nýbrž i dalších prvků

literárního díla. Vymezuje proto pět odlišných vztahů distance, přičemž ke každému přidává příklady z jednotlivých hodnotových rovin.

- vypravěč X implikovaný autor
- vypravěč X postavy
- vypravěč X čtenář a jeho normy
- implikovaný autor X čtenář
- implikovaná autor (spolu se čtenářem) X ostatní postavy

Booth se zabývá i nespolehlivým vyprávěním. Vypravěč se stává nedůvěryhodným v momentě, kdy nevypráví a nechová se v souladu s normami díla (vypravěč je pomýlený, nebo věří, že má kvality, které mu autor ve skutečnosti upírá), spolehlivý vypravěč je naopak ten, který takové normy dodržuje (ibid.: 47). Právě rozlišení spolehlivosti / nespolehlivosti vypravěče považuje Booth za klíčové, neboť ve spojení s morálními a intelektuálními kvalitami vypravěče a jejich konfrontací čtenář dokáže rozkrývat účinek vypravěčské strategie ve vztahu k literárnímu dílu (ibid.). V souvislosti s důvěryhodností vypravěče Booth ještě vymezuje termíny potvrzení a korekce a to ve vztahu k vypravěči, týkají se ovšem postav ostatních, neboť právě analýza jejich promluv nám slouží k potvrzení, případně korekci spolehlivosti vypravěče. Význam vypravěče je tak podle Bootha rozklíčovatelný pouze v momentě, kdy recipient ví, zda jde o vypravěče spolehlivého či nespolehlivého.

V poslední části studie Booth hovoří o výsadách, což jsou jakési přednosti a výhody vypravěčů vědět oproti postavám a také čtenáři něco více. A to ať už jsou to vypravěči pozorující / aktivní, sebereflexivní / nesebereflexivní, spolehliví / nespolehliví, komentující dění / tiší či izolovaní / podporovaní. Na druhé straně ale zmiňuje i omezení vypravěčů, která mohou být často jen předstíraná či temporální. Z hlediska výsad Booth považuje za nejspecifičtější a zároveň nejpodstatnější výsadu vypravěče jeho vševědoucnost a s tím související schopnost nahlížet do nitra jiné postavy.

Pohledy do nitra postav dále specifikuje, liší se totiž hloubkou a typem svého vhledu. Důležité je, že „...jakýkoliv ucelený pohled jakékoliv hloubky do nitra postavy dočasně mění postavu, jejíž mysl je nám předkládána, ve vypravěče; pohledy do nitra postav tedy podléhají změnám z hlediska všech kvalit, o kterých jsme mluvili výše, především z hlediska míry nespolehlivosti. Obecně platí, že čím hlouběji se vnoříme,

tím více nespolehlivosti jsme schopni akceptovat...“ (ibid.: 49). To znamená, že jakýkoliv pohled do nitra postavy pozměňuje nejen postavu samotnou, ale také vypravěče, neboť jím už není vypravěč původní, nýbrž dočasně ona postava.

Boothova typologie je pregnantní v souvislosti s Carverovými povídkami především v diferenciaci na povídky s dramatizovaným a nedramatizovaným vypravěčem. V rámci praktického rozboru však využijeme i jeho pojetí nespolehlivého vypravěče, různých typů distance a další.

1. 3 Narativ u Josepha Hillise Millera

V samotné analýze konkrétních Carverových povídkových textů pracujeme také s termínem narativ. Jeho definicí se zabýval přední americký literární kritik a teoretik a rovněž představitel dekonstruktivismu Joseph Hillis Miller. Klade si otázky: co je narativ? Jak ho vnímáme? Jaký je jeho smysl? Zároveň také k čemu příběhy slouží a proč vlastně příběhy neustále potřebujeme?

Miller své pojednání započiná tvrzením, že „Nic se nezdá člověku tak přirozené a univerzální jako vyprávění příběhů (*story*). Jistě se nenajde žádné lidské společenství, ať už jakkoli primitivní, které by nemělo své příběhy a vyprávěcí zvyklosti, své mýty o původu světa, kmenové legendy nebo příběhy o hrdinech z lidu“ (Miller 2008: 30). Miller zdůrazňuje historické zakotvení příběhu a jeho rozmanitost, zároveň upozorňuje na pestrost přístupů soudobé literární vědy a rodící se koncepty v naratologii tematizující právě vyprávění (zazní tu většina jmen uvedených výše jako je Gerard Genette, Tzvetan Todorov, Seymour Chatman, Michail Bachtin a další).

Miller mluví o dvou esenciálních podobách narativu. Jde buď o narativní formy, které „dávají událostem řád“ (order-giving), nebo naopak o formy, které „řád hledají“ (order-finding) (ibid.: 31). Tím v zásadě činí rozdíly mezi narativy a příběhy, které zprostředkovávají minulost, a narativy fikčními. Právě historii zpravující příběhy jsou ty, které událostem dávají řád (respektive jejich vypravěči dávají vyprávěným událostem řád, třídí je, usouvztažňují), fikční narativy jej naopak hledají. Čtenář se jim tedy snaží onu strukturu dát až druhotně, neboť příběh je před něj postaven v neucelené a mozaikovitě formě, jejíž celistvá představa se utváří během aktu čtení.

Velkou Millerovou otázkou je smysl příběhu, ptá se totiž po potřebě příběhů: „Proč vůbec potřebujeme příběhy?“ (ibid.). Domnívá se, že tato potřeba vyvstává z podstaty člověka samotného. O člověku totiž vedle jako o homo faber (tedy tvor

používajícím nástroje) mluví také jako o homo significans, tedy stvoření s touhou tvořit fikci, přičemž „fikci“ tu Miller vztahuje k latinskému slovu fingere znamenající „tvořit“ a „vymýšlet“. Miller pojímá fikci jako něco, co vlastně pomáhá člověku uspořádat svět, dávat mu právě onen zmiňovaný řád a usouvztažňovat ho s děním kolem něj: „Pomocí fikcí zkoumáme, a snad i vytváříme význam lidského života“ (ibid.: 32). Fikce nabývá kognitivního charakteru (to už jsme mohli pozorovat u konceptů nastíněných v teoretické části) a příběh se stává základním kanálem, kterým plyne lidské poznání.

S předcházející otázkou souvisí i další Millerovo ptaní se: proč chceme poslouchat stále stejné příběhy (případně jen málo variované) stále dokola a proč naše touha po příbězích není nikdy ukojena? Na první si Miller odpovídá tím, že „...narrativní reorganizace událostí může sloužit k potvrzení nebo posílení, či dokonce k vytvoření nejzákladnějších kulturních předpokladů o lidské existenci, čase, osudu, vlastním bytí, o tom odkud pocházíme, co bychom na této zemi měli dokázat, a kam směřujeme – o celém průběhu lidského života“ (ibid.: 34). Narativ tak má u Millera až metafyzický přesah, na jehož základě lze vlastně poznávat pozemské, usouvztažňovat se s okolním světem. Příběh je alegorií, znakem, který v momentě identifikace získává na svém smyslu a také své poslání. S tím souvisí odpověď na otázku třetí – potřeba je v zásadě nekonečná, neboť i potřeba neustálého usouvztažňování se světem, uvědomování si své pozice ve společnosti a ověřování si konceptů vlastního bytí je nekonečná.

Millerova studie nám vytyčuje směr vnímání narativu jako něčeho, co pojímá, pojmenovává a usouvztažňuje svět s jedincem. Poslání je zřejmé – v nekonečném množství variací ukázat recipientovi výsek reality, který ji má konfrontovat s individuální zkušeností jedince. Právě v této konfrontaci je u Millera smysl narativu.

V případě Carverovy povídkové tvorby platí Millerova definice smyslu narativu až pozoruhodně přesně. Jeho bibliografie čítá přes 70 povídkových textů, přičemž absolutní většina z nich se věnuje tématům mezilidských vztahů, lásky a rodiny, víceméně tedy jednomu problému – vzájemné komunikaci a případně nekomunikaci lidských jedinců.

Při nepozorném čtení lze docela jednoduše prohlásit Carverovy příběhy za recyklaci jednoho problému neustále dokola, při detailnějším zkoumání však čtenář dojde k tomu, že narativy vlastně téma neustále, spíše než opakují, variiují a nahlíže z různých stran, hledisek a perspektiv. Výsledkem je pestrá koláž povídek, jejichž smysl lze vyčíst pouze při syntéze významů zakotvených uvnitř všech.

1. 4 Narativ a jeho typologie u Jonathana Cullera

Millerův narativní koncept stvrzuje svým pojetím také Jonathan Culler. Ten v kapitole o narativu z *Krátkého úvodu do literární teorie* (2002) zmiňuje nejprve převahu románu, a vůbec prozaických útvarů, ve dvacátém století, a posléze napřímo sdílí tvrzení Millera výše: „Z kulturního hlediska přisuzují narativu stále častěji ústřední význam teorie literatury a teorie kultury. Tvrdí, že hlavně prostřednictvím příběhů se snažíme porozumět věcem, ať už uvažujeme o svém životě jako o vývojovém procesu, ubírajícím se určitým směrem, nebo když si sami uvědomujeme, co se odehrává ve světě [...] Prostřednictvím možných příběhů se snažíme pochopit události...“ (Culler 2002: 92–93).

Vedle tohoto obecného úvodu Culler předkládá přehlednou typologii a klasifikaci narativních prvků. Vedle osnovy (plot) (která je buď způsobem, jak čtenáři a autoři formují události do struktury, skrze níž se snaží věcem porozumět; anebo je osnova formována různými formami stejného příběhu) vymezuje triadický systém událost – osnova – diskurs (představuje reprezentaci daného příběhu v širším kontextu). V rámci tohoto trojúhelníkového diagramu pak fungují dvě základní opozice: mezi událostmi a osnovou a mezi příběhem a diskursem (ibid.: 95).

Důležité je rovněž téma prezentace, protože v něm se Culler přímo táže po vypravěči. Text vnímá při čtení jako konkrétní prezentaci daného příběhu, přičemž při jeho recepci se čtenář ptá na několik otázek. Culler je navrhuje jako klíčové body pro pochopení narativu samotného. Jde o otázky: kdo mluví? Kdo mluví a ke komu? Kdo mluví a kdy? Kdo mluví a jakým jazykem? Kdo mluví a s jakou autoritou?

Culler zmiňuje rozdělení na vyprávění z první a třetí osoby a na vypravěče účastníky a pozorovatele příběhu. Právě protiklad zúčastněnost / nezúčastněnost, diskutovaný už v typologii Waynea C. Bootha v podobě dramatinizovaného X nedramatinizovaného vypravěče, přijmeme jako základní hledisko pro diferenciaci Carverových povídek.

Otázka kdo mluví a ke komu s vypravěčem rovněž souvisí. Ke čtenáři totiž nemluví nikdo jiný než vypravěč, byť je zprostředkovaný osobností autora. Culler se ale zabývá spíše povahou recipienta, tedy čtenářského obecnstva, které může být implikované, konstruované anebo explicitně identifikované.

Kdo mluví a kdy souvisí s časovou platností daného příběhu – tedy s tím, zda se příběh odehrává v momentě vyprávění, zda ho může vypravěč bezprostředně sledovat

(epistolární žánr), nebo se odvíjí po událostech narativu, kdy se vypravěč za děním ohlíží zpětně. Kdo mluví a jakým jazykem problematizuje repliky jednotlivých postav a k tomu použitý jazyk. Kdo mluví a s jakou autoritou tematizuje spolehlivost jednotlivých promluv, zvláště pak vyprávění vypravěče.

Culler hovoří rovněž o nespolehlivém vypravěči. U něj se jedná o subjekt, který promlouvá, poskytuje dostatek informací o jednotlivých situacích a zároveň poukazuje na svou zaujatost, aby recipienta uvedl v pochyb o vlastním výkladu událostí. Druhým případem nespolehlivého vypravěče je pak vypravěč, u něhož má čtenář podezření, že je v rozporu s postoji a názory autora (ibid.: 96–97). Právě takové pojetí nespolehlivého vypravěče se ale zdá být poměrně problematické, neboť dokonale odkrýt postoje a názory fyzického autora v souvislosti s vypravěčem je takřka nemožné. Daleko přesnější definice nespolehlivého vypravěče se jeví ta Boothova, neboť ta označuje vypravěče za nespolehlivého v momentě, kdy vypravěč nejedná a nemluví v souladu s normami a pravidly díla, to znamená i v souladu s normami implikovaného autora. Právě ona implikovanost je vhodnější, neboť ji lze číst z díla samotného.

Další termín, který Culler vymezuje, je fokalizace, o níž jsme hovořili už výše v Genettově pojetí. Culler jeho pojetí víceméně připomíná, avšak také aktualizuje o několik dalších distinktivních rysů. Zaštiťuje ho, stejně jako v případě prezentace, otázkou: z pohledu koho je fokalizováno. Upřesňující podotázkou pak je „z čí perspektivy jsou události zaostřeny a prezentovány?“

V praktické části využijeme všech doposud zmíněných konceptů. Klíčovou typologizací je Boothovo rozdělení na dramatizovaného a nedramatizovaného vypravěče, avšak v rámci nich pak využijeme termínů Jamesových, Genettových, Cohnové a dalších.

