

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

NESPOLEHLIVOST VE VYPRÁVĚNÍ

Vedoucí práce: **Mgr. David Skalický, Ph.D.**

Autor práce: **Zuzana Havlová**

Studijní obor: **Bohemistika a Anglický jazyk a literatura**

Ročník: **3.**

2014

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na problematiku tzv. nespolehlivého vyprávění v literatuře, zabývá se otázkou jeho charakterizace a určení. Předkládá několik teoretických výkladů nespolehlivosti, jež následuje analýza vybraných beletristických textů, demonstrujících danou problematiku na konkrétních příkladech. Na základě jednotlivých teoretických pohledů ukazuje, že nespolehlivost ve vyprávění provází názorová nejednota a celá řada rozdílných postojů, které způsobují, že literární díla mohou po aplikování různých kritérií spjatých s dílčími přístupy nabývat zcela odlišných interpretací, zároveň tím ovšem reflektuje dynamičnost, atraktivnost a pestrost této naratologické kategorie.

Klíčová slova: nespolehlivost, vyprávění, vypravěč, nespolehlivý vypravěč, implikovaný autor

Annotation

The bachelor thesis is primarily focused on the aspects of unreliable narration in literature and deals with its characterization and assessment. It presents several theoretical expositions of unreliability accompanied by the analysis of the chosen literary illustrations demonstrating the discussed issues on the concrete samples. The individual insights display that unreliability in narration is marked with disunity of opinion and a number of different attitudes. These facts result in substantially diverse interpretations of the particular literary works when applying different criteria connected with distinct scholarly approaches. Simultaneously, the discrepancy of estimations and the thesis in general reflect dynamics, attractiveness and variety of this narratological category.

Key words: unreliability, narration, narrator, unreliable narrator, implied author

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila 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 bakalářské 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 mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 21. dubna 2014

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Davidovi Skalickému, Ph.D. za odborné vedení, rady a ochotnou pomoc při vypracování bakalářské práce.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Nespolehlivost ve vyprávění.....	8
3. Teoretické analýzy nespolehlivosti.....	10
3.1 W. C. Booth	10
3.2 Seymour Chatman.....	13
3.2.1 Vardaman Bundren, vypravěč-idiot.....	14
3.2.2 Nevinnost mluvčího.....	15
3.2.3 Mravní omezenost vypravěče	17
3.3 Shlomith Rimmon-Kenanová	19
3.4 Vera Nünningová	24
3.5 Bruno Zerweck.....	27
3.6 Tomáš Kubiček	32
3.6.1 Nespolehlivé heterodiegetické vyprávění	33
3.6.2 Multiperspektivní vyprávění.....	36
4. Závěr	41
5. Prameny	44
6. Literatura.....	45

1. Úvod

Naratologie začíná přibližně od druhé poloviny 20. století věnovat značnou pozornost nespolehlivosti ve vyprávění, jež vstupuje do teorie literatury s prací Waynea Bootha, který se poprvé pokusí nespolehlivé vyprávění definovat. Pozdější zkoumání se snaží problematiku dále rozvíjet, teoretické přístupy se snaží nespolehlivé vyprávění přesněji charakterizovat, určit nositele nespolehlivosti a rovněž stanovit faktory, pomocí nichž recipient nespolehlivost odhalí či rozpozná. Mnoho teoretiků ztotožňuje tento diskutovaný fenomén s naratologickou kategorií vypravěče, spojuje ho s mluvčím narativu, neboť ho vnímá jako prostředníka komunikace během aktu čtení, jenž vypráví příběh a je za danou podobu vyprávění odpovědný, a tudíž ho označuje jako zakladatele nespolehlivosti. Z tohoto hlediska hraje vypravěč nesmírně důležitou úlohu, a právě proto se odborné analýzy a též tato bakalářská práce soustředí zvláště na jeho kategorii.

Vzhledem k názorové diskrepanci je téma nespolehlivosti v předložené práci strukturováno dle jednotlivých teoretických pohledů, které se nespolehlivostí ve vyprávění zabývají, a které tak nabízejí určitý přístup k této problematice. Dílčí kapitoly se věnují odborným pracím Bootha, Chatmana, Rimmon-Kenanové, Nünningové, Zerwecka a Kubička a zaobírají se základními myšlenkovými pilíři, na kterých teoretikové staví svá přesvědčení (především zda se ve svých výkladech soustředí čistě na samotný text, anebo zda se opírají také o mimotextové okolnosti). Oddíly reflektují, jak a do jaké míry se jejich názory shodují, překrývají, a současně si všímají odlišností, jež vnášejí do tématu další zajímavé skutečnosti, které mohou upozorňovat na faktory činící podstatné změny v rozumnění této kategorii a které mohou zakládat zcela nové přístupy. Veškeré odborné postoje jsou následně doprovázeny řadou literárních textů, jež se snaží názorně dokreslit teoretické analýzy a aplikovat jejich koncepty na konkrétní texty. Pomocí vybraných beletristických děl se jednotlivé oddíly této práce pokouší nejen představit již dříve zmíněné fundamentální rysy jednotlivých teorií, ale rovněž prezentovat problémy, se kterými se setkáváme až při rozboru literárních děl (kupříkladu část věnovaná pohledu Chatmana upozorňuje na možné nesnáze týkající se instance implikovaného autora, uvažuje nad tím, zda je jeho kategorie vždy funkční), poukázat na možné slabiny (oddíl zpracovávající hledisko Rimmon-Kenanové nastíní potřebu upřesnit, vysvětlit jeden ze zdrojů nespolehlivosti, který ve své studii navrhuje) nebo poukázat na stanoviska, která vyvolávají rozpaky, otázky (Je možné vždy hovořit

o jasné spolehlivosti, nebo nespolehlivosti vypravěče? Lze u některých problematických textů připustit jakousi částečnou spolehlivost, kterou nabízí T. Kubíček? Mají být morálka a míra vědomostí mluvčího primárními faktory, jež ovlivňují určení nespolehlivosti? Jestliže ano, za jakých okolností?).

Práce předkládá spektrum možností, jak k nespolehlivosti ve vyprávění přistupovat, jak celý fenomén pojímat. Jejím hlavním cílem je představit několik teoretických pohledů, které se věnují nespolehlivému vyprávění, mezi nimiž ovšem nedochází vždy ke konsensu. Tímto způsobem práce záměrně ukazuje, že se jedná o kategorii vyžadující větší pozornost, soustředění a zároveň naznačuje, že se jedná o kategorii obtížnější a náročnější pro recipienta. Beletristické texty, stejně jako odborná literatura, byly vybírány tak, aby vytvořily obraz různorodé nespolehlivosti ve vyprávění. V kapitolách a podkapitolách jsou uváděny texty vznikající v průběhu různých století (od 18. až do 20. století), jsou citovány texty různých literatur (např. literatury americké, britské, francouzské, ruské) a různých autorů (a to Sterna, Jamese, Faulknera, Nabokova, Camuse, etc.). Přestože nespolehlivost ve vyprávění reprezentuje kategorii, kterou reflektuje až 20. století, práce zaznamenává, že je možné zpětně objevit nespolehlivého vypravěče v literatuře již mnohem dříve. Vybrané literární ukázky odhalují, že nespolehlivost je kategorie komplexní, značně bohatá a dynamická.

2. Nespolehlivost ve vyprávění

Fenomén nespolehlivosti je v naratologii stále atraktivnějším a diskutovanějším pojmem. Nejrůznější odborné teoretické texty se snaží uchopit kategorii nespolehlivosti, určit, kdo nebo co ji zakládá, jaké znaky v literárním textu vykazují či jaké nároky klade na samotného čtenáře.

Jako první se o nespolehlivosti ve vyprávění zmiňuje Wayne Booth, jenž hovoří o vypravěči, který v rámci komunikace s ostatními účastníky toho aktu vytváří, produkuje nespolehlivost, jeho vyprávění plodí pochybnosti, znejišťuje recipienta. Mnoho dalších teoretiků podpoří Boothovu myšlenku, též pokládají vypravěče za původce nespolehlivosti. Kubíček uvádí, že „[v]ypravěč je mluvčí nebo ‚hlas‘ narativního diskursu. Je tím, kdo ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh“ (Kubíček 2007: 17), dodává, že vypravěčův hlas rozhoduje o tom, co bude recipientovi sděleno a co mu naopak zůstane utajeno, vystupuje v narativu jako hlavní komunikační médium, jež je zodpovědné za informace, které čtenářskému publiku zpřístupní. Doležel ho chápe jako „nositele konstrukční funkce“, podle něj „je nutným prostředníkem autorova tvůrčího aktu“, doplňuje pak, že „svou druhou funkcí, funkcí kontrolní, vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu“ (Doležel 1993: 10). Tyto postoje naznačují, že je to právě vypravěč, kdo zprostředkovává příběh čtenáři, argumentují, že z tohoto úhlu pohledu vypravěč hraje zásadní a klíčovou roli této kategorie.

Teorie vyprávění dokazuje, že toto téma je daleko složitější, ovlivňují ho další faktory a do jeho hodnocení vstupují mnohá hlediska a různá kritéria. Konkrétně Booth vysvětluje nespolehlivost vypravěče v souvislosti s implikovaným autorem. Seymour Chatman hovoří o tom, že nespolehlivost je určitá „forma ironie“, také „skrytá komunikace“ (2008: 245-246), která probíhá mezi některými účastníky sdělení. Rimmon-Kennanová mluví o nespolehlivém vypravěči ve chvíli, kdy má čtenář důvod pochybovat o jeho důvěryhodnosti, kdy se začíná v průběhu čtení jevit jako podezřelý a události jím podané se zdají nejisté. Vera Nünningová poukazuje na proměnlivost nespolehlivosti v závislosti na čase, nehodnotí nespolehlivost jako něco pevného, daného, ale naprosto variabilního, jako něco, co je ovlivňováno kontextem doby, ve které se vyskytuje recipient. Tomáš Kubíček zcela opačně zdůrazňuje, že nespolehlivost představuje něco, co je imanentní textu, co je záměrem textu.

Přestože se teoretické názory na nespolehlivost neshodují, ať už ve velké, či menší míře, ukazuje se, že nespolehlivost reprezentuje náročnější strategii. Tomáš Kubíček definuje nespolehlivost jako „strategii, jež klade na čtenáře zvýšené požadavky a dožaduje se vyšší míry spoluúčasti a pozornosti“ (Kubíček 2007: 121). Prokazuje, že kategorie nespolehlivosti vyžaduje zcela odlišný přístup čtenáře, nutí ho opustit jeho tradiční pasivní pozici, čímž mění jeho čtenářskou zkušenost. Tím pádem se zjevně jedná o kategorii obtížnější. Jestliže se totiž ukáže, že je vypravěč nedůvěryhodný, musí se dojem z příběhu, který nám mluvčí předává, nějakým způsobem proměnit.

3. Teoretické analýzy nespolehlivosti

Ukazuje se, že tato kategorie je nesmírně pestrá. Jak demonstrují odstavce výše, postoje, stanoviska týkající se nespolehlivosti ve vyprávění se u jednotlivých autorů teoretických statí odlišují a jistě nelze všechna přesvědčení skloubit, sjednotit do jedné teorie nebo vyřešit pluralitu pohledů. Současně je však vidět, že se dílčí pojetí navzájem ovlivňují, doplňují, překrývají, v některých bodech na sebe navazují nebo se naopak v určitých momentech diametrálně rozcházejí a tyto neshody pak zakládají nová rozumění. Následující kapitoly se pokusí nastínit přehled některých teoretických názorů na nespolehlivost ve vyprávění, který bude doprovázen rozbory konkrétních literárních textů a pokusí se vytvořit obraz rozmanité kategorie nespolehlivosti.

3.1 W. C. Booth

Jak již bylo uvedeno, Wayne Clayson Booth jako první hovoří o nespolehlivém vypravěči, a to ve svém díle *The Rhetoric of Fiction* (Rétorika fikce, 1961). Nespolehlivost definuje pomocí implikovaného autora, nového pojmu, který uvádí do literární teorie, představujícího „druhé já autora“ (Booth 1996: 175). Vysvětluje, že implikovaný autor je konstrukt vytvořený v naší mysli, který řídí naše čtenářské interpretace. Sděluje, že implikovaný autor „vybírám, vědomě či nevědomě, co čteme; [...] naše čtení reprezentuje tedy celek jeho vlastních výběrů“ (Booth 1983: 74-75). Tomáš Kubíček doplňuje, že implikovaného autora je možné v této souvislosti chápat jako „strategii, která zakládá jiné rozumění než to, které nabízí vypravěč“ (Kubíček 2007: 148). Názory na zavedení tohoto pojmu do teorie literatury či pohledy na jeho roli při definování nespolehlivosti ve vyprávění se u jednotlivých teoretiků liší, někteří kategorii implikovaného autora přijímají (například Chatman a Rimmon-Kennanová s tímto pojmem operují a používají ho ve svých tezích), jiní s ním ve svých teoriích nepočítají, například Ansgar Nünig či Gérard Genette vystupují proti této instanci a radikálně se vůči ní vymezují.

Booth vnímá akt čtení jako komunikaci, ke které dochází „mezi autorem, vypravěčem, postavami a čtenářem“¹ (1996: 179). Podle jeho mínění nespolehlivost

¹ Boothovi je vytýkána nejednotnost při používání termínů autor, znamenající původce, a implikovaný autor, „autorovo druhé já“. V této citované ukázce si můžeme všimnout, že operuje s termínem autor, přestože je zřejmé, že se jedná o instanci implikovaného autora. Tato nejednotnost způsobuje, že jiní autoři se snaží tuto problematiku dále rozebírat a „upevnit“ (Kubíček 2007: 117).

představuje interakci mezi jednotlivými účastníky komunikace, a tak Booth nazývá vypravěče spolehlivým, když „mluví či jedná v souladu s normami díla (což jsou takřkajíc normy implikovaného autora), nespolehlivého, když tak nečiní“² (1983: 158-159). Nespolehliví vypravěči se různým způsobem vzdalují normám, z čehož vyplývá, že fundamentem nespolehlivosti je distance, odstup. Dále Booth stejně jako Henry James tvrdí, že nespolehlivost vypravěče je „záležitostí nevědomosti“ (inconscience)³ (1996: 183).

Jako příklad nespolehlivého mluvčího dle Boothova pojetí by mohl posloužit vypravěč románu Laurence Sternea *Život a názory blahorodého Tristrama Shandyho* (z let 1759-1767). V tomto díle máme před očima mluvčího, který si předsevzal, že vypoví vše o svém životě, ale který se zdá být ke splnění takového úkolu nekompetentní. Jeho vyprávění je naprosto nekoherentní, představuje totiž spíše změť informací z mnoha oblastí vědění, různorodých myšlenek a postojů: „*To víte, předsevzal jsem si vypsát nejen svůj život, ale taky své názory*“ (Sterne 1985: 14). Tristram chce do detailu vyličit vše, co se nějakým způsobem vztahuje k jeho životu: „*Vím, že jsou na světě čtenáři, ba i leccajíc jiní dobráci, kteří vůbec čtenáři nejsou, — a ti vám nedají pokoj, dokud se od počátku až do konce nedopídí všeho, co se vás týká*“ (Sterne 1985: 11), ovšem není schopen vyličit tyto události chronologicky, jednoduše, stručně. Do svého vyprávění se naopak permanentně zamotává, vkládá do něj další rozsáhlé vedlejší příběhy, které připojuje, aby pomohly jeho vypravování dokreslit, ujasnit, které ovšem paradoxně vyvolávají totální zmatek. Je patrné, že si libuje v odbočkách, do svého vypravování přidává kapitoly o uzlech, o spánku, o nosech, o kapitolách: „*Tohle je, vězte, má kapitola o kapitolách, kterou jsem slíbil napsat ještě před spaním, i slušelo se, abych ulevil svému svědomí a rovnou pověděl světu všechno, co je mi o tom známo*“ (ibid.: 229), vše komentuje, chce, aby se čtenář dozvěděl nejen všechny okolnosti související s důležitými událostmi jeho života, ale i jeho přesvědčení, myšlenky, domněnky, což výrazně zpomaluje děj (teprve až ve třetím svazku z devíti se dostává k popisu peripetií týkajících se jeho narození), prolíná přítomnost a minulost, a tím narušuje celistvost svého narativu.

Tristram ve svém vyprávění ignoruje normy, ponechává je stranou: „*[O]statně je-li tomu jinak, stejně bych poprosil pana Horáce za prominutí; — při psaní toho, co*

² Přeložil Tomáš Kubíček.

³ Přeložila Zuzana Havlová.

jsem si usmyslil, nebudu se držet pravidel jeho ani pravidel jiných lidí, co jich kdy na světě bylo“ (Sterne 1985: 11). Toto prohlášení je možné vnímat jako vzdor normám implikovaného autora, Tristram se jim vzdaluje, nerespektuje zvyklosti narace, kupříkladu stále odsouvá hlavní zápletku. Přestože se můžeme domnívat, že si Tristram chaotický způsob řeči, nedodržování pravidel, ustavičné přerušování děje vybírá úmyslně, aby něco ironizoval, zesměšnil nebo aby si hrál se čtenářem, dozvídáme se pravý opak. V okamžiku jeho početí dojde k příhodě, která fatálně ovlivní jeho charakter: jeho matka se zeptá, zda otec nezapomněl natáhnout pendlovky. Matčina nevhodná otázka vysvětluje Tristramovu neschopnost se vyjádřit, dorozumět se, osvětluje konstantní přítomnost směšnosti, paradoxnosti v jeho životě. Tristram tuto událost komentuje: „*Škoda, že si toho, když mě plodili, můj otec nebo má matka, ba vlastně oba, jakož bylo jejich svatou povinností, lépe nehleděli; [...] kdyby to byli všechno náležitě zvážili a promyslili a podle toho se řídili,—jsem si jist, že bych se na světě vyjímal docela jinak, než jak se budu jevit čtenáři“* (ibid.: 9). Tato skutečnost, na kterou se pak nabalují další neblahé události, kupříkladu chyba služebné, kvůli které farářův pomocník pojmenuje chlapce Tristram, ačkoli si otec Walter Shandy toto jméno protiví, zpečetí jeho budoucí úděl, osud i jeho bezútěšný způsob vyprávění. Otec Shandy nad ním nařiká: „*Nešťastný Tristrame! dítko hněvu! dítko sešlosti! přítrže! mýlky! a mrzutosti“*“ (ibid.: 241).

Ukazuje se, že Tristrama lze v souladu s Boothovou koncepcí této kategorie označit za nedůvěryhodného. Nespolehlivost, kterou v narativním textu zpřítomňují dvojsmyslné narážky, zpomalený děj, vynechané nebo přeházené kapitoly, nedopověděné věty, pramení z nevědomosti a z nenásledování norem implikovaného autora. Jistě se ale nesetkáváme s vypravěčem hloupým, omezeným. Tristram ovládá „*právnictví, bohosloví, lékařství, koncepce vědy, filozofii“* (Skoumal 1985: 532), jeho vyprávění je plné mnoha aluzí, odkazuje k mnoha významným personám (Montaignovi, Lockovi, Rabelaisovi, Cervantesovi, etc.). Booth upozorňuje na dva aspekty jeho přirozenosti: Tristram působí „*směšně, komicky“*, představuje člověka neschopného se s druhým jakkoli dorozumět, ale zároveň někoho, „*pro koho má čtenář pochopení“*⁴ (1983: 230). Tato disharmonie, neustále přítomná v jeho charakteru a současně i v jeho narativu, vytváří podstatu jeho génia. Chaos a dynamika, které plodí pochybnosti o

⁴ Překlad Zuzana Havlová.

Tristramově spolehlivosti a které ho fakticky činí nespolehlivým, jsou paradoxně jeho „tvůrčí silou“ (Skoumal 1985: 532).

Celá řada literárních teoretiků se po Boothovi věnuje kategorii nespolehlivosti, rozvádí ji, podává své vlastní rozборы. Mnozí z nich výrazně rozšiřují toto téma, pokračují v jeho upevnění, a tím nabízejí jisté uchopení nespolehlivosti ve vyprávění. Někteří pozorují slabiny a trhliny v pojmech W. Bootha, jiní navazují v určitých ohledech na jeho koncepci, konkrétně počítají ve svých analýzách s instancí implikovaného autora, nebo se naopak vydávají odlišným směrem, považují jiné faktory za dominující.

3.2 Seymour Chatman

Chatmanova práce *Příběh a diskurs* (Story and Discourse, 1978) představuje další publikaci, která se zabývá otázkou nespolehlivosti. Pojednává o fenoménu ironie, který se uskutečňuje v různých podobách, přičemž nespolehlivé vyprávění chápe také jako „ironickou formu“ (Chatman 2008: 246). Jeho teorii dominuje myšlenka, že mezi vypravěčským médiem a recipientem dochází ke skryté komunikaci, která „je v rozporu s vypravěčovými skutečnými slovy a realizuje se na účet osoby či věci“. Upřesňuje, že:

Probíhá-li taková komunikace mezi vypravěčem a narativním adresátem na úkor postavy, můžeme hovořit o ironickém vypravěči. Probíhá-li mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na úkor vypravěče, dá se říci, že ironický je implikovaný autor a že vypravěč je nespolehlivý. (Chatman 2008: 241)

Chatman stejně jako Booth pracuje s kategorií implikovaného autora, která hraje v problematice nespolehlivosti nemalou roli, protože napomáhá pojmenovat nespolehlivého vypravěče. Implikovaný autor se v průběhu čtení spojuje s adresátem a dává mu najevo, zda se jeho předpoklady a záměr narativu shodují se zněním příběhu mluvčího. Jestliže si čtenář všimá nesouladu mezi těmito složkami, začíná pochybovat o spolehlivosti vypravěče, v jeho mysli vyvstanou pochybnosti, a tak nemůže důvěřovat vypravěčovu podání událostí. Obrázek níže ilustruje narativní komunikaci a snaží se znázornit dvě možnosti, jak se může uskutečňovat. Vedlejší trasa komunikace zřetelně

reprezentuje spojení implikovaného autora a implikovaného čtenáře, tedy nespolehlivé vyprávění.

**implikovaný autor -> vypravěč -> narativní adresát -> implikovaný čtenář⁵**

Dle Chatmanova názoru může vypravěčova nespolehlivost pramenit z „chamtivosti, kreténství, důvěřivosti, duševní a mravní omezenosti, zmatku a nedostatku informací, nevinnosti“ (ibid.: 246). Následující odstavce budou věnovány analýze zvolených literárních textů, jež budou zkoumat některé zdroje vypravěčovy nespolehlivosti v souladu s Chatmanovým konceptem. Současně se pokusí demonstrovat hru, kterou zakládá spojení implikovaného autora a implikovaného čtenáře a která se odehrává na úkor vypravěče.

3.2.1 Vardaman Bundren, vypravěč-idiot

Román amerického modernisty Williama Faulknera *Když jsem umírala* (1930) prezentuje multiperspektivní vyprávění. Tento specifický druh vyprávění si zaslouží větší pozornost a hlubší rozbor v samostatné kapitole, jež bude následovat později. Pro tuto část postačí k analýze pouze jeden vyprávěcí hlas románu, a to Vardaman Bundren, který představuje vypravěče-idiota, tedy typ vypravěče, kterého Seymour Chatman označuje jako nespolehlivého. O spolehlivosti tohoto vypravěčského média se spekuluje, protože jeho líčení vykazuje znaky zmatenosti, rozpolcenosti, necelistvosti, zkreslení, v jistých chvílích popírá svá dřívější sdělení, vyvrací tak sebou podané informace, a proto obecně není jeho výpověď hodnocena stejným způsobem jako výpovědi jiných mluvčích. Tento způsob vyprávění má za následek to, že čtenář nedůvěřuje jeho verzi událostí a uvědomuje si, že tímto způsobem se nemohly odehrát.