1.5 Carverova povídka v kontextu americké literatury

Ještě před samotnou analýzou povídek je však třeba zmínit Carverovu pozici a význam v kontextu americké literatury druhé poloviny 20. století. Patří totiž k jejím nejvýraznějším zjevům: „Raymond Carver je často považován za toho, kdo významným způsobem inspiroval renesanci americké povídky...“ (Lainsbury 2004: 1). Carver byl nejen prozaikem, ale také básníkem a autorem jednoho filmového scénáře.

Budeme-li se chtít podívat na Carverovo ukotvení v diskurzu americké literární tvorby, nedopátráme se jednoznačné odpovědi a zcela jasného vymezení, neboť autor

bývá řazen hned k několika literárním proudům a směrům. Někdy je rovněž považován za inovátora a v podstatě za samotvůrce ojedinělé tvorby, která do žádných z tradičních směrů nezapadá. O tom hovoří nejen G. P. Lainsbury v *The Carver Chronotope* (2009), ale také medailon Raymonda Carvera v *Norton Anthology of American Literature* (2007). V britském magazínu *Granta* byl Carver například označen za autora „dirty fiction“ [špinavé fikce], jejíž podstatou byla snaha využívat v tradiční realistické povídce záměrně nekonvenční a nerealistické postupy (Baym 2007: 2532).

Důkazem Carverovy svébytnosti v americkém kontextu je i označení Johna Bartha, amerického neorealistickeho spisovatele, jenž pro charakterizaci jeho tvorby použil termín „post-alcoholic blue-collar minimalist hyperrealism“. Upozorňuje tak na Carverovy problémy s alkoholismem, jeho každodenní tematiku spojenou s dělnickou třídou a minimalismus snoubícím se s hyperrealismem (ibid.: 2533).

Barth vidí Carverovu tvorbu jednak jako minimalistickou (minimalismus můžeme hledat v carverovských drobnohledech všedního života), jednak jako hyperrealistickou (hyperrealismus se projevuje ve velice detailních, až „pitevně“ pojatých rozborech lidské psychiky). Na alkoholismus tu Barth naráží nejen v pejorativním smyslu spojeném s autorovým životem, nýbrž i s náměty povídek jako takových, v nichž tabák a alkohol figurují ve velkých měrách. Mnohem důležitější než přesný význam Barthovy definice ale je ono vnímání Carvera jako autonomního autora, který svou poetikou přetváří tradiční žánry a stává se v literárním světě zcela jedinečnou osobností.

Nejčastější metodou, kterou je Carverova próza charakterizována, je už Barthem vzpomínaný minimalismus. Carver byl řazen po bok dalších minimalistických a také neorealistickeho autorů jako Richard Ford, Frederick Barthelme či Bobbie Ann Mason. Literární kritika, která v jeho textech viděla prvky minimalismu, byla laděná vesměs pozitivně. K němu příznivě naklonění kritici si cenili především „...jasnosti a upřímnosti prózy a jeho schopnosti zachytit obyčejné neobyčejně intenzivně...“ (Lainsbury 2004: 1).

Právě obyčejnost, všednost a každodennost patří k tématům, která autora zajímala nejvíce. V povídkách proto sledujeme příběhy někdy až banální povahy, za všechny příklady třeba zmiňme povídku „Vlas“ („Hair“, 1967) o muži, jemuž při ranním vstávání do práce uvízne vlas v zubech. Carver si obyčejnou událost volí jako

kulisu často, netradiční formou jí ale posléze přiřkne až metafyzický rozměr. Právě díky tomu je velmi blízko čtenáři, neboť i ten ze své perspektivy prožívá všední nevšedně.

Carverova tvorba ale nebyla přijímána jen s nadšením, ba naopak, dočkala se i přísné negativní kritiky, která jí vytýkala především ponuru a pesimistickou náladu. Například jeden z předních amerických autorů Don DeLillo tvorbu autorů jako je Carver radikálně odmítá a to pro její okrajovost, apolitičnost a zaměřenost na rodinné prostředí a banální soukromé triumfy a agonické neúspěchy (Lainsbury 2004: 2). Lainsbury dodává, že například ve srovnání s tvorbou Thomase Pynchona se Carverova témata jednoty a rodinné pospolitosti jeví jako zastaralá (ibid.).

Ve Spojených státech amerických totiž v Carverově současnosti roste popularita prózy větších rozměrů (romány, kroniky) a textů zkoumajících obecnou problematiku jazyka. Carver svým střídavým a úsporným jazykem a formou někdy jen několika odstavcových povídek jako by do dobové produkce vůbec nezapadal, ba dokonce jako by úmyslně a vědomě šel proti tehdejší tendencím velkých žánrů a experimentů s jazykem: „Přesně cizelovaný, lakonický jazyk působil zvláště v kontextu soudobé americké prózy téměř jako vědomá reakce na slovně i obrazově bohatý až přebohatý sloh ‚tradičnějších modernistů‘, jako jsou Saul Bellow, William Styron či John Updike, i na extravagantní jazykové experimenty takového Johna Bartha, Williama Gaddise, Thomase Pynchona nebo Williama H. Gasse...“ (Jařab 1994: 234).

Carver se upíná k prostředí rodiny, mezilidským vztahům a celkově intimní sféře člověka. A to je právě to, čeho si, navzdory kritice, později cení i další američtí recenzenti a teoretici a díky čemu se Carver stává nepřehlédnutelnou osobností vývoje americké povídky. Frank Kermode, jak zmiňuje v textu Lainsbury, o Carverových textech píše jako o textech, ve kterých je využito tak malé množství prostředků, že čtenáři samotnému chvíli trvá než si uvědomí, jak komplexní vlastně obsah je. Právě v tom podle Kermoda tkví podstata minimalismu a také Carverovy tvorby (Lainsbury 2004: 7).

Carverův význam je rekonstruován teprve zpětně. Bohatost jeho povídkové tvorby však dokládají i různorodé vypravěčské strategie.

2. PRAKTICKÁ ČÁST

Cílem praktické části diplomové práce je vytyčit specifika různých vypravěčských postupů použitých v autorových povídkách. Analýza probíhá typologicky – na základě několika vymezených odlišných typů vypravěče definujeme charakteristické rysy každého z nich. Rozboru jsou podrobeny všechny Carverovy povídkové texty², z nichž naprostá většina (vyjma deseti povídek) je k roku 2016 dostupná v českém jazyce. Několik textů bylo otištěno vůbec poprvé až po Carverově smrti v roce 1988, práce je však rovněž zohledňuje.

Řazení neodpovídá chronologii publikace ani vzniku povídek, nýbrž podobnosti a shodě vypravěčských typů v nich. Texty se stejnými či podobnými vypravěči jsou tedy řazeny k jednomu typu nehledě na to, kdy byly publikovány. V úvodu jsou povídky s pro Carverovu tvorbu nejtypičtějšími a nejpočetněji zastoupenými vypravěčskými strategiemi, posléze s těmi méně charakteristickými až po se zcela okrajovými postupy, které jsou reprezentovány například jen jednotlivými povídkami.

Praktická část je rozdělena do několika podkapitol, základní dělení povídek je však na ty s dramatinizovanými a nedramatinizovanými vypravěči. V rámci těchto dvou základních typů jsou potom vymezeny další specifické podtypy, v nichž dále a detailněji charakterizujeme konkrétní vypravěčské postupy.

Diplomová práce pracuje primárně s českými překlady Carverových textů, ale vzhledem k faktu, že v češtině kompletně Carverovo dílo nevyšlo, u povídek bez českého překladu používáme anglické originály. Případné citované úryvky pracovně překládáme. V současnosti existuje v češtině celkem čtveřice z pěti svazků autorových povídek – *Katedrála (a jiné povídky)* (1994) (*Cathedral*, 1983), *Buď, prosím tě, zticha (a jiné povídky)* (1996) (*Will You Please Be Quite, Please?*, 1976), *Katedrála* (2012) (*Cathedral*, 1983 + obsahuje další nově přeložené povídky nevydané v původním souboru *Katedrála* z roku 1994), *Začátečníci* (2012) (*What We Talk About When We Talk About Love*, 1981) a *Slon a dvacet povídek* (2013) (*Furious Seasons*, 1977 + *Fires, Elephant and other stories* a *Call If You Need Me*). Soubory jsou různě přeskupené, například *Katedrála* z roku 1994 se liší od *Katedrály* z roku 2012 některými povídkami přidanými navíc, soubory *Začátečníci* a *Slon a dvacet povídek* zase obsahují nově přeložené povídky pocházející z posmrtně vydaných Carverových sbírek v angličtině.

² Vycházíme z bibliografického seznamu v sebraných spisech Raymonda Carvera *Collected Stories* z roku 2009.

Cílem praktické části je vytvořit přehlednou typologii použitých vyprávěčských strategií a vymezit rozdíly mezi nimi. Pro každý typ v práci vymezujeme reprezentativní povídku, na níž konkrétní vyprávěčskou strategii demonstrujeme. Posléze ji doplňujeme o další specifika a aspekty z jiných, avšak typologicky shodných textů. Proto se v práci některé Carverovy texty vyskytují pouze ve formě výčtu (jsou to povídky v rámci typu shodné), zatímco některé pod detailním drobnohledem (ty představují reprezentativní typy).

2. 1 Carverův vypravěč obecně

Jak již bylo řečeno, v první řadě rozdělujeme Carverovy povídky na ty s vypravěčem dramatinizovaným a nedramatinizovaným, tedy v podstatě na vypravěče, kteří jsou součástí vlastního dění povídky, a ty, kteří jeho součástí nejsou. Vypravěč z povídky „Zběsilá období“ („Furious Seasons“, 1960) představuje vypravěče nedramatinizovaného: „Když Farrell popustí uzdu fantazii, z mraků jsou vraníci s vlající bílou hřívou a za nimi pomalu, ale jistě jedou černé kočáry a na některých sedí kočí s bílým perem na klobouku. Teď Farrell zavírá sít'ové dveře a dívá se, jak jeho žena pomalu sestupuje po schodech. Pod schody se otáčí a usmívá se, on pletivové dveře zase otevírá a mává jí. Ona vzápětí odjíždí. On se vrací do pokoje a usazuje se v koženém křesle pod mosaznou lampu, ruce si pokládá na opěrky po stranách...“ (Carver 2013: 19), neboť není součástí dění. Konkrétně v tomto případě vypravěč pouze dění převypravuje a dívá se na něj zvenčí, zatímco v případě, kdy by byl mluvčím Farrell, byl by i jakožto vypravěč součástí dění.

Vypravěč z textu „Co děláte v San Francisku?“ („What Do You Do In San Francisco“, 1967) naopak jeho součástí je, a tak je příkladem vypravěče dramatinizovaného: „Vzpomněl jsem si na ně, když jsem v novinách z minulé neděle uviděl fotografii mladého muže, kterého zatkli v San Francisku, protože ubil manželku a jejího přítele baseballovou pálkou. Ovšemže to nebyl stejný muž, přestože díky vousům tu určitá podobnost byla. Avšak okolnosti si byly natolik blízké, že jsem o tom začal přemýšlet. Jmenuju se Henry Robinson. Jsem listonoš, státní zaměstnanec už od roku 1947. Kromě tříleté služby v armádě během války jsem celý život strávil na Západě...“ (Carver 1994: 31). V tomto případě je vypravěč mluvčím a zároveň zúčastněnou hlavní postavou narativu.

Rozdělení na to, zda vypravěč je nebo není součástí samotného narativu, se jeví pro Carverovy příběhy nejpříjemnější, představuje totiž funkční rozlišovací nástroj, díky kterému lze povídky dobře typologizovat. Zároveň jde o dva typy, které se statisticky v rámci celé Carverovy povídkové tvorby střídají ve skoro zcela vyváženém rozložení. Nedramatizovaný vypravěč je přítomen ve třech povídkách navíc oproti tomu dramatizovanému.

V Carverových textech se vedle dramatizovaných a nedramatizovaných vypravěčů objevují téměř všechny postupy zmiňované v teoretické části. Za všechny můžeme zmínit Genettovy fokalizace, jichž se v rámci jednoho textu může vystřídat hned několik, využívání Lubbockem popsaných protikladů showing X telling (respektive scény X shrnutí), Boothovy pohledy do nitra postav, kterých typicky bývá opět několik, centra vědomí, jenž mají vlastně funkci jakéhosi vševědného a všepozorujícího vypravěče, či Millerovy narativy variující jedno téma z několika úhlů.

Ojedinele pak Carver pracuje také s konceptem nespolehlivého vyprávění, implikovaným adresátem či s morálním (respektive čtenářovým hodnotovým) distancem. Nutno dodat, že tyto postupy se objevují v různých obměnách v naprosté většině textů, a proto lze výslednou typologizaci navrhnout teprve analýzou a komparací jemných odlišností povídek. V rámci Carverovy tvorby však existují i výjimky, které svou vypravěčskou strategií představují zcela svébytné modely a typy.

2. 2 Nedramatizovaní vypravěči

Nedramatizovaní vypravěči se v Carverových textech vyskytují s mírnou převahou. Autor jimi svou povídkovou tvorbu (konkrétně tedy již citovanou povídkou „Zběsilá období“) také započíná.

2. 2. 1 Typický „carverovský“ vypravěč

Za typického „carverovského“ vypravěče považujeme autorovu stylu vlastní postup, který se objevuje v textech úplně nejčastěji. Vedle zmiňované neúčasti vypravěče v příběhu nabírá tento klasický a pro Carverovu tvorbu bezpříznakový, nedramatizovaný vypravěč ještě dalších specifik a vlastností.

Vyprávění je většinou primárně nahlíženo (fokalizováno) jednou z postav. Vypravěč se ovšem dívá do nitra více postav, a odhaluje je tak čtenáři. Přihlíží ke všem

těmto postavám rovnoměrně, a proto každá z nich, stejně jako jiné okolnosti a skutečnosti příběhu, dostává v narativu stejný prostor. Příkladem takového vypravěče je vypravěč ze „Zběsilých období“.

Vypravěč, jehož explicitní přítomnost z textu samotného přímo nepocítujeme (vypravěč se naopak snaží jakoby skrývat, z narativu se vytrácí, na rozdíl třeba od pozdějších typů vypravěče), podává obraz vyprávěného komplexně. Často se věnuje popisům počasí a prostoru a teprve posléze přechází v koncentraci na jednotlivé postavy: „Děšť je na spadnutí. Vršky kopců za údolím už jsou v husté šedé mlze. Od hor se rychle sunou černá mračna s bílými záhyby a vršky... [...] Pod schody se otáčí a usmívá se, on pletivové dveře zase otevírá a mává jí. Ona vzápětí odjíždí. On se vrací do pokoje a usazuje se v koženém křesle...“ (Carver 2013: 19). Vypravěč v citované pasáži nejdříve „objektivně“ představí situaci a dějiště, čtenáři přiblíží prostor a umístí ho do role pozorovatele, aby se pak mohl rovnoměrně věnovat oběma postavám příběhu, popisovat jejich činnosti a pohyb v rámci dějiště. Ona komplexnost tkví právě ve snaze postihnout veškeré dění celistvě a dostatečně plasticky.

První Carverova povídka se vyznačuje i typickým střídavým používáním konceptů *showing* a *telling*. Zatímco zpočátku využívá vypravěč výhradně vyprávění, a v recipientovi tak sugeruje dojem převyprávovaných událostí, zhruba od poloviny přechází v ukazování nekomentovaných, maximálně pak pouze fyzickými pohyby postav doprovobených, dialogů. Ty vystávají před čtenářem samy o sobě, bez jakéhokoliv přičinění vypravěče. Ve vyhraněné podobě se pak v Carverově tvorbě objeví povídky, které jsou pouhým záznamem dialogů, zcela oproštěných od jakýchkoliv dalších komentářů či záznamů pohnutek postav (například „Otec“ či „Sběratel“, o nichž bude řeč později).

Ve „Zběsilých obdobích“ se objevují i fokalizované pasáže, tedy ty zprostředkované v určitém hledisku. Na počátku autor věnuje pozornost narativu jako celku (není tu tedy přítomný subjektivní úhel pohledu), posléze však přechází k vytváření pohledu skrze postavu Farrella: „Farrell už byl v posteli několik hodin – jak dlouho, netušil. Občas se opatrně opřel o loket, aby nevzbudil svou ženu, a snažil se na jejím nočním stolku zjistit, kolik je hodin. Budík byl vůči němu špatně postavený, takže když se co nejopatrněji o ten loket opíral, tak viděl jen to, že žluté ručičky ukazují buď 3:15 nebo 2:45...“ (ibid.: 21). Zbytek příběhu tak čtenář už vnímá skrze Farrellovu perspektivu, zkráceně a zprostředkovaně. Přenos pozornosti je v klasické „carverovské“ povídce zcela typický.

V rámci textu se vyskytují i náznaky zapuštěných vyprávění, které jsme v souvislosti s Genettovým konceptem zmiňovali v teoretické části. V Carverových povídkách se jedná o jakési mikropříběhy (další vyprávění postav příběhu) integrované do makropříběhu povídky (příběhu povídky jako celku). Ve „Zběsilých obdobích“ se tyto odehrávají čistě v mysli Farrella a jedná se o jakési flashbacky, vzpomínkové obrazy: „Slyší, jak táta křičí na jednoho z mužů, ten kleje a něco volá nazpátek. Odkládá tužku a sune se ze židle. Vidí, jak dole před udírnou táta pracuje s kladkou, u nohou má stočené hnědé lano. Mlátí do kladky a tahá za ni...“ (ibid.: 23), které se posléze prolnou a stanou se součástí makropříběhu, neboť vzpomínkové retrospekce jsou reflektovány v příběhu povídky už nikoliv jako vzpomínky, ale jako podněty ovlivňující aktuální dění.

Vedle fokalizace Carverův nejčastěji používaný vypravěč využívá také pohledů do nitra postav (viz Boothův termín, jde o schopnost vypravěče odkrývat vnitřní pohnutky postav), konkrétně v případě „Zběsilých období“ tedy pouze jedné: „Příšerná zima. Necítil prsty u nohou, chlad mu pomalu stoupal do lýtek a usadil se někde pod koleny. Ztuhlé měl i prsty u rukou, i když měl ruce v kapsách. Farrell čekal na slunce. Nad řekou se válely cáry mlhy, díval se, jak se rozpadají a přeskupují. Napřed si černé cáry před nejnižší visícími mraky ani nevšiml. Když se mu objevila v zorném poli, myslel, že to jsou komáři těsně před jeho krytem... [...] Byl rozčilený, a přece úplně klidný, srdce mu bušilo v uších, chtělo se mu běžet, ale pohyboval se pomalu a těžkopádně, jako by měl nohy z olova...“ (ibid.: 29). Postava Farrella se tak postupně začíná odkrývat jakožto hlavní bod zájmu povídky, přestože počátek textu byl vystaven z vnější vypravěčské perspektivy. Vypravěč se tak nakonec ocitne v celkově spíše skryté pozici, neboť nevystupuje do popředí, nekomentuje dění a spíše ho pouze nahlíží skrze hlavního hrdinu příběhu. Tento přesun pozornosti se v Carverových příbězích objevuje poměrně často a to oběma směry – tzn. nejen ve směru od vypravěče k postavě, nýbrž i od postavy k vypravěči.

Obdobně je vystavěná povídka „Sousedé“ („Neighbours“, 1971), v níž se vypravěč navíc stává Genettovým režisérem, který navádí postavy prostorem a posléze je pozoruje shora: „Bill vešel do bytu Stoneových a zhluboka se nadechl. Vzduch už byl nevětraný a slabě nasládlý. Na hodinách nad televizí, které vypadaly jako slunce, bylo půl deváté. Vzpomněl si, jak Harriet s těmi hodinami přišla domů, jak šla přes chodbu, aby je Arlene ukázala. Držela mosaznou skříňku v náruči a hovořila k ní přes hedvábný papír jako k dítěti“ (Carver 1994: 13). Vypravěč jako by stál nad prostorem dění,

postavy nahlížel shora a zároveň je dějištěm naváděl. Zároveň je upozaděn, je katalyzátorem významu. Děj jako takový však zvnitřku neutváří a ani není jeho součástí, pouze jej zvnějšku direktivními příkazy ovlivňuje.

Totéž platí pro povídky „Vlas“ („Hair“, 1963), „Bud', prosím tě, zticha“ („Will You Please Be Quiet, Please?“, 1966), „Řeknu ženským, že vyrážíme“ („Tell The Women We're Going“, „The Friendship“, 1971), která víceméně celá stojí na ukazování rozhovorů dvou ústředních postav, „What Is It“ / „Are These Actual Things?“ (prac. překlad „Co je to?“, 1972), kde shodně se „Zběsilými obdobími“ z počátku rovnoměrné vyprávění přechází ve vyprávění fokalizované jednou postavou, „Bicycles, Muscles, Cigaretts“ („Motorky, svaly, cigarety“, 1972), „Bažant“ („The Pheasant“, 1973), „Proč si nezatančíte?“ („Why Don't You Dance?“, 1978), „Vážná rozmluva“ / „Koláč“ („A Serious Talk“, „Pie“, 1980), „Ať se vám daří“ („If It Please You“, „After The Denim“, 1981), „Konzervace“ („Preservation“, 1983), „Horečka“ („Fever“, 1983), „Opatrně“ („Careful“, 1983) a „Vandalové“ („Vandals“, 1999).

V „Idyle“ („Pastoral“, „The Cabin“, 1963) vypravěč stejně jako ve výše uvedených povídkách přechází volně ze shrnutí (= telling) v představování scény dialogů (= showing) a vice versa, zároveň nám podává narativ zprostředkovaně skrze jednu či více postav. Na rozdíl od nich je tu ale už více naznačená přítomnost vypravěče. Zatímco například ve „Zběsilých obdobích“ a dalších byla zcela potlačena, v „Idyle“ se objevují textové pasáže, které anticipují i splývání vnitřní řeči postavy a vypravěče, poukazující na jeho výraznější přítomnost v textu: „Vzal si lahev, přidržel ji proti světlu a nalil si do hrnku. Ten si přinesl k posteli a položil na noční stolek. Zhasl a chvíli se u okna škrábal, pak zalezl do postele. Ještě mu zbýval celý zítřek. Nebo že by dnešek?“ (ibid.: 10). Závěrečná otázka v polopřímé řeči se zdá být vznesena napůl postavou, napůl vypravěčem. Právě to naznačuje implicitní přítomnost vypravěče ve vyprávění. Na tomto principu, avšak již plně rozvinutém formátu (vypravěč je zcela přítomný), Carver koncipoval hned několik dalších povídek. Řeč o nich jako o povídkách se svébytným typem vypravěče bude později, v „Idyle“ se zmíněné objevuje jen v náznacích.

Povídka je zajímavá ještě pro jedno specifikum, a to proměňující se dynamiku textu. Převažuje v něm sice telling, tedy vypravování vypravěče, nicméně daleko větší pozornost na sebe strhávají přímé řeči. Vypravěč například věnuje popisu a chování postavy několik odstavců, když je náhle přeruší jednou replikou v přímé řeči postav jiných. To se v rámci povídky objeví hned na několika místech:

„Mizerové.“

Jako by se mu trochu udělalo zle od žaludku. Ještě jednou nahodil, přitáhl vlasec a vrátil se na břeh. Seděl a pomalu žvýkal sendvič. Byl suchý a neměl žádnou chuť, ale stejně ho snědl a na laň se snažil nemyslet...

[...]

„Hej!“

Pomalou se otočil a litoval, že už není na druhém břehu, že ho zavolání zastihlo uprostřed řeky, kde mu voda na kluzkých kamenech podráží nohy. Našlapoval instinktivně, nohy si na dně hledaly škvíry, tlačily se mezi kameny.

(Carver 2013: 12–13)

Příběh tím výrazně získává na údernosti (dynamice), neboť se do napětí dostávají dva prvky – zatímco ve vypravěčových popisech je mnohem více informací, v přímých řečech je daleko více pohybu, díky níž narativ plyne vyhoceněji, zkratkovitěji a dramatičtěji. Myšlení, chování a styl promluvy přímo promlouvajících postav navíc musí recipient domýšlet sám, neboť nejsou vypravěčem nijak komentovány. Tím do textu autor vnáší i další prvky podporující nelineárnost (a tím pádem i dynamičnost) vyprávění.

S dynamikou pracuje vypravěč také v povídce „Příjemná maličkost“ („The Bath“, „A Small Good Thing“, 1981). Zde se objevuje až téměř modernistické, nevyvážené plynutí času, evokující román *K majáku* (*To The Lighthouse*, 1927) Virginie Woolfové. Zatímco popisem zcela statických událostí vypravěč pokryje několik odstavců (popisy niterných pohnutek postav), těm dynamickým, posouvajícím příběh vpředu (nehoda, ztráta vědomí, následně smrt) věnuje daleko menší pozornost: „V pondělí ráno kráčel chlapec s kamarádem do školy. Podávali si sáček s bramborovými lupínky a malý oslavenec vyzvídal, co mu chce dát odpoledne kamarád k narozeninám. Bez rozhlédnutí sestoupil na křižovatce z obrubníku a hned ho srazilo auto. Spadl na bok; hlavu měl ve stružce u chodníku a nohy mu trčely do silnice... [...] ...najednou si lehl na pohovku, zavřel oči a ztratil vědomí“ (Carver 1996: 120). Po této dějové pasáži, kde se stane klíčová událost povídky a která zabírá jen jeden odstavec, následuje několikastránkový popis pocitů a myšlenek postav.

Povídka s klasickým „carverovským“ vypravěčem využívá hledisek, střídání showing X telling, vypravěč v ní nahlíží do vnitřních pohnutek postav a odkrývá je. Vypravěč jako takový se však záhy skrývá. Dochází tu vlastně k realizaci toho, o čem mluvila Friedemannová – totiž k vytráčení vyprávěcího subjektu z vypravování. K absolutní ztrátě ale nedojde.