Román je vyprávěn celkem patnácti pozorovateli, kteří v něm současně vystupují jako postavy. Vypravěči předávají svou verzi narativu a tyto jednotlivé podoby, představující části celku, pak skládají obraz příběhu Bundrenovy rodiny, farmářů amerického Jihu. Uchopit, porozumět, vypořádat se s tímto narativním textem je poněkud komplikované. V románu se hojně vyskytuje metoda proudu vědomí, kapitoly zaznamenávají mysl vypravěčů, kteří mluví výhradně k sobě, což u recipienta

⁵Chatmanovo schéma komunikace (Chatman 2008: 246).

plodí nepochybně zmatek, chaos a nemožnost se zorientovat, neboť myšlenkové pochody, jež jsou tak dobře známé vypravěčům samotným, představují pro adresáta naprosto neuchopitelnou změt' zpráv. Román *Když jsem umírala* patří k moderním dílům, žádného vypravěče nelze označit za spolehlivého. V tomto narativu je permanentně přítomná nejistota, nikdo z mluvčích totiž nepodá výpověď, které může čtenář plně důvěřovat. Ovšem na druhou stranu je pravdou, že někteří pozorovatelé budí větší pochybnosti než jiní. Takovým vypravěčem je nesporně Vardaman. Pasáže jím zprostředkované vnáší do příběhu obrovský chaos a zmatek, poněkud ztěžují pohled i na to, co se zdálo alespoň trochu jasné. Až po jeho několika kapitolách čtenáři dochází, že je duševně chorý. Chce provrtat díry do rakve své matky, aby mohla dýchat. Tvrdí, že matka mluví, snaží se něco sdělit, a tak přikládá k její rakvi uši, aby ji mohl slyšet. Jeho popisy chrlí nejednoznačnost, například jeho nejasné líčení požáru: „*Stodola se v malých červených kouscích krouživě vznesla na pozadí oblohy a hvězd, a tak hvězdy ucouvly*“ (Faulkner 1967: 230), čtenář musí počkat na kapitolu jiné postavy, aby pochopil, že stodola skutečně hoří. Jedna kapitola je tvořena dokonce jedinou větou, která ovšem způsobuje maximální zmatek: „*Moje maminka je ryba*“ (ibid.: 104), tato věta radikálně pozastavuje vyprávění, přerušuje lineární sled událostí, které se snaží vykreslit jiní vypravěči, vyvolává nepochopení. Vardamanovo kreténství způsobuje, že adresát nevěří jeho oddílům a přistupuje k nim podezřívavě, nedůvěřivě, v tajné komunikaci mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem, která probíhá na Vardamanův úkor, je ironizován a nespolehlivost se s ním, jak poznamenává Chatman, „táhne celým narativem“ (Chatman 2008: 247).

3.2.2 Nevinnost mluvčího

Jedním ze zdrojů vypravěčovy nespolehlivosti může být podle Chatmana jeho nevinnost. Tento zdroj nespolehlivosti může prezentovat, vypravěč románu Marka Twaina *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (1884). Huck, malý chlapec, vypravuje příběh svého útěku s otrokem Jimem. Příběh se odehrává před americkou občanskou válkou a zachycuje atmosféru otrokářského Jihu. Veškeré dění reflektuje Huck. Vše, co se děje ve vypravování, zprostředkovává právě on, události, informace se dozvídáme jeho prostřednictvím. Huck používá nespisovný jazyk, mluví o věcech velmi jednoduše a prostě, jeho vyprávění je zbaveno jakýchkoli metafor. Pochyby tedy očividně nejsou zapříčiněny jeho realistickými popisy, ale jeho omezenými vědomostmi. Dětská

nevinost, naivita, také nezkušenost výrazně podtrhují jeho nespolehlivost. Brání mu, aby od sebe dovedl rozeznat realitu a fikci: „*Hráli jsme si na loupežníky asi měsíc, a pak jsem se vzdal členství. Také všichni ostatní chlapci z tlupy vystoupili. Nikoho jsme totiž neobrali a nikoho jsme nezabili, jenom jsme pořád dělali jako kdyby*“ (Twain 1954: 224). Huck se domnívá, že všechny vybájené představy Toma Sawyera budou realizovány, a tak je velmi zklamán, když zjistí, že se jedná pouze o hry, které se nikdy nestanou skutečností. Jeho naivita mu znemožňuje odhalit klam a lež. Při setkání s králem a vévodou potřebuje mnoho času, než odkryje jejich opravdovou tvář, plány a jejich skutečnou podstatu. V průběhu celého příběhu se sám zamotává do spletitých lží a podvodů, které mu pomáhají osvobodit černocho Jima a zároveň osvobození ztěžují. Jeho dětinská prostoduchost mu brání kriticky přemýšlet o společenských schématech, vymanit se ze způsobu myšlení spojeného s otroctvím, ve kterém dominuje bílá rasa a černoši jsou vnímáni jako podřadné věci: „*I pro pána stalo se někomu něco?*“ „*Ne, milost paní, nikomu. Jenom to zabilo černocho*“ (Twain 1954: 431).

Twainův narativní text dokládá Chatmanovo tvrzení, že kategorie nespolehlivosti může být vnímána jako ironická forma. Ještě než začne samotný příběh, objevuje se výstraha: „*Kdokoliv by se pokoušel hledat v tomto vyprávění důvod, proč bylo sepsáno, bude stíhán. Kdokoliv by se pokoušel hledat v něm mravní poučení, bude vypovězen. Kdokoliv by v něm hledal zápletku, bude zastřelen.*“ (ibid.: 212). Během čtení recipient paradoxně zjišťuje, že příběh disponuje vším, před čím bylo varováno. Od první stránky příběhem prostupuje tajná komunikace mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem, jež ironizuje vypravěče, jeho nevinost, která způsobuje, že se v určitých momentech stává směšným: „*Já věděl, že Jim je černý jen na povrchu, ale uvnitř že je bílý*“ (ibid.: 484), reprezentuje tak zároveň zdroje komiky a humoru, obohacuje dílo o nadsázku a sarkasmus. Na druhou stranu narativ, který se otevřeně věnuje tématu otroctví a rasismu, pokrytectví společnosti, naznačuje, že výběr vypravěče je v tomto románu zcela určující. Žádný omniscentní, vševědoucí mluvčí by nemohl podat příběh tak působivě, jako právě naivní dítě, tabula rasa, na kterou píše společenské hodnoty a požadavky. Společnost na Huckovi vyžaduje určité normy, schémata chování, on je akceptuje, protože nikdy nebyl konfrontován s odlišnými myšlenkami. Nezná nic jiného než otroctví, a tak s ním souhlasí. Přesto se neustále zmítá mezi dvěma diametrálně odlišnými póly. Je naprosto zmaten a rozpolcen, zda má

udat Jima, kterého vlastní slečna Watsonová, a tím, že ho ukrývá, jí škodí a zrazuje ji, nebo jestli mu má při útěku pomoci, protože, i když je to černocho, není mu lhostejný:

Řeknu vám, že já jsem se také celý třásl a také jsem dostával horečku, když jsem ho slyšel, protože mi začalo svítat, že je větším dílem už opravdu svobodný – a čím je to vina? Moje. Svědomí mě začalo hryzat, a ať jsem se kroutil, jak jsem se kroutil, hryzalo pořád [...]. A svědomí mi pravilo: „co ti ta ubohá slečna Watsonová udělala, že jsi mohl koukat na to, jak jí před tvýma očima utíká černocho, a žes ani necekl? Co ti ta stará ženská udělala, že ses k ní mohl zachovat tak hanebně?“ [...] Připadal jsem si tak podlý, bylo mi z toho tak zle, že jsem si skoro přál umřít.
(Twain 1954: 299)

Nevinné dítě se zcela ztrácí v pokryteckém a „civilizovaném“ světě dospělých. Ačkoli si on myslí, že hřeší a že ho po smrti budou šířat za osvobození černocho plameny pekla, implikovaný čtenář podvědomě tuší, že Huck dělá správnou věc, ví, že se rozhodl dobře. Cesta, bloudění po Mississippi, totiž vytváří mezi Jimem a Huckem vztah, silné pouto. Jim, pro společnost otrok, pouhá věc, majetek, znamená pro Hucka člověka, blízkého přítele a ve skutečnosti i rodinu. Nakonec se ukazuje, že malý chlapec, který si nepřeje být civilizován, se dokáže vzepřít nesmyslným hodnotám a normám a pomůže Jimovi dostat se na svobodu. V tuto chvíli postřehneme, že skrze dětské oči Huckleberryho Finna, které vyvolávají pochybnosti a činí ho nespolehlivým, je zároveň zobrazena absurdita společnosti a její paradoxnost.

3.2.3 Mravní omezenost vypravěče

Cizinec Alberta Camuse (1942) představuje neobvyklý vypravěčský způsob, Lubomír Doležel ho nazývá „objektivní ich-formou“ (Doležel 1993: 47). Uvádí, že tento narativní způsob „potlačuje akční a interpretační funkci vyprávěcího subjektu“, čímž způsobuje „jeho umělou, nepřirozenou desubjektivizaci“ (ibid.:47). Mersault vypráví nevzrušeným tónem: „*Dnes umřela maminka. Možná taky už včera, zatím to není jasné. Z útulku přišel telegram: ‚Matka zesnula. Pohřeb zítra. Hlubokou soustrast.‘ Z toho se nic nevyčte. Asi už včera*“ (Camus 1988: 7). Nehodnotí, nesoudí, nekomentuje, spíše vystupuje jako nezúčastněný svědek, pozoruje události tak, jakoby se ho vůbec nedotýkaly, sleduje je se značným emocionálním odstupem: „*Myslel jsem*

na to, že neděle je pokaždé tak ucouraná, že maminka je po smrti, že zítra jdu zas do práce a že se zkrátka a dobře nic nezměnilo“ (Camus 1988: 24). Celý narativ prosycuje jeho neangažovanost, jež je ve vyprávění neustále přítomná a zejména je podtržena při soudním procesu, kdy je Mersault obžalován za vraždu Araba a kdy popisuje danou situaci tak, jakoby s ním vůbec nesouvisela. Líčí ji bez citových pohnutí, přestože se rozhoduje o jeho životě a tato chvíle by pocity úzkosti, strachu či lítosti předpokládala, či snad dokonce vyžadovala.

Mersault nic neprožívá, připadá čtenáři lhostejný, protože mu na ničem nezáleží. Neví, jestli Marii miluje, či zda by si ji chtěl vzít: „Řekl jsem jí, že je mi to jedno, a jestli o to stojí, mohli bychom to udělat“ (ibid.: 38), nestojí o místo v Paříži, nechce svůj život měnit. Současně se jeví jako velice chladný, necitelný, během matčina pohřbu nepláče, spíše vnímá nesnesitelné vedro toho dne, ani ji nechce naposledy spatřit, společně se správcem kouří nad matčinou rakví a pije kávu, ještě ten den si vyjde s Marií do biografu. Vymyká se jakýmsi přirozeným normám chování, nelituje vraždy, kterou spáchal, nekaje se, přestože zabil a ukončil lidský život. Jeho nespolehlivost pramení z mravní omezenosti: „Nakonec se na mě pozorně a trochu smutně zahleděl. Mumlal: „Jakživ jsem neviděl tak zatvrzelou duši, jako máte vy. Všichni zločinci, kteří tu u mě byli, se před tímhle obrazem utrpení rozplakali““ (ibid.: 61). Mluví naprosto nerespektuje společenské hodnoty, odmítá pravidla, jež ostatní obyvatelé fikčního světa uznávají. Mersaultův postoj ke světu a k životu není sdílen, opětován. Můžeme vidět, že vypravěčův klid, jeho mlčení, netečnost ostatní šokují, znervózňují.