2. 2. 2 Vypravěč přítomný v textu

Výše zmiňovaná povídka „Idyla“ je na přechodu od typu, který považujeme za typický, a tedy „klasický carverovský“, k druhému typu nedramatizovaného vypravěče, v němž se vyskytuje vypravěč, který je, byť se neúčastní děje samotného, v textu jakožto vyprávěcí subjekt přítomen explicitně a nevytrácí se.

Tohoto vypravěče v několika obměnách reprezentují vyprávěcí subjekty povídek „Fandové“ („The Afficionados“, 1963), „Studentova žena“ („Student’s Wife“, 1964), „Naleštěná červená jablíčka“ („Bright Red Apples“, 1967), „Sixty Acres“ („Šedesát akrů“, 1969), „Jerry, Molly a Sam“ („A Dog Story“ / „Jerry, Molly and Sam“, 1972), „Kupé“ („The Compartment“, 1983) a „Vlak“ („The Train“, 1983). Přítomnost vypravěče v textu se projevuje jeho hodnocením příběhových událostí, odstupem (Boothovým tzv. distancem) od fikčních postav, vnější perspektivou, případně i adresováním příběhu (čtenáři) a kladením si řečnických otázek mířících mimo text.

Hned první povídka „Fandové“ reflektuje zmíněný odstup od postav. Vypravěč se tu ocitá v pozici pozorovatele, sleduje příběh zvenčí (distancovaně) a zprostředkovává ho recipientovi z pozice svého point of view (perspektivy, hlediska). Není úplně zjevně na straně ani jedné z postav, a tak je nechává promlouvat: „Zamračila se. Stejně se tváří, když jí někdo řekne, že mladým už je Aréna většinou lhostejná... [...] ‘Pamatuješ, jaké to bylo, když jsme se seznámili a já se teprve rozkoukával?’ On se na to pamatoval určitě. Nekonečná odpoledne v Aréně, vedro k zalknutí, trénink a pilování každé figury, myšlenky, gesta. Pulzující vzrušení, když jeho kamarádi jeden po druhém končili... [...] Přicházejí na konec ulice a tam se zastaví... [...] Ona ukazuje do uzounké uličky...“ (Carver 2013: 38–39). Postavy mluví, avšak zprostředkovane, jejich řeč reprodukuje a zároveň už hodnotí vypravěč („Zamračila se. Stejně se tváří, když jí někdo řekne, že mladým už je Aréna většinou lhostejná...“ je hodnocení vypravěče, neboť i zbytek povídky je nahlížen perspektivou vypravěče).

Na distanci, a zároveň tedy zřejmou přítomnost vypravěče, poukazuje jednak ona reprodukce řeči a používání osobních zájmen, vytvářející dojem vyprávění o někom a něčem vzdáleném, jednak pozorování odehrávané scény a její hodnocení, čtenáři předané teprve druhotně.

V povídce „Studentova žena“ se hodnocení jednání postav vypravěčem a vystupování vypravěče jako někoho, kdo osvětluje dění z vnější perspektivy, objevuje ve velmi obdobné podobě: „Právě jí předčítal z Rilkeho, básníka, kterého obdivoval, když usnula s hlavou na jeho polštáři. Rád četl nahlas, a uměl to – sebejistý sonorní hlas zněl chvíli tiše a zádumčivě, tu zase rozechvěle stoupal... [...] Nepřestával se na ni dívat; opíral se o loket a volnou rukou narovnával příkrývku. Měla hladký obličej s výraznými lícními kostmi; ty lícní kosti, jak někdy zdůrazňovala přátelům, má po otci, který byl z jedné čtvrtiny z kmene Nez Perce...“ (Carver 1994: 39).

Totéž platí pro „Šedesát akrů“ či „Vlak“: „Možná jim dokonce řekne, že jím té noci málem zastřelila jednoho muže... [...] Touhle dobou už by všichni měli jít spát... [...] Jenže cestující už za svého života viděli i podivnější věci. Na světě se děje všechno možné, to ví každý. Možná tohle ještě mezi ty nejhorší případy nepatřilo...“ (Carver 2012: 117). V prvním případě vypravěč popisuje rozvažování paní Dentové, v těch dalších pohnutky dalších cestujících. Ve všech případech však jde o řeč vypravěče, který zprostředkovává pohnutky a myšlenky postav.

To samé platí i pro „Naleštěná červená jablíčka“ s tím rozdílem, že vypravěč je zde v pozici toho, kdo méně hodnotí a naopak hlavně osvětluje příběhové pozadí, usouvztažňuje jednotlivé postavy, zkrátka vysvětluje „co, kdy, kde, kdo a jak.“ Používá k tomu hledisko centrální postavy Rudyho: „Pro Rudyho byl Ben záhadou. Pořád pochodoval po obýváku a občas porazil židli nebo rozbil lampu. Matka Hutchinsová a starej Hutchins couvali ke koupelně. Rudy se najednou zastavil a upřeně se na ně podíval. Pak očima zase sjel k Benovi. Ben pro něho prostě byl záhadou...“ (Carver 2013: 44–45).

Vypravěč v povídce také explicitně vystoupí, lépe řečeno spíše do ní vstoupí, a to v momentě, kdy uvozuje retrospektivní příběh: „Stalo se toto: starej Hutchins se koupal, když vtom tam vtrhnul Rudy a hodil mu do vany rádio Victrola...“ (ibid.: 46). Právě uvození textu („Stalo se toto“) zpřítomňuje vypravěče, zároveň i navazuje kontakt se čtenářem, neboť fráze jako taková z povídky vystupuje. Jestliže v „Idyle“ se vyskytoval vypravěč jen v náznacích a implicitně, tento typ vypravěče jej zpřítomňuje otevřeně.

V „Idyle“ také místy splývá řeč vypravěče a fokalizované postavy. V povídce, reprezentující vypravěče již přítomného v textu, „Jerry, Molly a Sam“ k tomu dochází v daleko větší míře. Vypravěč je přítomen, avšak už si nedrží onu distanci a nevypráví zvnějšku, nýbrž se naplno přiklání k hlavní postavě, se kterou přemýšlí, uvažuje, cítí a také soucítí. Zároveň se objevuje a promlouvá sám za sebe. Příkladem prvního je následující: „Alovi se z toho předchozího domu ani nechtělo. Nic mu tam nechybělo. A kdo mohl tušit, že začnou propouštět zrovna dva týdny po přestěhování? Kdo vůbec dneska ještě něco tuší? Tak třeba ta věc s Jill. Jill dělala účetní...“ (Carver 1996: 47). Vypravěč vypráví o Alovi, aby následně přešel v otázky, které si – stejně jako výše – klade spolu s postavou. Adresát tak může být potenciálně i čtenář, neboť vypravěč otázku (do jisté míry působící jako řečnickou) klade právě jemu. To se děje i v povídce „Kupé“ – i tam totiž myšlenkové pochody vypravěče splývají s pohnutkami nahlížené hlavní postavy Myerse: „Zůstal už pak vzhůru a začal myslet na setkání se synem, do kterého zbývalo už jen několik hodin. Jak se zachová, až uvidí chlapce na nádraží? Má ho obejmout? Cítil se při té představě nesvůj... [...] Opravdu nevěděl, co řekne...“ (Carver 1994: 113). Vypravěč není distancovaný, naopak je zcela jednoznačně nakloněný jedné z postav.

Druhé výše zmiňované, tedy promluva vypravěče samotného, se naopak vyskytuje v krátkých hodnotících komentářích: „Naštvalo ho, že ta dívka – teď když už si začal dávat všechno do pořádku – nebyla o trochu vstřícnější. V jiném rozpoložení by ji klidně sbalil. Jenže deprese se na každém pozná – stačí, jak si třeba zapaloval cigaretu...“ (Carver 2013: 52). V tomto případě už jde o vypravěčský komentář, neboť postavu hodnotí vyprávěcí subjekt, který ji zároveň pozoruje (hodnotí, jak si zapaluje cigaretu). Přítomnost vypravěče v Carverovo narativu vytváří daleko silnější pouto mezi příběhem a čtenářem, neboť vypravěč (byť není dramatizovaný) mluví zvnitřku událostí. Jelikož je událostem blíž, získá recipienta na svou stranu snadněji, je totiž v podstatě jejich očitým svědkem.

Právě v momentě, kdy jej získá, ale vypravěč konkrétně v tomto případě začne vytvářet distanci na jiné rovině než doposud (to byla rovina vypravěč X postavy) – v „Jerry, Molly a Sam“ vzniká na rovině vypravěč X čtenář a jeho normy. Vypravěč totiž předkládá příběh, jehož závěr není tak úplně morální satisfakcí, ba spíše naopak – hlavní postava na jeho začátku vyžene psa z domu, posléze ho hledá, neboť si uvědomí svou chybu, aby ji v závěru „zopakovala“ definitivním vyhnáním zvířete na ulici.

Vzniká tu tak napětí mezi, banálně řečeno, dobrem a zlem, přičemž zodpovědnost za vyhodnocení situace je z vypravěče přenesena na čtenáře. A to tím, že vypravěč byl celou dobu na straně hlavní postavy a její jednání ani v závěru neodsoudí: „Al zůstal sedět. Říkali si, že mu vzhledem ke všem okolnostem není zas tak úplně hrozně. Na světě je psů. A taky není pes jako pes. S některými psy se prostě nic nezmůže“ (ibid.: 57). Vypravěč definitivní hodnocení a etické zadostiučinění, které očekává čtenář od příběhu, zcela opomine. Právě tím vytvoří distanci a napětí z neukončenosti, neuzavřenosti a nejasného stanoviska vyprávěcího subjektu.

Pro tento subtyp nedramatizovaného vypravěče je charakteristická explicitní přítomnost vypravěče v textu (byť samotného děje se neúčastnícího) formou hodnotících komentářů a vypravěčova distancovanost, vnější perspektiva. Přítomnost vypravěče je nejdůležitější vlastností, která odlišuje tento podtyp nedramatizovaného vypravěče od podtypu předcházejícího.

2. 2. 3 Objektivní vypravěč

Třetí typ nedramatizovaného vypravěče představuje další svébytnou formu Carverova vypravěče. Vyznačuje se minimálním zásahem do dění a jakousi snahou o objektivní podání příběhu. V opozici showing X telling v těchto povídkách jednoznačně převažuje scéničnost narativů, tedy jejich ukazování, bez větší míry zainteresovanosti vyprávěcího subjektu, čímž se podporuje zmiňovaná objektivnost a nezájatost. Tento typ převládá v povídkách „Otec“ („Father“, 1961), „The Ducks“ / „The Night the Mill Boss Died“ („Kachny“, 1963), „Poseidon a další“ („Poseidon and Company“, 1963), „Buď, prosím tě, zticha“ („Will You Please Be Quiet, Please?“, 1966), „Signals“ / „A Night Out“ („Signály“, 1970), „How About This?“ / „Cartwheels“ („Co třeba tohle?“, 1970), „Co je na Aljašce?“ („What’s In Alaska“, 1972), „Představte si, že jste v mé kůži“ („Put Yourself In My Shoes“, 1972), „Vy jste doktor?“ („Are You a Doctor?“, 1973), „Oni nejsou tvůj muž“ („They’re Not Your Husband“, 1973), „Vzdálenost“ („Distance“ / „Everything Stuck To Him“, 1975), „Moje“ („Mine“ / „Little Things“ / „Popular Mechanics“, 1977), „Ještě něco“ („One More Things“, 1981) a „Třísky“ („Kindling“, 1999).

Reprezentativním textem tohoto vypravěčského typu je hned první zmiňovaná povídka „Otec“, jejíž obsah se víceméně pouze ukazuje. Kompletně zde absentují pohledy do nitra postav, perspektivizující hlediska či osobnost vypravěče samotného.

Text tak nabývá kontur dramatického textu, neboť jeho podstata a význam vyvstává z jednotlivých dialogových replik. Úvodní představení situace zase působí jako scénická poznámka:

„Dítě leželo v koši vedle postele, mělo na sobě bílou čepičku a dupačky. Koš byl nově nalakovaný, ozdobený bleděmodrými stužkami a vyložený modrými příkrývkami. Kolem miminka stály jeho tři sestřičky, matka, která právě vstala... [...] ...ho některé z děvčat pošimralo na bradě.

Otec byl v kuchyni a slyšel, jak si s děčkem hrají.

„Koho máš na světě rád?“ řekla Phyllis a polechtala ho na bradičce.

„Všechny má rád,“ odpověděla si sama, „ale nejradši má tátu, protože táta je přece taky chlapeček.“

Babička se posadila na kraj postele a řekla: „Ten má ale malinkou ručičku! Takovou baculatou. A prstíčky. Úplně jako maminka.“

„Že je roztomilý?“ řekla matka. „Takový zdravoučkový, můj brouček.“ Sklonila se, políbila dítě na čelíčko a přetáhla mu pokrývku přes ruku. „Vždyť my ho máme taky rádi.“

„Ale komu se vlastně podobá, po kom je?“ vykřikla Alice a všechny se sklonily nad košem, aby zjistily, po kom dítě je.

„Má krásné oči,“ prohlásila Carol.

„Všechna miminka mají krásné oči,“ namítla Phyllis.

[...]