Obžaloba argumentuje, že Mersaultovo chování odporuje morálce, hodnotovému řádu společnosti: „Pánové porotci, den po matčině smrti se tento muž byl koupat, navázal nemanželský poměr a šel se smát na veseloherní film““ (ibid.: 81), upozorňuje, zdůrazňuje, že Mersault „neuznává základní pravidla společnosti“ (ibid.: 87). Vypravěč podle žalobce jedná zvráceně, vyznává ve svém životě absolutně převrácené hodnoty. Tento vypravěčův postoj vzbuzuje pochyby, čtenář mu přestává důvěřovat. Mluví totiž ignoruje zásady, konvence morálky, které mohou do určitého okamžiku figurovat jako hodnoty, předpoklady implikovaného autora, a proto vypravěčova mravní omezenost způsobuje jeho nespolehlivost. Ovšem Mersault, jenž se v první části knihy projevuje jako nespolehlivý, protože není schopen se orientovat ve světě a sdílet s ním jeho mravní kodex, se potom v závěru jeví nevinným, mravně čistým a proměňuje se ve vypravěče, kterého není možné kategoricky označit za nespolehlivého. Čtenáři v závěru

dochází, za co je Mersault vlastně souzen. Je spravedlivé, že má být popraven za to, že neplakal na pohřbu své matky? Za to, že necítí lítost? Za to, že nevěří v Boha a že jedinou jistotu spatřuje ve smrti? Za to, že věří, že život vždy spěje k nebytí? Jeho poslední věty podtrhují, že svět, který ho viní z lhostejnosti a chladnosti, je sám netečný, že svět, který požaduje spravedlnost, trestá nespravedlivě. Najednou se Mersault, který je od počátku terčem ironie, již sdílí implikovaný autor a implikovaný čtenář, stává ironickým vypravěčem a současně klíčem ke smyslu celého díla. Ztělesňuje absurditu bytí, podtrhuje nesmyslnost lidské existence, její nicotu a pocit odcizení.

Cizinec reprezentuje narativ, kdy nemůžeme jasně říci, zda je vypravěč spolehlivý, či není. Závisí to na mnoha aspektech. V určitých situacích působí nedůvěryhodně, a to zejména v první části knihy, ale z jiných úhlů pohledu připadá recipientovi spolehlivý. Zpočátku čtenář pochybuje o Mersaultovi, o jeho hodnotách, vztahu k životu a světu, v závěru s ním souzní, chápe jeho postoj a naopak pochybuje o hodnotách světa, společnosti. Nelze ho bez váhání zařadit, tedy mluvit o něm jako o zcela nespolehlivém, anebo výhradně spolehlivém. Tyto nejednoznačnosti způsobuje fakt, že přesně nevíme, co si máme představit pod normami implikovaného autora a zejména, kdo nebo co nám v textu poskytne vodítko, abychom je odhalili. Představují v případě *Cizince* normy implikovaného autora hodnoty společnosti, která odsuzuje Mersaulta, nebo opačně implikovaný autor sdílí smýšlení vypravěče a od začátku ironizuje společenskou morálku? Nebo se mohou normy implikovaného autora v rámci jednoho díla proměňovat, a tak disponují obě části novely pokaždé jinými předpoklady, normami? Tamar Yacobiová upozorňuje, že může být poměrně těžké dekodovat systém norem implikovaného autora, a tím pádem i odhalit nespolehlivost ve vyprávění. Zdá se, že tato instance nemusí být vždy zcela funkční, že nemusí pokaždé danou problematiku osvětlit.

3.3 Shlomith Rimmon-Kenanová

Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* (1983) věnuje skrovný prostor také typologii vypravěčů. V rámci tohoto tématu se dotýká i otázky nespolehlivosti. Podkapitola *Spolehlivost* se nesnaží o precizní rozbor dané látky, spíše představuje

stručný přehled situací, kdy je možné považovat vypravěče za nespolehlivého a jmenuje některá literární díla, ve kterých se podle ní tento typ vyprávěcího hlasu objevuje. Do jisté míry se její pojetí kryje s přesvědčením Booth a Chatmana. Nespolehlivý vypravěč je pro ni „ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat“ a jako zdroje nespolehlivosti uvádí „vypravěčovy omezené vědomosti, jeho osobní angažovanost a problematické schéma hodnot“ (Rimmon-Kenanová 2001: 107). Tyto faktory mají čtenáři naznačit, aby zbystřil své smysly a začal více přemýšlet o spolehlivosti mluvčího, který vypráví příběh.

Omezenými vědomostmi, jak uvádí sama Rimmon-Kenanová, se vyznačuje vypravěč-blázen. Tento typ vypravěče byl již uveden a také analyzován v předchozí části, která se věnovala Chatmanovu pojetí nespolehlivosti. Jako příklad posloužil nejmladší mluvčí z románu *Když jsem umírala*, Vardaman Bundren. Jím vyprávěné kapitoly výrazně komplikují průběh a porozumění příběhu, podněcují zmatek a chaos, což vyvolává ve čtenáři pochybnosti o jeho spolehlivosti. Často bývá v této souvislosti zmiňováno též dílo *Kdo chytá v žitě* (1951). Holden Caulfield, hlavní postava, vyprávěcí hlas v osobní ich-formě, v první kapitole knihy naznačuje, že nedávné události, které prožil, měly velký vliv na jeho psychiku: „*Chtěl bych vám jen vypravovat o těch šílenostech, co se mi přihodily loni kolem Vánoc, zrovna než jsem se složil a musel si dát pohov*“ (Salinger 2010: 5). Ihned v úvodu je mezi řádky sděleno, že Holden zřejmě pobývá právě teď v nějaké léčebně a předkládá čtenáři svůj osobní příběh. Jeho současný stav osvětluje následné vypravování, kdy je čtenáři mimoděk odhalena samotná podstata jeho „pomatenosti“. Při psaní kompozice spolužákovi Stadlerovi začne přemýšlet o baseballové rukavici, která patřila jeho mladšímu bratrově. Allie, jemu velice blízký, podle něj ve všech směrech dokonalý, zemřel. Smrt bratra Holdena silně zasáhla a fatálně poznamenala. Nemůže se s ní vyrovnat, neví, jakým způsobem se má k dané věci postavit, jak ji přijmout:

Tu noc, co umřel, jsem spal v garáži a rozmlátil jsem pěstí všechny okna – jen tak pro nic za nic. Dokonce jsem se pokoušel rozbít okna stejšnu, co jsme to léto měli, ale to už jsem měl zlomenou ruku, takže se mi to nepodařilo. Byla to ohromná hloupost, já uznávám, ale já vám skoro ani nevěděl, co dělám, a vy jste neznali Allieho. (Salinger 2010: 36-37)

Je možné Holdena klasifikovat jako vypravěče-blázna, mnohé okolnosti by tomu nasvědčovaly, navíc i on o sobě prohlašuje, že je blázen, v jedné kapitole dokonce říká, že „*si málem zlomil ten svůj slabomyslný vaz*“ (ibid.: 49), nebo se v závěru knihy zmiňuje o psychoanalytikovi, který mu neustále klade směšné otázky, ptá se, zda se bude po návratu domů více snažit. Ale i když v některých momentech vystupuje jako velmi nevyrovnaný, rozporuplný, někdy značně naivní, bylo by chybou ho kategoricky zařazovat do této skupiny vypravěčů a jinak o něm neuvažovat. Ve výše uvedené ukázce se snaží ospravedlnit. Jeho bratr byl výjimečný, a proto si situace žádala tímto způsobem výjimečnou odezvu, zároveň hodnotí zpětně své chování a připouští, že mohl reagovat odlišně. Jde o to, že se v problematickém období dospívání musí kromě jiných skutečností navíc smířit se smrtí bratra, a proto si zřejmě počíná tak, jak si počíná. Zdá se tudíž, že bychom mohli jeho nevyváženost, emocionální nestabilitu, zmatenost přičítat spíše jeho věku.

Podle Rimmon-Kenanové patří Holden Caulfield mezi nespolehlivé mluvčí právě proto, že jeho vyprávění vykazuje jasné znaky omezených vědomostí, jejichž hlavní příčinou je jeho mladistvý věk. Jak již bylo naznačeno výše, Holden se ocitá na hranici dětství a dospělosti. Na jednu stranu se snaží vystupovat jako plnoletý, napodobuje svět dospělých, takže kouří, opíjí se, hovoří zasněženě o ženách, přejímá jejich slovník. Na stranu druhou ho v mnoha situacích neopouští dětská nevinnost, či snad naivita, což dokazuje fakt, že se několika newyorských řidičů taxi ptá: „*Viděl jste ty kachny, co tam plavou? Na jaře a tak? Nemáte čirou náhodou tušení, kam se podějou v zimě?*“ (ibid.: 75) a nehodlá přestat, dokud nedostane uspokojivou odpověď. Snaží se oddálit moment, kdy bude muset rodičům přiznat, že ho vyloučili z další školy, a proto se raději několik dní potlouká po New Yorku a spíše dává přednost řešení, že už se domů nevrátí. V jistých chvílích se rozpláče jako malé dítě, protože neví, jak jinak reagovat, anebo se nakonec nikdy neodvážá uskutečnit své chvástavé řeči o ženách. Jeho nespolehlivost může být vyložena tedy tak, že není schopen rozumět sám sobě, vyznat se ve svých vlastních pocitech, raději utíká, než aby jednal, a tak není schopen pochopit ani svět, ve kterém se nachází. Nemůže tedy o něm kompetentně vypovídat, důvěryhodně ho analyzovat, protože svět je pro něj stejně spleť a zmatený jako život v něm.

Dále je možné Holdena Caulfielda prohlásit za nespolehlivého i z hlediska angažovanosti, kterou jistě v příběhu vykazuje. Holden, homodiegetický vypravěč, bezpochyby nemá od vyprávění zdravý odstup, protože je jeho součástí a vše, co se

v něm děje, se ho zásadně dotýká. Ke všemu si vytváří silné vazby, ať už negativní, nebo naopak velice pozitivní, a polarizuje tak svůj svět. Miluje své sourozence, bratry D. B., žijícího Hollywoodu, Allieho i mladší sestru Phoebe, kteří hrají v jeho životě mimořádnou roli, záleží mu na jejich názorech a na nich samotných, a proto jim nechce lhát jako ostatním lidem. Nakonec se právě malá Phoebe stane tím největším důvodem, aby zůstal a vrátil se konečně domů: „*Myslels to vážně, cos řek? Vážně neodjedeš nikam pryč? Vážně pak půjdeš domů?*“ zeptala se mě. „*No,*“ odpověděl jsem. „*A myslel jsem to vážně. Nelhal jsem jí. Šel jsem potom vážně domů*“ (ibid.: 188). Zbožňuje také předměty, které jsou s jeho blízkými nějakým způsobem spojeny a které tím nabývají zvláštní hodnoty a důležitosti, například jeho červená lovecká čepička anebo baseballová rukavice Allieho. Naopak některé věci naprosto odmítá a staví se k nim záporně. Jednoznačně si protíví školu a s tím spojené vzdělávání, považuje je za absurdní a směšné. Prochází mnoha školami, za které jeho rodiče platí, aby se ale nechal posléze vyhodit. Nenávidí film, nebo také na mnoha místech sděluje, že nesnáší určité výrazy: „*Skvělí. Tohle slovo vážně nenávidím. Taková šaškárna. Vždycky když ho slyším, tak se mi chce zvracet*“ (ibid.: 12) nebo „*Děsně jsem si přál, aby mi do rána do večera neříkal ,hochu*“ (ibid.: 15). Holden vše, co ho obklopuje, hodnotí a komentuje, v určitých momentech velice ironicky a s humornou nadsázkou. Jeví se jako vysoce angažovaný vypravěč, takže je podle Rimmon-Kenanové nespolehlivý. Ovšem tento závěr s sebou nese klíčový následek. Pokud označíme Holdena Caulfielda z této příčiny za nedůvěryhodného vypravěče, neměli bychom považovat kupříkladu vypravěče *Robinsona Crusoa*, *Na Větrné hůrce*, nebo *Bartlebyho, písaře*, či vypravěče *Velkého Gatsbyho* také za nespolehlivé? Tito dramatičtí mluvčí stejně jako Holden vystupují v příběhu, figurují v něm ať už jako hlavní, nebo vedlejší postavy. Robinson Crusoe líčí svoji touhu vydat se na moře a pak následky této veliké vášně, Nelly Deanová jako služebná Na Větrné hůrce vykresluje vztahy a životní osudy spjaté s tímto panstvím, anonymní právník z Wall Street se snaží svým vyprávěním rozluštit podstatu záhadného písaře, který odmítá veškerá pravidla společnosti a zároveň i lidského bytí a který rozvrátí jeho doposud poklidný život. Nick Carraway zase vypráví příběh jednoho z nejpozoruhodnějších mužů, kterého kdy potkal, Jaye Gatsbyho, současně však také svůj příběh. Jak je vidět, tyto vypravěči mají vazby k událostem a k dalším osobám narativu a jistě o nich nedokážou vypovídat nezáužně. Toto tvrzení by vedlo k závěru, že každou osobní ich-formu, každé subjektivní vyprávění lze označit jako nespolehlivé, což je poněkud zkreslující a zavádějící. V tomto ohledu by bylo vhodné, aby Rimmon-

Kenanová bod o angažovanosti vypravěče podrobněji rozvedla, analyzovala, nastínila konkrétněji, jak se angažovanost, která způsobuje nespolehlivost, projevuje.

Za další potenciální zdroj nespolehlivosti považuje autorka *Poetiky vyprávění* problematické schéma hodnot mluvčího. Stejně jako Booth upozorňuje, že „vypravěčovy hodnoty jsou považovány za pochybné, pokud se neshodují s hodnotami implikovaného autora díla“ (Rimmon-Kenanová 2001: 108). Nezáleží tedy na tom, jak recipient smýšlí o hodnotách vypravěče, ale zda jeho hodnoty souzní s hodnotami implikovaného autora. Uvádí:

[K]dyž protirečí fakta vypravěčovými názory, bývá vypravěč označován za nespolehlivého (avšak jak zjistit „skutečná“ fakta za vypravěčovými zády?); když výsledek děje prokáže, že vypravěč neměl pravdu, je na jeho spolehlivost zpětně vržena pochybnost; když se názory druhých postav současně střetávají s názory vypravěče, může ve čtenářově mysli vyvstat pochybnost; a když vypravěčův jazyk obsahuje vnitřní rozpory, různě interpretovatelné obrazy apod., může to mít zpětný efekt a znejistit spolehlivost jeho uživatele. (Rimmon-Kenanová 2001: 108)

I tento zdroj nespolehlivosti by mohl být prezentován mluvčím *Kdo chytá v žitě*. Holden Caulfield nerespektuje běžné zvyklosti, zpěčuje se všeobecným společenským hodnotám, které zásadně odmítá a svým chováním popírá. Tato skutečnost se především projevuje jeho negujícími postoji ke vzdělávání. Studium spíše proplouvá, nenamáhá se je dokončit, což pochopitelně dříve či později končí jeho vyloučením ze školy, následně nastupuje na přání rodičů na školu další, načež se tento proces cyklicky opakuje. Sám to ovšem nepovažuje za značnou potíže, naopak ani v nejmenším mu na tom nezáleží. Nicméně další postavy jeho přístup nesdílí, např. profesor Spencer, kterého Holden navštíví, mu marně vysvětluje, že existuje nějaký řád, podle kterého se musí chovat, aby mohl životem projít: „*Ale život je opravdu zápas, hochu. Život je opravdu zápas, který musíme hrát podle pravidel*“ (Salinger 2010: 11). Holden však profesorovu promluvu nebere příliš vážně, poslouchá jen zběžně a opět přemýšlí nad tím, co se stane s kachnami z newyorského jezírka, až přijde zima. Jeho rodiče s ním samozřejmě jeho postoj též nesdílí, Holden si je toho vědom, a proto se nechce vrátit domů. Mladší sestra Phoebe mu říká: „*To se ví, že tě vyrazili! To se ví! [...] ,To se ví! Ach, Holdene! [...] ,Tatínek tě zabije,*“ (ibid.: 147). Ostatní postavy příběhu očividně neschvalují

Holdenovo jednání, z čehož je možné soudit, že hodnoty implikovaného autora neodpovídají hodnotám vypravěče, a z tohoto pohledu lze Holdena prohlásit za nedůvěryhodného mluvčího. Dále však Rimmon-Kenanová připojuje, že některé narativy, přestože vykazují projevy nespolehlivosti, mohou nakonec být z hlediska kategorie nespolehlivosti velice problematické a těžko uchopitelné. Je totiž obtížné říci, mají-li tyto projevy ilustrovat ironii sdílenou implikovaným autorem a čtenářem, tedy hru, která probíhá na úkor mluvčího, anebo naopak tyto známky představují ironii přisouzenou vypravěči. Rimmon-Kenanová naznačuje, že v některých případech váháme, zda je vypravěč spolehlivý nebo nespolehlivý, a někdy o tom rozhodnout dokonce nemůžeme. Dochází nepřímo k podobnému závěru jako Tomáš Kubíček, který v případě těchto nejednoznačných textů hovoří o „částečné spolehlivosti“ (Kubíček 2007: 135).

Můžeme si všimnout, že názory Rimmon-Kenanové vcelku rezonují s postoji Bootha a Chatmana, nevnaší do problematiky nespolehlivosti nové aspekty, které by chápání této kategorie nějakým zásadním způsobem pozměňovaly. I ona pracuje s instancí implikovaného autora, která stejně jako u obou dříve zmiňovaných teoretiků má pomoci definovat, odhalit nespolehlivost, jak sama ale uvádí, nemusí tomu tak vždy být, naopak může vyvolávat další otázky v kategorii nespolehlivosti. Zároveň se jeví, že některé její zdroje nespolehlivosti (konkrétně angažovanost vyprávěcího hlasu) by žádaly upřesnění a podrobnější vysvětlení, protože mohou v určitých chvílích být generalizující natolik, že mohou zjednodušovat, a tím zavádět.

3.4 Vera Nünningová

Teze Very Nünningové přináší poněkud odlišný pohled na problematiku nespolehlivosti ve vyprávění. Poukazuje na „vzájemnou závislost mezi naratologickými analýzami nespolehlivosti a historickou a kulturní proměnou“ (Nünningová 2004: 236), a tím se nezaměřuje pouze na samotný text, ale také na jeho kontext. V líčení svého pojetí se opírá o myšlenky Ansgara Nünninga, souhlasí s tím, že se nespolehlivost vypravěče projevuje ve chvíli, kdy mluvčí „jedná v rozporu s hodnotami a normami díla či čtenáře“ (Nünning 1997: 87). Můžeme vidět, že nepracuje s kategorií implikovaného autora, s jeho předpoklady, ale s „normami, hodnotami čtenáře, jeho vědomostmi a

stanovisky“ (Nünnigová 2004: 238). Navazuje také na Bootha, který naznačuje, že nespolehliví vypravěči „postrádají morálku a intelekt“ (Booth 1983: 7), tedy spojuje nespolehlivost zejména s odstupem od „etických konvencí a nesouladem mezi vypravěčovým vyprávěním a čtenářovou znalostí světa“ (Nünnigová 2004: 237).

Je evidentní, že morální kodex zastává v její analýze podstatné místo. Nünnigová ovšem uvádí, že morálka je dána dobovým kontextem, závisí na něm, odvíjí se od něj, tudíž dobový kontext sehrává tu nejdůležitější roli: „Právě proto, že nedokážeme říci, co je dobré a co je špatné bez dobového kontextu, nejsme schopni určit, kdo je a kdo není spolehlivý“ (ibid.: 238). Tvrdí, že až s dobovým kontextem jsme schopni odhalit nespolehlivost. Její teze zároveň poukazuje na fakt, že se dobový a kulturní kontext proměňuje, mění se čtenář, a tak se s časem proměňuje i nespolehlivost ve vyprávění.

Tento postoj podpoří rozborem díla *Vikář Wakefieldský* (1766), na kterém dokládá změnu v pojetí vypravěče, k níž dojde na základě proměny dobového kontextu. Vypravěč *Vikáře Wakefieldského* byl „během 18 a 19. století vnímán jako spolehlivý, ale později byl většinou kritiků označován jako nespolehlivý“ (ibid.: 238). Dílo *Vikář Wakefieldský* patří mezi sentimentální romány, klade důraz na cit, v době, kdy byl román napsán, je vypravěč Primrose považován za vzor ctnosti, morálky, lidskosti a jeho vyprávění i chování je hodnoceno velmi pozitivně. V průběhu času se ale pohled mění, „[k]ritika ukazuje na celou řadu nesrovnalostí mezi sentimentálními hodnotami vypravěče a normami textu“ (ibid.: 239), „v 60. a 70. letech 20. století převládá interpretace, která tento román čte jako satiru“ (ibid.: 242), toto čtení Primrose ironizuje, vidí ho jako „egoistu, který není neschopen hodnotit události, vypovídat o nich“ (ibid.: 239), vypravěč se vlivem změny dobového kontextu stává nespolehlivým.

Podobný příkladem by mohl být narativ *Zámek Rackrent* (1800), jehož mluvčí, Tadeáš Quirk, předkládá čtenáři historii rodu Rackrentů: „*Dobrovolně se podjáv úkolu vydat Paměti rodu Pánů z Rackrentu – z přátelství k rodině, na jejímž panství, Bohu budiž sláva!, i s rodinou od nepaměti bez pachtu žiju*“ (Edgeworthová 1981: 7). Nünnigová poznamenává, že kritika „vnímá Tadeáše stejně jako Primrose nejprve velmi kladně“ (Nünnigová 2004: 246). Tadeáš vystupuje jako prostý, bodrý, oddaný sluha, který se snaží pravdivě vyličit všechno, co se týká rodu, sám o sobě prohlašuje: „*[N]ikdo mi odjakživa neřekl jinak než ‚povítec Tadeáš‘*“ (Edgeworthová 1981: 7-8),

toto tvrzení způsobí, že od něj očekáváme spolehlivé vyprávění. Ale ve dvacátém století dochází ke změně, Tadeášova věrnost je uvržena v pochybnost, „jeho naivita je hodnocena jako pokrytecký záměr“ (Nünnigová 2004: 238-239), tato interpretace ho „obviňuje z vychytralosti“ (ibid.: 246).