(Carver 1996: 37–38)

Přestože v úryvku je vypravěč přítomen uvozením jednotlivých replik, což se v dramatu nevyskytuje, je i tak jeho přítomnost naprosto minimální. Povídka do popředí staví svou fyzičnost. Narativ plyne kupředu hlavně díky dialogům a pohybům postav na scéně (showing), nikoliv pomocí vypravování (telling). Vypravěč je objektivním, protože do příběhu nevstupuje (nebo jen minimálně) a má tu roli nikoliv zřejmého režiséra, neboli toho, kdo dokáže s narativem manipulovat, stranit jedné z postav, představovat události zprostředkovaně, zkrátka příběh komponovat, nýbrž skrytou, jen nezažatě představující a ukazující. Veškeré prvky vyprávění tak před čtenářem vyvstávají samy o sobě a záleží jen na něm, jak s nimi naloží.

Obdobně komponoval Carver několik dalších povídek. A to sice „Kachny“, „Signály“, „Co je na Aljašce?“, „Poseidon a další“ (v níž sice nepřevažuje dialogičnost ani přímá řeč, avšak scéničnost rozhodně ano, text je totiž jakýmsi výsekem paměti, scénou z dětství, která je vizualizována obrazem, jež recipient sleduje; vypravěč tu je sice přítomen více než v povídce „Otec“, avšak svou scénickou podstatou jsou oba texty srovnatelné) nebo „Představte si, že jste v mé kůži“, v níž se objevuje větší množství oněch „scénických poznámek“ a částečně i nahlížení skrze hlediska a pohledy do nitra postav („Úplně ho dojalo, když uviděl rozsvícená okna, sníh na střeše...“, „Myers neodpovídal. Zdálo se mu, že její hlas přichází z velké dálky. Jel dál. Za sklem poletoval sníh. Myers nic neříkal...“ (Carver 1996: 60–70)), povaha showing však stále převládá.

Poslední zmiňované povídce se pak převahou ukazování podobají také texty jako „Co třeba tohle?“, „Ještě něco“, „Oni nejsou tvůj muž“, „Vy jste doktor?“ nebo „Třísky“, kterýžto je sice zcela prost klasických přímých řečí v uvozovkách, avšak postavy v něm mluví, byť absencí přímého uvození jakoby zprostředkovaně (jde o takzvanou nevlastní přímou řeč: „Slyším vodu, řekl. Slyšíte řeku. Jmenuje se Malá Quilcene, vysvětloval Sol. Má největší klesání na metr toku v celé zemi...“ (Carver 2013: 65)). Text jako celek, navzdory tomu, že se v určitých textových segmentech mírně liší, je nicméně vystaven jako sled událostí, které čtenář pozoruje (showing).

Specifickým případem objektivního vypravěče je povídka „Moje“, která, přes zařazení do tohoto typu, v samotném závěru vypravěče zpřítomní. Jako celek je však komponována jako situace a jako sled replik dialogů (to, co jsme pozorovali v „Otcí“). Poslední věta povídky ale patří vypravěči. „A takhle ten spor vyřešili“ (Carver 2012: 167) je totiž promluvou zvenčí, z vnější perspektivy, která především použitím, v kontextu příběhu ironického „takhle“, události samotné hodnotí. Budeme-li ale text vnímat celistvě, převažujícím postupem je opět showing a snaha po objektivním zprostředkování dané situace, která před čtenářem vyvstane sama o sobě.

Právě tento rys, tedy snaha vypravěče o jakousi nezprostředkovanost, nezaujatost a čistotu příběhu, který má mluvit sám za sebe, je nejdůležitější spojnicí všech v této kapitole zmíněných povídek.

2. 2. 4 Vypravěč dávající událostem řád

Zcela ojedinělý vypravěčský typ nedramatizovaného vypravěče se objevuje v povídce „Pochůzka“ („Errand“, 1987), která vyšla na sklonku Carverova života. Je o posledních okamžicích člověka, konkrétně v tomto případě o závěrečných momentech života ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova. Už z nastínění obsahu lze usoudit, že „Pochůzka“ je zcela atypickým tvarem Carverovy povídkové tvorby, protože, zatímco naprostá většina jeho textů se zabývá mezilidskými vztahy autorova soudobých Spojených států amerických (tematizují Carverovu přítomnost, „Pochůzka“ v tomto kontextu velmi vzdálenou minulost) a zdá se naplňovat Millerovu koncepci narativu, který zpracovává opakovaně všedně lidskou problematiku, avšak variuje pojetí, Carverova poslední (během jeho života publikovaná) povídka se od tohoto tématu, a také pojetím vypravěče, zcela odlišuje.

Téma „Pochůzky“ se více než kdy předtím promítá do formy. Carver totiž vypravěčovu výpověď (a ostatně i celý příběh) stylizuje jako co možná nejrealističtější a nejvěrnější svědectví o Čechovových posledních chvílích. Už jeho samotné uvození příběhu sugeruje dojem jakéhosi faktografického dokumentu či svědectví: „Čechov. Večer dvacátého druhého března 1897 šel v Moskvě povečeřet se svým důvěrným přítelem Alexejem Suvorinem. Suvorin byl velmi zámožný vydavatel novin a knih, který se sám vypracoval, a měl reakční politické názory. Jeho otec bojoval jako pěšák v bitvě u Borodina. Stejně jako Čechov byl vnukem nevolníka. To měli společné: oběma jim v žilách kolovala rolnická krev. Ale jinak, politickými názory a povahově, si byli na míle vzdáleni. Nicméně byl Suvorin jedním z mála Čechovových blízkých přátel a Čechov v jeho společnosti rád pobýval...“ (Carver 2013: 202).

Čtenář přesně ví, o kom čte (na rozdíl od předchozích textů, kde jsou postavy v podstatě modelovými lidmi Spojených států amerických 60., 70. a 80. let), v jakém časovém horizontu se ocitá a co bude obsahem narativu. V jistém smyslu tato snaha o objektivitu a přesnost připomíná předcházející typ vypravěče, neboť rovněž předkládá před čtenáře pouze příběh samotný, rozdíl je však v sugerování dojmu přítomnosti „důkazních prostředků“ a reálií, jimiž vypravěč podporuje svou spolehlivost a věrohodnost.

Vypravěč na tyto odkazuje i v dalších částech textu, přičemž jejich podoba se několikrát promění. Jednou jsou to dobové fotografie („Toho večera vypadal téměř stejně jako na fotografiích z tohoto období...“ (ibid.)), podruhé používání reálně

existujících osobností („Dalším návštěvníkem byl Lev Tolstoj...“ (ibid.)), potřetí očití svědci („Její současníci ji popisují jako vynikající herečku. Byla nadaná, krásná a téměř o deset let mladší než dramatik...“ (ibid.: 204)) a počtvrté citace z *Paměti Marie Čechovové*, tedy reálného textu Čechovovy sestry („Anton Pavlovič ležel na zádech,“ napsala Marie ve svých *Pamětech*. „Nesměl mluvit. Když jsem se s ním pozdravila, musela jsem poodejít ke stolu, abych zakryla své pohnutí...“ (ibid.: 203). Intertextovost je asi nejvýraznějším prvkem podporující spolehlivost.

Vypravěč pohybem na hranici beletristického a faktografického textu samozřejmě zvyšuje svůj kredit, snaží se čtenáře přesvědčit o tom, že to, co čte, je skutečností. Praktikuje tak výše Millerem zmiňované order-giving, což je podle něj typické zejména pro obor historie, která usiluje o vštěpení řádu minulým událostem.

Zdá se, že vypravěč v „Pochůzce“ má podobnou roli, stylizuje se totiž v podstatě také do pozice historika, pročež používá již zmiňované faktografické údaje a odkazy na sekundární prameny, podporující věrohodnost jeho samotného i textu jako celku. Tento typ vypravěče je v rámci Carverovy bibliografie anomálií, přesto představuje svébytnou formu, jejímž charakteristickým prvkem je snaha vštěpovat událostem řád, a z vypravěčské pozice tak zprostředkovat příběh co možná nejvěrohodnější formou (podporovanou odkazy k reálně existujícím entitám).

2. 3 Dramatizování vypravěči

Dramatizovaného vypravěče Carver do své povídkové tvorby uvádí o něco později než nedramatizovaného, konkrétně v roce 1967, kdy je publikována v pořadí jedenáctá autorova povídka „Co děláte v San Francisku?“ („What Do You Do In San Francisco?“ / „Sometimes a Woman Can Just Ruin a Man“, 1967).

2. 3. 1 Vypravěč účastníci se děje

Stejně tak jako v případě nedramatizovaného vypravěče i vypravěč dramatizovaný se v povídkách objevuje ve své tradiční, klasické podobě, reprezentované nejvyšším počtem povídek. Takový vypravěč je součástí děje a zároveň se děje účastní (na rozdíl třeba od druhého podtypu dramatizovaného vypravěče, kde vypravěč, který je součástí narativu, vypráví o někom jiném), tzn. že je přímo účastníkem se nebo události reflektující postavou: „Jmenuju se Henry Robinson. Jsem listonoš,

státní zaměstnanec už od roku 1947. Kromě tříleté služby v armádě během války jsem celý život strávil na západě. Již dvacet let jsem rozvedený, mám dvě děti, které jsem neviděl skoro stejně dlouho. Nejsem zrovna lehkomyšlný člověk, ale podle mého názoru nejsem ani přehnaně vážný. Myslím si, že dnes musí člověk být tak trochu obojí. A také si cením práce – čím těžší, tím lépe... [...] Jsem přesvědčen, že to byl do jisté míry problém toho muže, co tu bydlel – že nepracoval. Ale jí bych to k vině přičetl také. Té ženě. Ta ho v tom podporovala...“ (Carver 1994: 31).

Vedle toho, že vypravěč je zjevnou součástí příběhu, reflektuje dění, sděluje čtenáři své vnitřní pohnutky a myšlenky, je rovněž zcela naplno představen. Čtenář tak přesně ví, kdo a z jaké perspektivy daný text vypráví. Přítomnost vypravěče je také zdůrazněna oslovením posluchače zvenčí / čtenáře: „Beatnici – tak byste si je při setkání zřejmě zařadili...“, „...jak jsem řekl...“ či „A jeho oči – ty se do vás zapíchly, a hned sjely jinam a zase ulpěly na vás...“ (ibid.: 31–33). Díky navazování kontaktu a také jeho vyčerpávajícímu představení je vypravěč autentičtější, věrohodnější, uvěřitelnější a zároveň jaksí „fyzičtější“ (v terminologii Bachtina či Chatmana: lidštější, jde o promlouvající osobnost), neboť si díky popisu zevnějšku a třeba i sociálního statutu lze představovat daleko konkrétnější podobu vyprávěcího subjektu.

V tradičním carverovském typu dramatizovaného vypravěče se, podobně jako v případě toho nedramatizovaného, volně střídá showing a telling. Konkrétně „Co děláte v San Francisku?“ začíná vyprávěním o vypravěči samotném (viz výše), které shrnuje informace o něm samotném. Teprve posléze vypravěč přejde v ukazování jednotlivých scén ve formě dialogů: „Roztomilý děti,“ poznamenal jsem. „No tak já zase musím jít. Když tak si vyměňte cedulku na schránce.“ „Jistě,“ řekl muž. „Jistě. Zítra nebo pozítří to udělám. Ale my stejně zatím žádnou poštu nečekáme.“ „To nikdy nevíte,“ řekl jsem. „To se nikdy neví, co se v týhle mojí starý kabele objeví. Neuškodí, když je na to člověk připravenej.“ Šel jsem dál. „Mimochodem, kdybyste sháněl místo na pile, tak vám můžu poradit, na koho se obrátit v podniku Simpsonovy sekvoje. Můj kamarád tam dělá předáka. Zřejmě by tam měl něco...“ Zmlkl jsem, když jsem viděl, že nemají zájem. „Ne díky,“ řekl muž. „On práci neshání,“ přidala se ona. „Tak teda sbohem.“ „Nashle,“ řekl Marston. Ona už neřekla ani slovo... (Carver 1994: 33). Jde o postup obdobný s tím u nedramatizovaného vypravěče, rozdíl je však v účasti vypravěče v ději. Dialogy jsou samozřejmě už z podstaty dramatizovaného vypravěče, který je součástí příběhu, zprostředkovávány skrze hledisko vypravěče.

To ostatně platí i o pohledech do nitra postav, jež dotváří vypravěčovo point of view. Stejně tak jako narativní celek povídky i postavy samotné čtenář pozoruje skrze perspektivu a komentáře vyprávějící hlavní postavy, skrze vypravěče: „Kysele se na mě usmála a já vyrazil dál, když zpoza přívěsu vyšel mladík – jmenoval se Marston – a nesl velkou krabici s hračkami. Tedy Arcata není malé město, ale není ani velké, i když se spíš řadí k těm menším. Rozhodně není Arcata konec světa, ale většinou zdejší lidi pracují buď na pilách, nebo jejich práce nějak souvisí s rybolovem...“ (ibid.: 32). Úryvek dokládá jednak explicitní přítomnost vyprávějícího subjektu v příběhu (a to ve formě jeho vlastních úvah a komentářů), jednak vypravěčovo zúčastněné reflektování fikčního světa například hodnocením chování ostatních postav („kysele se na mě usmála“).