Tadeáš je nařčen z prohnanosti, neboť čtenáři dochází, že nepopisuje dějiny rodu Rackrentů, ale spíše jejich pád, což vlastně znamená vzestup jeho rodiny, konkrétně jeho syna Jasona, který později získá všechnen majetek vrchnosti. Jason Quirk sehrává v pádu hlavní roli, vypočítavě nechává zabředit sira Condyho do dluhů a sám se pak zmocní zámku. Je tento paradox pouhá náhoda? Tadeáš je obviněn z neupřímnosti, vypočítavosti, jelikož se může zdát, že Jasonovi napomáhá, jen na oko mu spílá a hlučně ho odsuzuje, aby od sebe odvedl pozornost: „*Ach Jasone, Jasone, 'běduju, jak si tohle zodpovíš před celým hrabstvím a všemi, kdo tě znají? A co si lidé pomyslí a co budou říkat, až uvidí, jak si lebedíš na zámku Rackrent a zákonný majitel je ze sídla předků vyhoštěn a nemá kam hlavu složit a ani ten hloupý brambor do úst?*“ (Edgeworthová 1981: 84). Tuto interpretaci ale nemůžeme podložit nějakou konkrétní ukázkou z textu, takový způsob jednání nemůže být Tadeášovi dokázán. Tadeáš je totiž ke svým pánům vždy loajální, neopouští je, se sirem Condym zůstává až do posledních okamžiků jeho života, třebaže společně žijí v nuzných, bezútěšných podmínkách. Stanley Solomon proto soudí, že je možné ho označit za nespolehlivého z jiného důvodu. Tadeáš líčí své pány, irské statkáře, bez kritiky, nevšímá si na nich nějakých zvláštních nedostatků, chová k nim za jakýchkoli okolností nebetyčnou úctu: „*Já na to nic neříkal, neboť jsem k rodině choval úctu*“ (Edgeworthová 1981: 23). Ve svém vyprávění je líčí jako spravedlivé, poctivé, přestože jsou lehkomyšní, neprozřetelní a krutí k poddaným, mezi které patří i Tadeáš. Sir Patrik je dle jeho mínění „*pašák*“ (ibid.: 10), z textu však vyplývá, že je spíše piják, jenž neustále něco oslavuje, ačkoli své finanční prostředky už dávno prohýřil pořádáním drahých hostin, na sira Kita pěje chvály, přestože ten je nezodpovědný, zadlužený kvůli své vlastní neprozřetelnosti a přestože uvěznil svou manželku, protože mu nechtěla dobrovolně vydat své jmění. O panu Condym říká: „*[S]otva se na světě najde člověk tak spravedlivý a poctivý*“ (ibid.: 80), ten ale rovněž zdědí všechny zlozvyky svých předchůdců, je lehkovážný, rozhazovačný a natolik bezstarostný, že přijde o celé panství. Vypravěč vyvolává pochybnosti, protože „vůbec nerozumí etické struktuře, morálním hodnotám společenské třídy, kterou prezentuje“ (Solomon 1972: 69). Není schopen své pány

kritizovat, přijímá jejich morálku, která je značně pokřivená, „Tadeáš považuje chování vrchnosti za správné“, během vyprávění, které nezáměrně „ukazuje chyby Rackrentů, se odhaluje i jeho morální pokles“ (Solomon 1972: 71). Snaží se pasovat do role pozorovatele, z povzdálí sleduje události, chce o nich vypovídat věrně: „*A všechno, co jsem o Rackrentově rodu z paměti a doslechu zaznamenal, je od počátku až dokonce pravda*“ (Edgeworthová 1981: 106), ovšem on nedokáže mluvit důvěryhodně, protože hodnotí nemorální chování aristokracie jako „normální“, a tak je ironie namířena proti Tadeášově „necitlivosti a lhostejnosti ke zlu“ (Solomon 1972: 70).

Zámek Rackrent společně s *Vikářem Wakefieldským* dokládají proměnu dobového kontextu, jenž má vliv na vnímání díla. Zatímco dříve byli jejich vypravěči chápáni jako spolehliví, později ztratili tito mluvčí důvěru a zmíněné literární ukázky dokreslují, že se s časem proměňuje nespolehlivost ve vyprávění. Nünningová navíc v závěru připojuje, že důležitost dobového a kulturního kontextu nespátřuje pouze ve spojení s nespolehlivostí, usuzuje, že „dobový a kulturní kontext obecně hrají zásadní roli v literárních studiích“ (Nünningová 2004: 248).

3.5 Bruno Zerweck

Pohled Bruna Zerwecka na nespolehlivost „reprezentuje postklasickou naratologii“ (Kubíček 2009: 38), patří k těm, jež nepředpokládají implikovaného autora. Jeho teze se z velké části zakládá na postoji Ansgara Nünninga. Tvrdí, že „existence implikovaného autora není ani nutnou, ani postačující podmínkou nespolehlivého vyprávění“, Nünning „navrhuje přístup zaměřený na čtenáře“ (Zerweck 2009: 40), který si rozpory, nesoulady objevující se v textu, vysvětlí přítomností nespolehlivého vypravěče, a to způsobuje, že nespolehlivé vyprávění lze chápat „jako interpretační strategii či svého druhu kognitivní proces, který se označuje termínem ‚naturalizace‘“⁶ (Nünning 1999: 54). Toto tvrzení přináší proměnu paradigmatu, protože se distancuje od instance implikovaného autora a nesoustředí se pouze na text, ale definuje nespolehlivé vyprávění „v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních interpretací“ (Zerweck 2009: 40). Zerweck tak ve své práci upozorňuje především na postoj, který nabízí kognitivní naratologie, jež zkoumá „jak textové signály, tak kontextová schémata“

⁶ Přeložil Martin Lukáš.

(Zerweck 2009: 43). Recipient během svého čtení registruje signály, tzn. rozpory v textu, a při „naturalizaci narativu jako nespolehlivého aplikuje kontextová schémata, která zahrnují referenční schémata vztahující se ke skutečnému světu, literární referenční rámce a prostředkující rovinu mezi nimi, čili hodnoty a normy textu, jak si je konstruoval sám čtenář“ (ibid.: 43-44). Je zřejmé, že recipient analyzuje nespolehlivost na základě textu a kontextu.

Zerweck však dané téma ještě rozšiřuje, hovoří o další proměně paradigmatu, která je pro jeho pojetí stěžejní. Posouvá totiž „nespolehlivé vyprávění do kulturně-naratologické teorie“ (ibid.: 40) a podobně jako Vera Nünningová „chápe nespolehlivost, která je výsledkem interpretačních strategií, jako kulturně a historicky proměnlivou“ (ibid.: 40). Oproti Nünningovi a kognitivní naratologii doplňuje, že čtenářovy interpretační strategie závisí na kulturním a dobovém kontextu. V souvislosti s uvedenými paradigmatickými proměnami pak Zerweck předkládá čtyři premise nespolehlivého vyprávění:

1. „Nespolehlivost se omezuje pouze na personalizované vyprávění“, narativ „musí být prostředkován silně antropomorfizovaným vypravěčem-postavou“ (ibid.: 44). Jeho první premise vychází z toho, že personalizovaný vypravěč vykazuje lidské vlastnosti, čtenář může při interpretaci uplatnit své znalosti světa, ovšem v případě neosobního vyprávění nemusí mít běžné normy, zásady, se kterými čtenář počítá, platnost. Domnívá se, že narativní texty, které jsou například zprostředkovány zvířaty, nemohou být považovány za nespolehlivé. Čtenář nemůže v narativním textu, jako je ‚Tropická mise‘ Dava Barryho, jehož některé části vypráví hmyz, využít jemu známý systém schémat a modelů, a proto ani nemůže odhalit disharmonie v příběhu, které by byly přisouzeny nespolehlivému zprostředkovateli.

2. „Nezáměrné sebe-uvědomění personalizovaného vypravěče je nutnou podmínkou nespolehlivosti“ (Zerweck 2009: 45). Druhý úsudek plyne z teze, která předpokládá, že se nespolehlivé vyprávění uskutečňuje na pozadí ironie. Čtenář registruje během čtení nejednoznačnosti, které plodí vyprávěcí hlas. Těmito signály se vypravěč neúmyslně prozradí, je ironizován a identifikován jako nedůvěryhodný. Vypravěč Nabokovy *Lolity* (1955) je krajně podivný. Humbert Humbert se jeví jako maniak, který touží po malých holčičkách, jako šílenec a odporný zvrhlík. Čtenář se dozvídá, že v průběhu svého života nejednou podléhá stavům šílenství, několikrát je hospitalizován, příběh *Lolity* dokonce vypráví z vězení. Jeho deviantní chování je

šokující, vybočuje z představ o tom, co se považuje za normální, což z něj ovšem nemusí dělat nespolehlivého vypravěče. Humbert se totiž snaží své počínání omlouvat, na různých stránkách knihy vykřikuje: „*Snažte se mě správně pochopit*“ (Nabokov 1991: 81), „*Citlivé, ctihodné porotkyně, vždyť já ani nebyl jejím prvním milencem!*“ (Nabokov 1991: 136), nebo „*Velevážená poroto, většina sexuálních delikventů, bažících po nějakém rozechvělém, fyzickém, ale nikoli bezpodmínečně pohlavním vztahu s nedospělým děvčátkem, jsou neškodní, neschopní, pasivní, plaší podivíni, kteří pouze prosí o společnost*“ (ibid.: 89). Během příběhu se často obrací na čtenáře, odvolává se na mravy jiných kultur: „*Mezi Sicilany jsou sexuální vztahy mezi otcem a dcerami považovány za samozřejmost a dívka, která se na takovém vztahu podílí, to společnost, jejíž je součástí, nemá za zlé*“ (ibid.: 152), rovněž upozorňuje na zkaženost ostatních osob, na zvrácené chování Lolity samotné, na chladnost její matky Charlotty, která se chce dcery co nejdříve zbavit: „*Bojím se, že Lolinka se nám do toho obrázku vůbec nevejde. Lolinka totiž pošupe rovnou z tábora do nějaké dobré internátní školy s přísnou disciplínou*“ (ibid.: 84), anebo na chování nemravného dramatika Quiltyho, se kterým malá Lolita také nějaký čas žije. Navíc se ukazuje, že je Humbert „obviněn z vraždy, nikoliv ze zneužívání nezletilé osoby“ (Zerweck 2009: 45). Přestože se takto sám brání, nevědomě pak přiznává, jak Lolitě ublížil. To on ji oloupil o dětství, o svobodu, on způsobil její mravní úpadek. Humbert v závěru neúmyslně přiznává, že to on zmařil její život: „*Hledala slova. V duchu jsem jí pomohl (On zničil mou lásku. Ty jsi mi zničil jenom život)*“ (Nabokov 1991: 282), právě proto „musejí být jeho modely světa a osobnosti považovány za krajně problematické“ (Zerweck 2009: 45). Humbert se nevědomky prozrazuje a usvědčuje sám sebe z nespolehlivosti.

3. „Vypravěčská nespolehlivost je kulturně podmíněný fenomén“, čtenářské interpretace jsou zasazeny do kulturních souvislostí, tedy „když recipient interpretuje vypravěče jako nespolehlivého, vypovídá to o kulturním kontextu“ (Zerweck 2009: 45). Jinakosti kultur, čímž se míní odlišné znalosti světa a literatury, jiné hodnoty, normy, zdůvodňují nestejně vnímání nespolehlivosti. Humbert se v *Lolitě* chová jako strašný, opovrženíhodný, posedlý šílenec, alespoň pro západní kulturu je tedy jeho systém hodnot velmi problematický, ovšem čtenáři jiných kultur nemusí tento názor sdílet. Jak bylo uvedeno v odstavci výše, Humbert se snaží ospravedlnit a odkazuje ke zvykům na Sicílii, které by jeho chování nepovažovaly za perverzní.

4. „Nespolehlivé vyprávění jako historicky podmíněný fenomén“, poslední bod tak odkazuje na „úzké sepětí vyprávění s dějinnou situací a kontextem tvorby a

recepce“ (Zerweck 2009: 46) a opět upozorňuje, že texty v souvislosti s nespolehlivostí jsou v různých dějinných obdobích interpretovány různým způsobem díky proměně kognitivních modelů a kontextových schémat. Zerweck zmiňuje práci Very Nünningové, jež rozebírá proměnu ve vnímání mluvčího *Vikáře Wakefieldského* a také krátce komentuje dříve analyzovaný narativ *Zámek Rackrent*.

Zerweck se pak pokusí ve své práci nastínit vývoj nespolehlivosti. Soudí, že „fenomén nespolehlivého vypravěče vstupuje naplno do literatury s realistickým románem konce osmnáctého století“⁷ (Zerweck 2009: 46). V literatuře totiž převládá snaha objektivně popsat svět, společnost, události, dominuje snaha o spolehlivou výpověď, klade se důraz na věrohodnost. Na podkladě „realistické reprezentace společenských norem, realistických schémat“⁸ (Zerweck 2009: 46) lze odhalit nespolehlivé vypravěče, kteří se odchylojí od takového popisu světa, od obecně přijímaných hodnot, konvencí společnosti či literatury. Ukázkou by mohly být prózy Henryho Jamese, ve kterých kontrastují tato schémata s vypravěčovými úsudky, mravními hodnotami a normami. Příběh jeho románu *Listiny Aspernovy* (1888) zprostředkovává chamtivý literární kritik. Přijíždí do Benátek s jediným úmyslem, a to získat pozůstalost výjimečného básníka Jeffreyho Asperna, kterou opatrují dvě staré ženy, Juliana a Tina, jež ovšem nehodlají listiny nikomu vydat. Pro rukopisné památky amerického velikána je literární kritik ochotný udělat cokoli, získání básnickovy pozůstalosti se stává jeho vášní a posedlostí, smyslem všeho. Literární badatel se však po několika měsících snažení nemůže pochlubit úspěchem, a proto později začíná chladně uvažovat nad tím, že jisté východisko z této problematické situace, by nabízela smrt Juliany, které dle jeho názoru stejně už nezbyvá mnoho dní života. Posléze mu ale dochází, že jedinou cestou, jak se dostat k dílům Asperna, je oženit se s postarší, ošklivou Tinou. Zpočátku se mu tento plán protíví, poté ale mění názor: „*Stála uprostřed pokoje a obracela ke mně svoji mírnoučkou tvář, a její pohled, který mi odpouštěl a dával rozhřešení, činil z ní bytost téměř andělskou. Zkrášloval ji; byla mladší, nebyla to směšně stará ženská*“ (James 1958: 120). Čtenáři je však naprosto jasné, že slečna Tina je ve skutečnosti stále stará, nevzhledná: „*Byla to vytáhlá, bledá*

⁷ Zároveň dodává, že nespolehlivé vyprávění nenáleží pouze realistickému románu, domnívá se, že nespolehlivost mluvčího lze najít už v dřívějších textech, například v některých narativech Geoffreyho Chaucera, opět zmiňuje *Zámek Rackrent* (1800) Marie Edgeworthové a některá další díla.

⁸ Tomáš Kubiček se ve svém komentáři k Zerweckově studii ohrazuje proti tomu, že Zerweck „spojuje nespolehlivost především s realistickými typy narativů s jejich efektem reálného“, podle něj tím totiž „zmenšuje význam nespolehlivosti“ (Kubiček 2009: 39).

osoba“ (James 1958: 19), tedy zcela nezměněná, nelíbí se mu ona, ale lahodí mu blízkost případné výhry. Vidina toho, že se stane majitelem vytouženého díla J. A., vidina toho, že by po dlouhodobé námaze dosáhl svého cíle, ukáže jeho vypočítavost, chladnost, pokřivený charakter, jeho odchýlení od běžných morálních zásad a připraví ho o důvěryhodnost. Jeho úmyslem není líčit události pravdivě, spolehlivě, ale za každou cenu získat Aspernovu pozůstalost. Zerweck dále k dějinám nespolehlivého vyprávění poznamenává důležitý fakt: podotýká, že ve vývoji nespolehlivosti dochází k obratu se skepticismem, z „nespolehlivého vyprávění se stává význačný literární fenomén“, (Zerweck 2009: 48), objevujeme mnoho nespolehlivých mluvčích, hojně se setkáváme s problematickým líčením událostí, což souběžně znamená, že „dřívější ideál nerozporného podání fikčních událostí a společensky přijímaných norem a ‚normálních‘ modelů osobnosti už nemůže nadále sloužit za referenční rámec této fikční reality“ (Zerweck 2009: 48). Poválečná literatura odráží nemožnost zobrazit skutečnost, dobrat se pravdy, naopak reflektuje její roztříštění, pluralitu, což mohou jistě velmi dobře prezentovat narativy Karla Čapka. Mění se i literární konvence, literatura experimentuje, inovuje, nedisponuje už pevnými složkami, modely, které by narativ musel nutně mít. V postmodernismu se nakonec ukazuje, že „neexistuje věčná spolehlivost, že nespolehlivé vyprávění už není ‚podivná výjimka‘ ve spolehlivém a složitém světě“ (Zerweck 2009: 49). Mluvčí, kteří by byli realistickými schématy naturalizováni jako nespolehliví, teď „spolehlivě vypovídají o problematickém postavení člověka, vypravěči nejsou v rozporu s kontextem“ (ibid.: 49).

Zerweckova studie navrhuje přístup, který předpokládá, že „nespolehlivost není čistě imanentní textu, ale představuje historicky proměnlivý literární diskurs na pomezí etiky a estetiky, závisí stejnou měrou jak na textových podmínkách, tak na kontextových faktorech a kognitivních strategiích“ (Zerweck 2009: 52). Vnáší do nespolehlivosti ve vyprávění pohled kognitivní naratologie a také poukazuje na nezbytnou roli kulturního a historického kontextu, se kterými se nespolehlivost proměňuje, kromě toho připojuje pečlivý rozbor vývoje nespolehlivosti v různých dějinných obdobích a předkládá domněnku, že se skepticismem a postmodernismem nastala poměrně dramatická změna ve vnímání nespolehlivého vyprávění.

3.6 Tomáš Kubíček

Tomáš Kubíček věnuje ve své práci *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (2007) poměrně velkou pozornost tématu nespolehlivosti. Jeho podrobný rozbor nabízí nejen přehled nejrůznějších přesvědčení týkajících se nespolehlivosti, které komentuje, ale také postoj, jenž se opět vrací k textu samotnému, prohlašuje, že „znaky nespolehlivosti jsou přítomny v textu“ a nazývá nespolehlivost „textovým záměrem“ (Kubíček 2007: 113). Nesouhlasí s Nünningem, Nünningovou, též se Zerweckem, vymezuje se vůči přístupu, který se soustředí na vnější textové záležitosti, který se zajímá především o čtenáře a o kontext díla. Tím, že svazuje nespolehlivost pevně s textem, vstupuje do problematiky znovu kategorie implikovaného autora⁹. Kubíček se domnívá, že instance implikovaného autora je „mentálním konstruktem či projekcí, do níž čtenář promítá všechny textové signály, které mu umožňují pojmenovat smysl literárního díla a který vnímá jako důsledek této implicitní aktivity“ (Kubíček 2007: 149). Soudí, že je tato kategorie spjata s nespolehlivostí právě proto, že „jejím prostřednictvím se v textu zřetelně objevují dvě roviny komunikace – na té první se uskutečňuje nějaké sdělení, jeho význam je však na té druhé překódován ve prospěch jiného rozumění“ (ibid.: 149). Můžeme také si všimnout, že významnou roli pro něj sehrává čas, neboť nespolehlivost je odhalena až v průběhu čtení a v důsledku toho dochází k „významovému přehodnocení či zásadní přestavbě fikčního světa“ (ibid. 134).

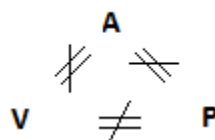
Předpokládá, že nespolehlivost zakládá vždy vypravěč. Hovoří o nespolehlivém vypravěči tehdy, když „vědomě či úmyslně omezuje čtenáři přísun informací“ (ibid.: 116), respektive nespolehlivost označuje jako „funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách“ (ibid.: 172). Je vidět, že Kubíček nespojuje jako jiní teoretici nespolehlivost s morálkou nebo mírou vědomostí. Takové vypravěče, kteří mají rasové předsudky nebo se projevují jako chamtivci anebo si počínají jako blázni a pomatenci, automaticky nezařazuje mezi nedůvěryhodné, protože mravní hodnoty či znalosti pokládá za mimotextové okolnosti, které nerozhodují o nespolehlivosti vypravěče. Naopak si troufá tvrdit, že „ze svého pohledu jsou tito vypravěči nad jiné spolehlivými a svět, který konstruují, konstruují na základě svého pojetí fikční pravdy či svého přesvědčení o fikční pravdě“ (ibid.: 116).

⁹ Milan Orálek ve své recenzi Kubíčkovu vytyká některé terminologické nedostatky, říká: „[N]epovažuji za šťastné, mluví-li se v knize někdy o implikovaném a jindy zase o implicitním autorovi (Orálek 2007: 116).

Konkrétně pojmenovává dva druhy nespolehlivosti. Ta první se dle jeho názoru uskutečňuje na rovině příběhu, uvádí, že „zahrnuje vztah vypravěče ke způsobu vyprávění příběhu, jako předmětu tohoto vyprávění“ a je dána „typem vypravěče“ (ibid.: 113), který se jeví jako nespolehlivý, když podává neúplné informace, vypravěčova nespolehlivost tudíž vyplývá z „upírání určitých informací nebo neschopnosti či neochoty některých vypravěčů takové informace o světě příběhu poskytnout“ (ibid.: 113). Druhý typ nespolehlivosti pozoruje na rovině vyprávění, „kde se pohybuje heterodiegetický vypravěč“ (ibid.: 114)¹⁰. Na rozdíl od Zerwecka, který usuzuje, že nespolehlivý narativ může být zprostředkován pouze „vypravěčem-postavou“ (Zerweck 2009: 44), se domnívá, že i heterodiegetický vypravěč může být nespolehlivý, jelikož nespolehlivost chápe jako intenci textu, jako „záležitost významové výstavby“ (ibid.: 124). Jeho studie poskytuje nejen zajímavý rozbor nespolehlivosti na rovině příběhu, ale také se dotýká méně diskutovaného nedůvěryhodného vypravěče na rovině vyprávění, kterým se budou následující pasáže důkladněji zabývat.

3.6.1 Nespolehlivé heterodiegetické vyprávění

V předchozích odstavcích jsme se setkali s nespolehlivými vypravěči, kteří zprostředkovali příběh a zároveň v něm vystupovali jako postavy, někteří z nich dokonce jako protagonisté. Mohlo by se zdát, že nespolehlivost lze spojovat jen s homodiegetickým vypravěčem, Kubíček však soudí, že nalezneme i nespolehlivého heterodiegetického vypravěče, tedy takového mluvčího, jenž není postavou ve vyprávěném příběhu. Gérard Genette názorně vysvětluje heterodiegetickou fikci následujícím trojúhelníkovým schématem¹¹:



Vypravěč *Daisy Millerové* (1878), novely Henryho Jamese, představuje mluvčího, který pouze vypráví, v narativu neúčinkuje jako postava, a tak prezentuje události s jistým odstupem a nadhledem. Zpočátku se může zdát, že poskytuje čtenáři

¹⁰ Tomáš Kubíček používá terminologii Gérarda Genetteho, který rozlišuje „homodiegetický a heterodiegetický vyprávěcí režim“ (Genette 2007: 51-52) podle osoby, která vypráví.

¹¹ Písmeno A patří autorovi, V vypravěči a P náleží postavě (Genette 2007: 56).

spolehlivě všechny informace, nebrání se sdělit nejrůznější okolnosti týkající se příběhu. Vyprávění otevírá poměrně detailním popisem:

V městečku Vevey ve Švýcarsku stojí jeden obzvláště pohodlný hotel; stojí tam ovšem mnoho hotelů. ... Ale jeden veveyský hotel je proslulý, dokonce klasický, protože nad mnoho sousedů, kteří se urozeně jen tváří, vyniká přepychovými i vyzrálými rysy. Do této končiny přijíždí v měsíci červnu neobyčejně mnoho Američanů; opravdu lze říci, že Vevey v té době nabývá některých zvláštních znaků Amerických lázní. (James 1995: 9)

Přestože ale stojí vně příběhu, přestože zná rozličné podrobnosti nikoli jen o švýcarských hotelech, odmítá sdělit vše. Naopak v momentě, kdy mluví o muži, „*kteřý přede dvěma třemi roky seděl v zahradě hotelu ,U Tří korun‘*“ (James 1995: 10) nebo kdy uvádí: „*Bylo mu asi sedmadvacet*“ (ibid.: 11, tučné písmo Z. H.), působí nejistě, nedůvěryhodně, neboť dříve naznačil, že ví mnohem víc. Neukazuje myšlenky všech postav, proniká do mysli jediné osoby, přibližuje čtenáři uvažování v Evropě žijícího Američana Winterbourn. Vypravěč líčí jeho seznámení s mladou, velice krásnou, současně poněkud zvláštní dívkou Daisy Millerovou. Winterbournovi se Daisy líbí, naprosto ho uchvátí, proto vyhledává její přítomnost ve Švýcarsku a později také v Římě. Toto americké děvče však vzbuzuje pozornost i ostatních lidí, a to nejen díky okouzlujícímu půvabu, ale také nevšednímu způsobu chování, které charakterizuje celou její rodinu. Okolí hodnotí Millerovy jako nevzdělané, neomalené a omezené, jejich uvolněné mravy druhé šokují.