V typologii Cohnové pak jde o vypravěče disonantního, protože, přestože v příběhu figurují i ostatní postavy, které jsou v centru zájmu, neboť je o nich vyprávěno, dominantní postavení v narativu přejímá vypravěč: „Druhý den byl pryč. Nenechal žádnou adresu, kam se mu mají věci posílat. Někdy nějaká pošta pro něj, jeho ženu nebo pro oba dorazí. Když to je dopis, necháme ho tu jeden den a posíláme ho, odkud přišel. Moc toho není. Ale mně to nevadí. Je to práce, říkejte si, co chcete, a já jsem vždycky vděčný, že ji mám“ (Carver 1994: 38). Jeho hledisko a nazírání na fikční svět je pro příběh naprosto klíčové a určující.

Povídky „Peří“ („Feathers“, 1982), „Harryho smrt“ („Harry’s Death“, 1975), „Tolik vody kousek od domu“ („So Much Water So Close To Home“, 1975), „Klid“ („The Calm“, 1979), „Kde jsou všichni?“ („Where Is Everyone?“ / „Mr. Coffee and Mr. Fixit“, 1980), „Katedrála“ („Cathedral“, 1981), „Menudo“ („Menudo“, 1987), „Když mě budeš potřebovat, zavolej“ („Call If You Need Me“, 1999), „Co byste chtěli vidět?“ („What Would You Like To See?“, 2000) a „Sny“ („Dreams“) jsou po stránce vypravěčské strategie velmi podobnými texty s „Co děláte v San Francisku“, neboť i tady vypravěči představují situaci (a částečně i sami sebe), posléze převypravují příběh či několik příběhů a reflektují ho/je. Právě jejich reflexe, jejich zohledňování fikčního světa je pro tyto povídky určující.

Takový vypravěč se vyskytuje v mírných obměnách rovněž v povídkách „Nightschool“ („Noční škola“, 1971) či „O čem mluvíme, když mluvíme o lásce“ („Beginners“ / „What We Talk About When We Talk About Love“, 1981) – příběhy a události v nich jsou nahlíženy skrze dominantní, vyprávějící subjekt: „Mluvil můj kamarád Mel McGinnis. Mel McGinnis je kardiolog, takže na to má někdy právo...“

(Carver 1994: 65) a do popředí vystupují především ukazované a (povahou připomínající scénu = showing) dialogy postav, do nichž vypravěč vstupuje v minimální míře.

„Jednou večer mě zmlátil. Držel mě za kotníky, vláčel mě po obývacího a pořád vykřikoval: ‚Miluju tě, ty mrcho, já tě miluju.‘ Takhle mě tahal po obývacího. Drncala jsem hlavou o nábytek.“ Terri se rozhlédla okolo stolu. „Co si počít s takovouhle láskou?““

Byla to vyzáblá žena, měla krásný obličej, tmavé oči a hnědé vlasy, které jí splývaly po zádech. Měla ráda tyrkysové náhrdelníky a dlouhé klinkavé náušnice.

„Kristepane, měj rozum. Tohle přece není láska, to snad víš, ne,“ řekl Mel. „Nemám tušení, jak by se tomu dalo říkat, ale určitě ne láska.“

„Říkej si, co chceš, ale já vím, že to láska byla,“ nedala se Terri. „Možná ti to připadá šílený, ale je to tak. Lidi jsou různý, Meli. Jasně, že se někdy choval jako cvok. To se ví. Ale rád mě měl. Možná svým divným způsobem, ale rád mě měl. Láska to byla, Meli. Neříkej, že ne.“

Mel si hlasitě vzdychl. Držel sklenku a otočil se k Lauře a ke mně. „Ten člověk vyhrožoval, že tě zabije,“ řekl. Dopil sklenku a natáhl se po ginu. „Terri je duše romantická. Vyznává takový to ‚nakopej mně, ať vím, že mě máš rád.‘ Terri, miláčku, nedívej se na mě takhle.“ Měl se natáhl přes stůl a dotkl se prsty Terriny tváře. Usmál se na ni.

(Carver 1994: 65–66).

Minimální vstupy vypravěče do vedených dialogů připomínají téměř nedramatizovaného, objektivního vypravěče, který usiloval o „objektivní“ a nezaujaté zprostředkování situace (viz výše). Přesto však do narativu jako takového občas zasáhne, i proto, že svou drammatizovanou podstatou je součástí dění. Konkrétně v „O čem mluvíme, když mluvíme o lásce“ vypravěč sedí vedle postav vedoucích dialogy, pozoruje je, čtenáři je přibližuje a sám vše zohledňuje.

Jediným rozdílným prvkem od tradiční podoby nedrammatizovaného vypravěče je tak v případě toho drammatizovaného jeho zúčastněnost. V ostatních ohledech jde totiž o velmi podobné, až identické strategie lišící se jen v participaci na ději.

2. 3. 2 Upozaděný vypravěč

Charakteristickou vlastností druhého typu dramatizovaného vypravěče je zprostředkovávání příběhu o dalších postavách či událostech povídky. Vypravěč je v textu aktivně přítomen, avšak vypráví příběh, jehož se buď neúčastní, jelikož hlavní postavou tohoto, v podstatě Genettova zapuštěného vyprávění, je pak postava, která není vypravěčem. V jistém smyslu je tak tato vypravěčská strategie v protikladu k předcházejícímu typu, v němž byl vypravěč součástí narativu a zároveň dění příběhu prožíval a účastnil se ho jakožto hlavní postava fikčního světa.

Je součástí fikčního světa (není od něj distancován ani se na něj nedívá ze vzdálené perspektivy), ale není součástí vypravovaného, samotné dějové linie. Vypravěč tuto linii dění sice zohledňuje, avšak dominantní pozornost se upíná na postavy v rámci vypravovaného, které de facto přebírají pozici hlavních postav.

Tato podoba vypravěče se v Carverových povídkách objevuje minoritně a jejím reprezentativním zástupcem je povídka „Nemluva“ („The Dummy“ / „The Third Thing That Killed My Father Off“, 1967): „Když Nemluva umřel, tátu to na hodně dlouho rozhodilo a řekl bych, že to jaksí znamenalo i konec jeho blaženého životního období, protože celkem brzy ho pak začalo zlobit zdraví. Napřed Nemluva, pak Pearl Harbor, pak stěhování na dědovu farmu u Wenatchee, kde táta dožil své dny tak, že se staral o tucet jabloní a pět krav. Pro mě Nemluvova smrt zase znamenala konec mimořádně dlouhého dětství, odeslala mě – ať už připraveného či ne – do světa dospělých, kde jsou prohry a smrt součástí přirozeného řádu věcí...“ (Carver 2012: 135). Z citovaného vyplývá vypravěčova explicitní přítomnost – objevují se tu jeho vlastní úvahy, vzpomínky i vnitřní pohnutky.

Ovšem později je jeho pozice upozaděna ve prospěch postav jiného vypravování, ve prospěch příběhu, jehož součástí je vypravěč jen druhotně, skrytě: „Nejdříve to táta dával za vinu té ženské, Nemluvově manželce. Ale pak zase že ne, že za to mohly ty ryby. Nebýt těch ryb, tak se to nestalo... [...] Tátovi se nelíbilo, že si z něho tak utahují. Pokud vím, tak on si z Nemluvy nedělal legraci nikdy. Táta byl urostlý a nakrátko ostříhaný, měl dvojitou bradu...“ (ibid.: 135–136). Zatímco v první části povídky se zdá být postavení vypravěče dominantní, jelikož tu vystupuje jako ten, kdo na ono vypravování vzpomíná, v té druhé už dochází k tomu, že pozornost se přesouvá na postavy narativu. Je o nich sice vypravováno stále přítomným vypravěčským subjektem, ten však ustupuje z centra zájmu (jakožto vzpomínající

subjekt) do pozadí. Do popředí se naopak dostávají postavy, jejich chování a „jejich příběh.“

Vyprávěč tedy začíná být upozadován, stává se pouhým médiem narativu, nikoliv jeho aktivním účastníkem ani participantem: „Vlastně ho ke svolení spíš dotlačil, protože prý došel k závěru, že už ho žádné Nemluvovy vytáčky nezajímají. Líčil, jak Nemluva úplně ztuhl, když na něho jednou naléhal, ale táta se tím nenechal odradit a mluvil dál velmi rychle a utahoval si z Nemluvy, že když mu ty nejslabší okouny probereme, událo to těm ostatním jen dobře, a tak dál. Nemluva tam jen tak stál, tahal se za ucho a díval se na podlahu. Táta to uzavřel tím, že se teda uvidíme nazítří odpoledne, hned po práci. Nemluva se otočil a šel pryč“ (ibid.: 141). Lze tak říci, že tento podtyp osciluje mezi dvěma hraničními polohami – mezi důrazem na myšlení a hodnocení vyprávěče a jednáním a reflektováním postav.

Další povídkou, kde můžeme pozorovat pozornost přenášenou od vyprávěče na reflektující postavy, je „Sáčky“ („Sacks“ / „The Fling“, 1974). V té dojde k odklonu pozornosti od vyprávěče k postavám vyprávěného uprostřed povídky – vyprávěč totiž uvede jiný příběh, netýkající se jeho samotného, přímým tvrzením: „Je sychravý říjnový den. Z okna svého hotelového pokoje vidím z tohoto středozápadního města až příliš. Vidím, jak se v některých budovách rozsvěcují světla, z vysokých komínů stoupá hustý dým. Radši bych se na to nedíval. Chci vám vyličit, co mi vyprávěl můj otec, když jsem se vloni zastavil v Sacramentu. Týká se to událostí, do kterých se zapletl dva roky předtím – tedy ještě než se s mou matkou rozvedli...“ (Carver 1996: 105). Ze závěru citace je patrné, že vyprávěč je přítomen v narativu povídky (v samotném textu jako vyprávějící subjekt), avšak v příběhu, který bude vyprávět, je opět jen druhotně, jen jako pozorovatel, svědek / posluchač.

Pozornost se upíná směrem k jiné postavě, konkrétně v tomto případě k postavě vyprávěčova otce, která se sama dostává ke slovu, sama promlouvá, reflektuje a prociťuje: „No, a pak jsem ji políbil. Opřel jsem jí hlavu o kanape a líbal ji, úplně cítím, jak se mi jazykem hrne do pusy... [...] A ona hned řekne: ‚Ty si teď určitě myslíš, že jsem děvka,‘ a jde pryč. Byl jsem strašně rozčilenej. Narovnal jsem kanape do původního stavu a obrátil polštáře. Složil jsem všechny noviny a dokonce umyl hrnky, ze kterých jsme pili Vymyl jsem konvici. A celou tu dobu jsem myslel na to, jestli se budu moct podívat do očí tvojí matce. Měl jsem strach...“ (ibid.: 109).

Pro Carverovy povídky je typické také využívání rámcové kompozice. To, co je rozvedeno na počátku narativu, je rámcově uzavřeno až v samotném závěru: „Podali

jsme si ruce. A víc už jsem ho neviděl. Při letu do Chicaga jsem si uvědomil, že jsem sáček s jeho dárky nechal v bistru...“ (ibid.: 111). Vypravěč povídku nějakým způsobem uvede, její obsah se pak nese v docela jiném duchu (neboť je zde například zapuštěné jiné vyprávění jako v případech výše), aby pak na konci byla uzavřena pointou související s úvodem. Carver rámcově koncipoval i další povídky, a to konkrétně „Chceš něco vidět?“ („I Could See the Smallest Thing“, 1980), „Odkud volám“ („Where I’m Calling From“, 1982) nebo „Uzda“ („The Bridle“, 1982).

V „Chceš něco vidět?“ příběh samotný vypravěčka naruší zapuštěným vyprávěním o svém muži, zabírajícím podstatnou část prostoru textu, aby pak v závěru samotném reflektovala sdělený příběh sama v sobě. V „Odkud volám“ je vypravěč v pozici posluchače příběhu vyprávěného jinou, reflektující postavou, aby pak (opět) na konci vystoupil a začal jednat: „Možná jí zavolám jako první. Jen musím doufat, že to nezvedne ten její kluk. ‚Ahoj, miláčku,‘ řeknu, až to zvedne. ‚To jsem já...“ (Carver 2012: 111).

„Uzda“ spadá víceméně do stejné kategorie jako „Chceš něco vidět?“ s tím rozdílem, že zatímco v té vypravěč naslouchá, v „Uzdě“ subjekt ostatní postavy především pozoruje: „Dívám se, jak vykládají své krabice, kufry a svršky. Holits nese něco divného – visí z toho takové dlouhé řemeny. Chvíli mi trvá, než pochopím, že je to koňská uzda. Nevím, co mám dělat. Do ničeho se mi nechce. A tak vytáhnu z pokladničky grantovky. Jen tak jsem je tam dala, ale teď je zase vytahuju. Přijely z Minnesoty. A kdo ví, kde budou příští týden touhle dobou? Třeba v Las Vegas. Já mám o Las Vegas představu jenom z televize...“ (ibid.: 144).

Stěžejním rysem tohoto vypravěčského typu je jeho sekundární, druhotná, upozaděná pozice vyplývající především z toho, že centrem zájmu povídky jsou, třebaže v rámci vypravování vypravěče, postavy okolní. Typické je také přenášení pozornosti z vypravěče na postavy a případně i opačným směrem. Vypravěč se může na počátku povídky jevit v dominantním postavení, postupně však ustupuje do pozadí ve prospěch jiného vyprávění či jiné postavy.

2. 3. 3 Subjektivizovaný vypravěč

Svébytnou formou Carverova vyprávění s dramtizovaným vypravěčem je také vyprávění, které je silně subjektivně zabarvené. Přestože každý z výše zmiňovaných dramtizovaných vypravěčů byl určitou měrou personalizovaný (projevovalo se v něm

hledisko, subjektivní hodnocení, vnitřní pohnutky, a tak dále), třetí typ se jeví z pohledu subjektivnosti nejvyhraněnější. Při takovém vyprávění je naprosto stěžejní vypravěčovo hledisko, a to nejen proto, že je z něj příběh samotný nahlížen, nýbrž i proto, že samotné hledisko a jeho vyhocenost a subjektivnost jsou vlastně tím, co na sebe strhává největší pozornost – tyto jsou tak vlastně samotným tématem povídky.

Dalším podstatným rysem těchto textů je to, že na zmiňované hledisko není víceméně žádným způsobem upozorňováno (povídky neobsahují repliky typu „to si o tom myslela postava X“, „to je názor postavy Y“, atd.), hledisko totiž vystává samo o sobě a to právě z vysoce subjektivizované povahy textu.

Co do počtu zaujímá vysoce subjektivizovaný vypravěč poměrně významnou část Carverovy povídkové tvorby, do poetiky se však dostává poměrně pozdě, a to teprve na počátku 70. let. Do tohoto subtypu jsou zařazeny povídky „Tloušťák“ („Fat“, 1971), „The Idea“ („Nápad“, 1971), „Lež“ („The Lie“, 1971), „Collectors“ („Sběratelé“, 1975), „Hledáček“ („Viewfinder“, 1978), „Altánek“ („Gazebo“, 1980), „Vitamíny“ („Vitamins“, 1981), „Chefův domů“ („Chef's House“, 1981), „Krabice“ („Boxes“, 1986), „Slon“ („Elephant“, 1986) a „Intimita“ („Intimacy“, 1986), přičemž hned první povídku lze použít jako exemplární příklad subjektivizovaného vypravěče.

„Tloušťák“ totiž demonstruje tento vypravěčský typ asi vůbec nejzřetelněji. Text započiná takto: „Sedím s cigaretami nad kávou u své přítelkyně Rity a povídám jí o tom. Povídám jí tohle. Nachyluje se jedna ospalá středa, když do mého úseku Herb usadí takového tlustého pána. Ten tloušťák je nejtlustší člověk, jakého jsem kdy viděla, přestože vypadá upraveně a je pěkně oblečený. Všechno je na něm veliké. Nejlépe se ale pamatuju na jeho prsty. Když stojím u nedalekého stolu, abych obsloužila starší pár, nejdříve si všimnu těch prstů. Vypadají třikrát větší než prsty normálního člověka – jsou dlouhé, tlusté, jako z tvarohu... [...] Dobrý večer, říkám. Čím vám mohu posloužit? Teda Rito, říkám ti, ten byl jako hora. Dobrý večer, povídá on. Zdravím vás. Ano. Myslím, že už si můžeme objednat, dodává...“ (Carver 1994: 7). Úryvek poukazuje na absenci rozlišených přímých řečí, neobsahuje žádné vysvětlovací fráze upozorňující na vypravěče (například „myslím si“, „domnívám se“, „řekl bych“, představení vyprávěcího, atd., které jsme mohli vidět v předchozích vypravěčských typech), a je tak v podstatě jakýmsi plynulým proudem vědomí vyprávěcího subjektu.

Vysoce subjektivizovaný dojem vypravěčka podporuje používáním barvitého, metaforického jazyka, plného repeticí a replik, evokujících její vnitřní pohnutky a myšlení. Například obrazné pojmenování „ruce jako z tvarohu“, opakování „povídám jí

o tom, povídám jí tohle“ nebo přecházení z popisu dané situace a rozhovorů do uvažování nad nimi sugeruje dojem rychlého a především autentického chrlení myšlenek.

Stejnou funkci (tedy subjektivizovat narativ) má i implikování adresáta, který je součástí narativu, zde konkrétně tedy posluchačem vypravěččina vyprávění: „Spěchám do kuchyně a dávám objednávku Rudymu. Ten si ji ode mě vezme a ušklíbne se. Znáš Rudyho, s ním je to těžký, když musí něco dělat. Když vycházím z kuchyně, Margo – vykládala jsem ti o Margo? O té, co uhání Rudyho? Tak Margo mi povídá: Co to máš za tlustýho kamaráda? To je teda tlust’och...“ (ibid.). Budeme-li chtít čtenáře a vypravěče umístit prostorově, vypravěč a implikovaný adresát obývají vnitřek, zatímco recipient vnějšek, takže je situován spíše do role pozorovatele. Obdobně jsou strukturované povídky „Intimita“ a „Sběratelé“, přičemž v případě druhé zmiňované je jediným rozdílem její dialogická podstata – „Tlouští“ je naopak čistý monolog, do něhož žádné jiné postavy svými replikami ani myšlenkami nezasahují.

Vysoce subjektivizovaného vypravěče mají také povídky „Nápad“, „Altánek“, „Vitamíny“, „Chefův dům“, „Krabice“ a „Slon“, avšak vyprávějíci tu přebírají mnohé z prvního dramatinizovaného vypravěčského typu, neboť obsahují i prvky pro něho typické. Liší se od něj ale daleko větším důrazem na vyprávějíci „já“. To se projevuje střídáním showing a telling, různými hledisky, vypravěčskými komentáři (hodnotícími postavy i události, například: „Holly je chytrá ženská. Věděla to první...“ (Carver 1996: 103), řečnickými otázkami adresovanými čtenáři textu, které s ním navazují kontakt, zároveň ho intenzivněji zainteresovávají do příběhu) či pohledy do nitro ostatních postav: „Pití je srandovní věc. Když se tak ohlédnu zpátky, ke všem důležitým rozhodnutím jsme vždycky došli, když jsme pili. I když jsme třeba mluvili o tom, že musíme s pitím přestat, seděli jsme u stolu v kuchyni nebo u zahradního stolečku venku a měli tam whisky nebo karton piv. Když jsme se rozhodovali, že sem pojedeme a vezmeme tahle správcovská místa, několik večerů jsme seděli a pili a zvažovali všechna pro a proti...“ (ibid.: 102).

V rámci subjektivního vyprávění se objevují i povídky, které v opozici showing a telling přiléhají téměř kompletně k ukazování. Vypravěč do textu vstupuje minimálně, pouze popisuje fyzické činnosti a události děje (pohyby postav, jejich činy, nikoliv však jejich vnitřní pohnutky a myšlení) a nechává narativ „mluvit“ jeho scénickým ukazováním. Tak je tomu například v povídce „Hledáček“: „Ve dveřích stál bezruký muž a chtěl mi podat fotografii mého domu. Kromě jakýchsi chrómových háků místo

rukou to byl úplně normální, asi padesátiletý muž. ‚Jak jste přišel o ruce?‘ zeptal jsem se ho, když mi vysvětlil, co chce. ‚Tak to je zase jiná historka,‘ řekl on. ‚Tak chcete tu fotku nebo ne?‘ ‚Pojďte dál. Zrovna jsem udělal kafe.‘ Taky jsem zrovna udělal rosol. To jsem ale tomu muži neřekl. ‚Možná bych si u vás zašel na záchod,‘ řekl bezruký muž... [...] Muž měl foťák na prsou připevněný řemeny vedoucími přes ramena dozadu. Postavil se na chodník před váš dům, našel si ho v hledáčku, tím svým hákem stiskl takovou páku a už z foťáku lezla fotka...“ (Carver 1996: 95). Popisy jednání postav jsou zcela nezaujaté, prosty jakékoliv zainteresovanosti či komentářů, které by jednotlivé postavy nějakým způsobem zabarvovaly a prezentovaly z určité perspektivy.

Konstituujícím rysem subjektivizovaného vypravěče je vysoká míra hlediska, která nepřipouští jiné hledisko než to vypravěčovo. Příběhy povídek jsou tak zprostředkovány vysoce zkrácenou perspektivou. Na personální a intimní charakter vyprávění však textem není nijak zvláště upozorňováno, subjektivnost vyplývá z kompozice textu samotného – a to především používáním specifického, emotivně zabarveného, autentického a metaforického vypravěčova jazyka, jež v zásadě představuje souvislý, ničím nerušený monolog.

2. 4 (Ne)spolehlivý vypravěč

Posledním svébytným vypravěčským typem je vypravěč nespolehlivý. Booth hovoří o nespolehlivém vypravěči jako o vypravěči, který nejedná a nemluví v souladu s normami a pravidly díla. Carverův vypravěč se stává nespolehlivým v celkem dvou povídkách s dramatizovaným vypravěčem – „Why, Honey?“ / „The Man Is Dangerous“ („Proč, miláčku?“, 1972) a „Ententýky“ („Blackbird Pie“, 1986). Oba dva texty využívají dopis k podpoření vypravěčovy spolehlivosti a věrohodnosti. Vypravěči se ale paradoxně stávají nespolehlivými, a to kvůli explicitní (a přeexponované) demonstraci své spolehlivosti.

„Proč, miláčku?“ (povídka k roku 2016 neexistuje v českém překladu, a proto jsou veškeré citované úryvky pouhým pracovním překladem autora práce) má formu dopisu, a proto už ze své podstaty nepřipouští jinou než vypravěčskou, respektive autorskou perspektivu (autora dopisu). Forma dopisu je jedním z nejdůvěrnějších a zároveň nejintimnějších způsobů komunikace. Implikovaný čtenář, možná spíše obecněji recipient, by tak k textu měl přistupovat jako ke zcela autentické (a věrohodné) zpravědi, která by měla sestávat pouze ze spolehlivých informací a údajů.

Vypravěčka v povídce, potažmo tedy autorka dopisu, tuto skutečnost naplňuje: „Milý pane, dopis od Vás týkající se mého syna mě velmi překvapil, jak jste věděl, že tu bydlím? Přestěhovala jsem se sem už před lety, hned po té události. Nikdo neví, kde jsem, přesto mám strach. Hlavně z něho...“ (Carver 2009: 129, přel. Ondřej Selner). Z citovaného úryvku je zřejmý konfesijní ráz. Právě tou vypravěč navazuje daleko důvěrnější kontakt se čtenářem než v jakékoliv jiné povídce.

V čem tedy spočívá nespolehlivost vypravěče této povídky? Paradoxně v manifestaci spolehlivosti, která je daná důrazem na zmiňovanou konfesijní povahu dopisu – autorka dopisu je subjektem, který se zpovídá a snaží se získat důvěru recipienta, avšak v rámci formy dopisu vypravěčka převypráví příběh svou podstatou už zkreslený a nahlížený tudíž jen z jedné perspektivy. Je tomu stejně jako v předcházejícím typu vypravěče, jehož povídky obsahovaly prvky, které pak příběh jako takový proměňovaly ve vysoce subjektivizovaný. Zřetelnějším dokladem vypravěčovy spolehlivosti a potažmo nespolehlivosti je ale povídka následující, neboť v ní svou spolehlivost vypravěč demonstruje, na rozdíl od povídky „Proč, miláčku?“, kde se to zdá být spíše skryté a záležitostí obsahu, explicitněji.

„Ententýky“ využívá jako prostředek k dosažení spolehlivosti také dopis. Vypravěč ho po kouscích reprodukuje pro čtenáře, neboť je pro něj artefaktem, kterým je schopný svou spolehlivost stvrdit. Vypravěč přesvědčuje čtenáře, že dopis si dokáže naprosto přesně vybavit pouze z hlavy: „Věci mi v hlavě uvíznou. Pamatuju si hodně. A tak když říkám, že mohu dopis znovu sestavit – tu část, kterou jsem četl, kde je seznam obvinění –, myslím to vážně. V té části dopisu bylo toto: Drahý, situace není dobrá. Ve skutečnosti je zlá. To, co bylo zlé, se ještě zhoršilo. A ty víš, o čem mluvím. Dorazili jsme až na samý konec. Je po všem. Přesto bych si přála, abychom si o tom pohovořili...“ (Carver 2013: 186). Vyprávěcí subjekt tak nejen že svou spolehlivost demonstruje otevřenými tvrzeními jako „pamatuji si hodně, mohu dopis sestavit znovu“, ale také tím, že onen dopis posléze skutečně rekonstruuje.

Svou schopnost dobré paměti čtenáři dokazuje i dalšími spolehlivost podporujícími deklaracemi: „Zeptejte se mě, na co chcete, o Tatarech, papežích v období renesance nebo vzestup a pád Osmanské říše, Thermopyly, Shiloh a kulomet Maxim. Maličkost. U Azincourtu zvítězily anglické luky. Tannenberg? Jednoduché, jako odříkat ententýky, dva špalíky. Každý ví, jak to tam je s tím čertem...“ (ibid.). O samotných událostech ale ve skutečnosti nic neřekne, pouze recipienta pobízí a pokouší co možná nejširším spektrem možných otázek.

Vypravěč se stylizací do vševědoucího vyprávějíciho subjektu, osobujícího si absolutní právo na věrohodnost a spolehlivost, ale paradoxně stává nespolehlivým. A to právě pro onu neustále připomínanou a exhibovanou spolehlivost. Na jeho nevěrohodnost ostatně poukazují i některé další textové segmenty povídky: „Troufám si zajít tak daleko a tvrdit, že každyčké slovo z celého toho takzvaného dopisu (přestože, jsem ho nedočel až do konce a už nedočtu, protože ho teď nemohu najít) je dočista podvržené...“ či „Nevím co bych ještě dodal k té otázce písma. Co mohu ještě říct a neztratit přitom zdání věrohodnosti?“ (ibid.: 188–189). Vypravěč přímo přizná, že dopis celý nečetl, čímž ale fatálně ruší původní tvrzení o tom, že je s to celý dopis rekonstruovat. Zároveň se táže po své věrohodnosti sám, a tak dost možná recipienta k pochybování o sobě samém nabádá.

Vůbec nejzvláštnější (a nespolehlivost víceméně potvrzující) je moment, kdy se vypravěč odhodlává k reprodukci. Plnohodnotná rekonstrukce se totiž nekoná, dopis čtenář musí abstrahovat jen z jeho jakéhosi výtahu: „Tak tedy. Tímto způsobem jsem skákal ze stránky na stránku a z řádky na řádek, takže jsem se po kouscích dočetl následující – za jiných okolností by to klidně mohlo sloužit jako jakýsi výtah: ...stále víc stahoval... maličkost, ale... pudr rozprášený po celé koupelně, dokonce i na zdech a lištách na podlaze... mušle... nemluvě o blázinci...“ (ibid.: 193). Přestože vypravěč na počátku mluví o schopnosti odpovědět na cokoli a především reprodukovat dopis slovo od slova, v pozdější fázi je schopný reprodukovat pouze nic neříkající abstrakt. Jeho původní tvrzení o schopnosti vybavit si a pamatovat téměř cokoli tak ztrácejí na váze. Vypravěč jedná proti deklarovaným danostem fikčního světa – totiž proti schopnosti reprodukovat dopis, a stává se tak v Boothově pojetí modelovým nespolehlivým vypravěčem.

Vypravěč pracující s (ne)spolehlivostí v jistém smyslu připomíná typ nedramatizovaného vypravěče dávající událostem řád, tedy vypravěče z povídky „Pochůzka“, v níž vyprávějíci subjekt rovněž explicitně manifestoval svou spolehlivost. Tam však používal odkazů k sekundárním, důkazním materiálům. Zdá se, že v momentě, kdy to dělá vypravěč nedramatizovaný, tzn. ten, který se přímo neúčastní vyprávěných událostí a děje, funguje to relativně dobře (vypravěč svou spolehlivost dokládá jiným materiálem a působivě skutečně věrohodně, neboť jedná v souladu s fikčním světem), ve vyprávění dramtízovaném (jako v případě povídky „Ententýky“) však tato strategie vyvolává opačný dojem. Nespolehlivé vyprávění se zdá být u

Carvera úmyslně postavené na paradoxu vypravěče, který svou spolehlivost deklaruje přepjatým způsobem, čímž se ve výsledku stane nespolehlivým.

ZÁVĚR

Americký literární teoretik Richard Walsh *Kdo je vypravěč?* (1997) pokládá koncept vypravěče za zbytečně příliš akcentovanou vlastnost literárních textů: „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“ (Walsh 2007: 48). Walsh v eseji na Genettových naratologických konceptech demonstruje posedlost kritiky vypravěčem, která je podle něj nesprávná a zbytečná, neboť chápe vypravěče jako prvek, který udržuje koherenci textu, a podněcuje k chápání uměleckého literárního textu jakožto obrazu reality. Podle Walshe je však pro pochopení rétorických účinků fikce jako takové třeba číst ji pouze a jen jako fikci.

Paralelně k eseji Rolanda Barthes *Smrt autora (La mort de l'auteur, 1967)* pak v samotném závěru stati hovoří o smrti vypravěče jakožto nepodstatné instanci: „Troufám si tvrdit, že výhody tohoto způsobu čtení fikce dalece převažují nad zármutkem, který možná provází smrt vypravěče“ (ibid.: 57). Způsobem Walsh myslí právě čtení fikce bez akcentace vyprávěcího subjektu. Walshovi vadí koncentrace na dílčí problém, kterým problematika vypravěče podle něj je, a nezkoumání literárního textu jako celku: „Když ale zmizí vypravěč, zmizí i toto štěpení kritické pozornost“ (ibid.: 56).

S Walshem rozhodně nelze než souhlasit, text vždy funguje jako celek, který na sebe váže významy nejen v rámci jednotlivých vrstev uměleckého díla, ale rovněž za jeho hranicemi – ať už je to historický, společenský, politický či kulturní kontext. Na druhou stranu, přihlédneme-li k mnohosti významů Carverových povídek z pohledu vypravěčských strategií výše, nelze se zbavit dojmu, že vypravěčské hledisko může být mnohdy velice užitečným a produktivním nástrojem.

Nejenže koncentrací pouze na něj lze totiž poodkrývat významy a funkce literárního textu, které mohou při komplexnějším a všeobjímajícím čtení zůstat skryty, ale kritik zároveň získává vodítko / nástroj, kterým je s to odlišovat jemné detaily, jež mají často výrazný dopad na čtení textu.

Kubíčkovy otázky kladené ve *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* zněly: kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu? Rozborem kompletní Carverovy povídkové tvorby jsme došli k závěru, že v jeho příbězích vypráví hned několik vypravěčů se zcela odlišnými vztahy k příběhu. Základním rysem, kterýžto všechny

Carverovy povídky rozděluje do dvou základních typů, je diferenciací textů na ty s vypravěčem účastnícím se děje a na ty s vypravěčem nezúčastněným, tedy na vypravěče dramatinizované a nedramatinizované. V rámci obou se pak vyskytuje několik dalších podtypů, jež základní metodu zúčastněnosti / nezúčastněnosti vypravěče dále specifikují a rozvíjí.

Klasický, běžný, tradiční a nejčastější „carverovský“ vypravěč se děje neúčastní, ale nahlíží na něj ze své perspektivy, komentuje dění, střídá vyprávění s představováním scény a dívá se do nitra jednotlivých postav. V některých povídkách se skrývá a jeho pozice ve vyprávění není příliš zřetelná. Takový vypravěč se objevuje v největším počtu textů, a lze jej proto považovat za postup, který je pro autorovu tvorbu charakteristický (typický). Druhým podtypem je vypravěč, který, byť se děje přímo neúčastní, svou přítomnost ve vyprávění explicitně demonstruje. A to různými komentáři, občasným splýváním řeči postav a vypravěče a hodnoceními postav, dění a situací.

Třetí typ je v zásadě protikladným postupem, neboť vyprávěcí subjekt se snaží dění v rámci narativu co možná nejvíce objektivizovat, podávat jej z nezkreslené perspektivy, jeho pozice je tudíž záměrně oslabena. Proto jsou upozaděny i různá hlediska a fokalizace i popisy vnitřních pohnutek, myšlení a motivací postav – v těchto narativech převládá scéničnost, podporující onu nezaujatost vyprávění.

Posledním nedramatinizovaným vypravěčem, který se v rámci Carverovy povídkové tvorby objevuje pouze v jednom textu, byl vypravěč dávající událostem řád. Vypravěč, který na rozdíl od všech ostatních povídek (zabývajících se Carverovými současnými Spojenými státy americkými a jejich obyvateli) zpracovává téma ze vzdálené minulosti, smrt Antona Pavloviče Čechova. Tématu se vypravěčská strategie přizpůsobuje, neboť vypravěč je stylizován do role historika. Převypravuje příběh z minulosti, a proto se mu snaží vstěpit jasný řád a podpořit svá „faktografická“ tvrzení sekundárními materiály, zvyšující tak věrohodnost celého narativu.

Dramatinizovaný vypravěč, tedy ten, který je přítomen vyprávění, má také několik různých podob. Bezpříznakovou a typickou formou se jeví vypravěč, jenž se sám vypravovanými událostmi účastní. V rámci dramatinizovaného typu má totiž největší kvantitativní zastoupení. Takový vypravěč přímo reaguje na dění narativu, komentuje ho a hodnotí, zároveň se poměrně často zcela naplno představuje („Jmenuji se Henry Robinson, je mi 52 let, pracuji jako...“).

Druhý podtyp dramatinizovaného vypravěče je v zásadě opět v protikladném postavení oproti prvnímu. Zatímco v něm se vypravěč vypravovaného účastní jako ten,

kdo události narativu prožívá, sám v sobě reflektuje a je hlavní postavou dějové linie, v druhém typu je sice vypravování jako takovému přítomen (o vypravěči víme přímo z textu), avšak neúčastní se ho. Je tedy doslova „pouze“ vypravěčem (médiem) příběhu. Pozornost se z vypravěče přesouvá na postavy samotné, které prožívají, cítí a reflektují události děje.

Třetím dramatizovaným vypravěčem je vypravěč subjektivizovaný. V tomto typu dochází k demonstraci osobního vypravěčského stanoviska daleko výrazněji než kdekoliv jinde předtím. A to hned dvojí formou – jednak je to zdůrazňování vyprávěcího „já“ explicitně, přímo v textu vyřčenými frázemi, jednak implicitně, kdy text na „já“ neupozorňuje, avšak je čistým monologickým proudem vědomí (a tedy zcela vyhraněně subjektivním narativem).

Závěrečnou podobou vypravěče je ta, která pracuje s konceptem nespolehlivého vyprávění. Objevuje se pouze ve dvou povídkách. Vypravěč v nich na svou spolehlivost a důvěryhodnost upozorňuje až příliš explicitně, čímž dosahuje opačného efektu: stává se nespolehlivým. Ve čtenáři vzbuzuje pochybnosti, neboť nejedná v souladu s deklarovanými skutečnostmi fikčního světa.

Výsledek práce poukazuje na pestrost vypravěčských strategií v Carverových povídkách, zároveň však na velice jemnou a na první pohled ne tak zřetelnou povahu těchto odlišností. Jejich vymezením se ale odkrývají významy povídek, které by mohly Walshovým nezájmem o vypravěče zůstat skryty.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

CARVER, R.

1994 *Katedrála*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Odeon)

1996 *Bud', prosím tě, zticha: (a jiné povídky)*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Argo)

2009 *Collected Stories – The Library of America Edition* (New York: Penguin Group)

2011 *Bud' už, prosím tě, zticha*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Volvox Globator)

2012 *Začátečníci*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Volvox Globator)

2012 *Katedrála: povídky*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Volvox Globator)

2013 *Slon a dvacet povídek: povídky*, přel. Jiří Hrubý (Praha: Volvox Globator)

Sekundární literatura

BACHTIN, M. M.

1980 (1975) *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon)

BAYM, N.

2007 *The Norton Anthology of American Literature. Volume E. Literature since 1945.*
(New York: W. W. Norton & Company)

BOOTH, W. C.

2007 (1961) "Typy vyprávění in Aluze, přel. Martina Knápková, dostupné online
11/06/16 z: http://www.aluze.cz/2007_02/08_Studie_Booth.php

CULLER, J.

2002 (1997) "Narativ" in: Culler, J.: *Krátký úvod do literární teorie*, přel. Jiří Bareš
(Brno: Host)

FORSTER, E. M.

1971 (1927) *Aspekty románu*, přel. Eva Šimečková (Bratislava: Tatran)

CHATMAN, S.

2000 (1990) *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. Luboš Ptáček a Brigita Ptáčková (Olomouc: Univerzita Palackého)

2008 (1978) *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*, přel. Milan Orálek (Brno: Host)

INGARDEN, R.

1989 (1931) *Umělecké dílo literární*, přel. Antonín Mokrejš (Praha: Odeon)

JAŘAB, J.

1994 „Doslov“ in: Carver, R: *Katedrála* (Praha: Odeon)

KUBÍČEK, T., HRABAL, J. a P. A. BÍLEK.

2013 *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin)

KUBÍČEK, T.

2007 *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

LAINSBURY, G. P.

2003 *The Carver Chronotope: Inside the Life-World of Raymon Carver's Fiction* (New York: Routledge)

LUBBOCK, P.

1921 „The Craft of Fiction“ (Londýn: J. Cape), dostupné online 25/6/16 z:

<http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>

MILLER, J. H.

2008 “Narativ” in Aluze, přel. Jana Vejberová, dostupné online 11/06/16 z:

http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php

SKLENICKA, C.

2009 *Raymond Carver: A Writer's Life* (New York: Scribner)

STANZEL, F. K.

1988 (1979) *Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon)

TODOROV, T.

2000 (1968) *Poetika prózy*, přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová (Praha: Triáda)

WALSH, R.

2007 (1997) "Kdo je vypravěč?" in *Aluze*, přel. Milan Orálek, dostupné online 11/06/16

z: [http://aluze.cz/2007_01/06 Studie - Walsh.php](http://aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.php)