Příjezdem mladé svěhlavé Američanky do evropských měst nastiňuje vypravěč ústřední téma novely, konflikt představ o morálce a vystupování. Vypravěč zaznamenává, že Daisy nevidí ve svém jednání sebemenší problém, zatímco Winterbournova teta, paní Costellová, slečnou pohrdá, prohlašuje o ní, že je smělá, troufalá, rozmarná koketa bez společenského vychování, paní Walkerová ji ostře kritizuje za schůzky s italskými muži: „*Flirtuje s každým, koho dokáže sehnat; pokoutně vylučuje se záhadnými Italy; celé večery protančí s jediným tanečníkem; přijímá návštěvy v jedenáct večer*“ (James 1995: 78), její přítel Giovanelli, který jí v ničem neodporuje a na všechna místa ji s potěšením doprovází, paradoxně komentuje její smrt s povzdechem: „*Dělala si, co chtěla*“ (ibid.: 110). Daisy se nechová podle pravidel, pobuřuje společnost, vystavuje se dobrovolně pomluvám, nedbá na svou pověst ani na své zdraví, poněvadž se prochází celé dny s pány po Římě, kde běsní

zimnice. Winterbournův vztah k Daisy se proměňuje, rovněž si myslí, že je necivilizovaná a v jistém ohledu příliš nekonvenční, přesto roztomilou, spontánní, naivní a bezprostřední Daisy Millerovou dlouhou dobu brání: „*Je to úplně nevinné děvče*“ (ibid.: 32). Poté, co ale zjišťuje, že Daisy dává přednost jiným, že ji jeho upjatost příliš svazuje, přehodnocuje své mínění: „*Měl na sebe zlost, že tak dlouho neustálil svůj názor — styděl se, jak byl pro každou maličkost útlocitně rozpačitý a jak hloupě s ní při každé příležitosti soucítit*“ (ibid.: 103). Ve společnosti se k ní stejně jako ostatní začne chovat lhostejně a odměřeně, jejich poslední rozhovor končí slovy: „*Myslím, že je pramálo důležité, jestli jste nebo nejste zasnoubená*“ (ibid.: 106).

V závěru pak Daisy opravdu umírá na záchvat římské zimnice, před kterým byla tolikrát varována. Zdá se, že si vrtošivá dívka svůj úděl zcela zaslouží, vždyť si vše sama zavinila. V ten okamžik se naplno projeví vypravěčova nespolehlivost. Jeho nespolehlivost však nesouvisí s problematickým pojetím společenských konvencí nebo společenské morálky, není označen jako nespolehlivý ani proto, že na začátku není schopen (či nechce) uvést, kolik let je popisovanému mladíkovi, není to totiž podstatné pro samotný příběh. Vypravěč *Daisy Millerové* je nedůvěryhodný, neboť zamlčuje důležité informace, které se týkají celkového významu díla a které se čtenář dozví až z posledních řádků. Winterbourne vystupuje po celou dobu v příběhu jako bezúhonný dobrák, jako pravý gentleman a Daisy jako lehkomyšlná „*nemravnice*“ (ibid.: 104). Vypravěč se zdržuje jakýchkoli záporných komentářů o Winterbournovi, očividně mu straní, naopak Daisyna nekonvenčnost je neustále odsuzována. Daisy je kritizována za to, že jako neprovdaná žena chodí s mužem sama bez doprovodu, ovšem Winterbourne, který hned při seznámení zve pouze slečnu Millerovou a nikoho dalšího na starý Chillonský zámek, není za svůj společensky nepřijatelný návrh pranýřován. Daisy sice působí jako přelétavé děvče, ale nakonec pochopíme, že takový je ve skutečnosti Winterbourne. Vypravěč na začátku novely zmiňuje příčinu jeho pobytu ve Švýcarsku: „*[N]ěkteří lidé, když o něm mluvili, udávali jako důvod jeho dlouhého pobytu v Ženevě krajní oddanost jedné dámě, která tam bydlí — cizí dámě, starší než on sám*“ (ibid.: 11), poté, co klidně přijme smrt slečny Daisy, o kterou dříve tolik stál, vypravěč poznamenává: „*Nicméně se brzy vrátil do Ženevy, odkud trvale přicházejí velmi protichůdné údaje o důvodech jeho tamějšího pobytu: zpráva, že pilně ‚studuje‘ — sdělení, že ho nesmírně zaujala velmi pěkná cizinka*“ (ibid.: 112). Kdo je tedy přelétavý, vrtkavý a marnivý? Odhaluje se, že vypravěč není schopen vidět chyby Winterbournova, „*záměrně nechává ve vyprávění oblasti, které jsou nepřístupné jeho pohledu*“ (Kubiček

2007: 161). Vypravěč zřetelně tají některé informace, stává se nespolehlivým. Navíc „se vyprávění ukazuje jako strategická hra“ (Kubíček 2007: 168), protože ke konci vyprávění dochází „k přepólování významové výstavby a k přehodnocení fikčního světa“ (ibid.: 161). To nastane i v této novele. „*Chudák Winterbourne*“ (James 1995: 23) se promění v lhostejného muže, zatímco Daisy, která nechce, aby mezi nimi došlo k nedorozumění, která touží po tom, aby věděl, že nikdy nebyla zasnoubená a které záleží na tom, aby znal pravdu, přestane být vnímána jako neslušná koketa. V závěru čtenář zjišťuje, co ji vlastně zničí:

Jednoho dne o ní promluvil s tetou — má prý výčitky svědomí, že se k ní zachoval nespravedlivě. „Opravdu nevím -“ tato dáma projevila obezřetnost. „Což jí ta tvoje nespravedlnost nějak ublížila?“ „Před smrtí mi poslala vzkaz, kterému jsem tenkrát nerozuměl. Ale pak jsem ho pochopil. Byla by ocenila, kdyby k ní někdo měl úctu.“ (James 1995.: 111)

Konflikt názorů a představ odkrývá, že chladnost a tvrdost zahubí prostoduchou nevinnost. Nejenže Daisy skolí zimnice, zdrtí ji také vědomí, že jí Winterbourne stejně jako všichni ostatní pohrdá.

3.6.2 Multiperspektivní vyprávění

V následujících odstavcích bude rozebírán již dříve zmíněný román *Když jsem umírala* (1930), jenž představuje multiperspektivní vyprávění. Kubíček věnuje ve své práci tomuto typu narativu zvláštní pozornost, protože se domnívá, že nespolehlivost je s takovým druhem vyprávění úzce svázána. Specifičnost polyfonního vyprávění spočívá v tom, že příběh sděluje více vypravěčů, jejichž výpovědi „konstruuji fikční svět“ (Kubíček 2007: 137) a současně se konfrontují, čímž dochází k tomu, že je identita fikčního světa nepřetržitě znejišťována, neboť jednotlivé pasáže vyprávění poukazují na jeho individuální platnost (Kubíček 2007: 136).

Narativ *Když jsem umírala*, který se zaměřuje na určitý úsek života Bundrenovy rodiny, je zprostředkován patnácti vyprávěcími hlasy. Většinu kapitol vypráví příslušníci rodiny, otec Anse a děti Darl, Cash, Jewel, Dewey Dell a Vardaman, některé pasáže pak sdělují jejich sousedé či lidé, se kterými se během cesty do vzdáleného města potkávají. Ze svých úhlů pohledu popisují umírání a smrt Addie Bundrenové, která si přála být pohřbena ve svém rodném Jeffersonu: „*Ona to chtěla. Pochází*

odtamtud. Upínala se k tomu“ (Faulkner 1967: 109). Její přání výrazně zkomplikují přívalové deště a následně záplavy, jež strhnou všechny mosty, což rodině značně ztíží cestování. Přestože vypravěči více či méně chronologicky podávají peripetie cesty, které vytváří zápletku příběhu, působí jejich vyprávění zmatek. Jednotlivé kapitoly jsou tvořeny převážně proudem vědomí a vnitřními monology, které zachycují myšlenky postav, například Vernon Tull uvažuje: „*Dneska v noci bude pršet. Ano prosím. Drkotající vůz ukazuje na moc suché počasí, totiž pro náš vůz. Ale to se spraví. Rozhodně se to spraví*“ (Faulkner 1967: 60), dále Darl: „*Nemůžu milovat svoji maminku, protože žádnou nemám. Jewelova máma je kůň*“ (ibid.: 113), Cash: „*Nebude to držet v rovnováze. Jestli chtějí, aby se to neslo a vezlo v rovnováze, budou muset*“ (ibid.: 114) nebo Dewey Dell: „*Nová naděje. 3 míle bude hlásat. Nová naděje. 3 míle. Nová naděje. 3 míle. A pak začne ta silnice, stočí se mezi stromy, pustá čekáním, a bude hlásat, Nová naděje tři míle*“ (ibid.: 134). Permanentní střetávání vypravěčských partů a metoda proudu vědomí znejišťují čtenáře, znemožňují mu orientovat se v příběhu. Navíc čtenář ani neví, komu z vypravěčů by mohl důvěřovat, nikdo z nich totiž neusiluje o to, aby podal spolehlivou verzi příběhu. Mluví v tomto románu některé informace zamlčují, hovoří v náznacích, a právě proto, že mluví především k sobě, neozřejmují své spletité myšlenky a čtenář se dozvídá pouhé útržky. Tato záměrná zlomkovitost a neúplnost způsobuje, že jsou vypravěči vnímáni jako nespolehliví.

Z jednotlivých vypravěčských výpovědí „vyrůstá podoba fikčního světa“ (Kubíček 2007: 137), který se v případě *Když jsem umírala* jeví jako rozbitý, nekompletní. Avšak třebaže je čtenáři předložen narativ zlomkovitý, mnoho není řečeno a mnoho v textu chybí, ukazuje se, že i zde je textová intence, která vypravěčské party řídí a která „zaručuje vnitřní významovou soudržnost díla“ (ibid.: 150). Zpočátku čtenář nechápe, proč Anse Bundren nepřetržitě říká: „*Nebudeme nikomu zavázaní*“ (Faulkner 1967: 48) a proč se nechce během cesty zdržovat ani ve chvíli, když si Cash zlomí nohu. Postupem času čtenáři dochází, že Anse jede do Jeffersonu nejen proto, aby pohřbil svou ženu, ale také aby si koupil nové zuby, nehodlá tedy utratit jediný dolar, ačkoli Cash omdlévá bolestí a nutně potřebuje lékařskou pomoc. Nejdříve nerozumí Vardamanově podivné větě: „*Moje maminka je ryba*“ (ibid.: 104), ovšem s dalšími událostmi se ukazuje, že chlapec nedokázal přijmout matčinu smrt, nevěří, že zemřela, a proto prohlašuje, že je rybou, která žije. Zprvu recipient také netuší, proč si Darl myslí, že „*Jewelova máma je kůň*“ (ibid.: 113), čím víc ale proniká do příběhu, zjišťuje, že Darl má právo takovou věc tvrdit, neboť si uvědomuje, že Jewel ztrátu matky nijak

neprožívá, jeho kůň směle nahradí její místo. Stejným způsobem pak odhaluje, že Dewey Dell je těhotná, i když to ona sama nikdy explicitně neřekne. Uvedená ukázky upozorňují na, že toto multiperspektivní vyprávění představuje nejen formální experiment, ale také hru se čtenářem. Zřetelně to potvrzuje rovněž kapitola Addie Bundrenové, která vypráví přibližně uprostřed románu, tedy v době, kdy už je dávno mrtvá. Paradoxně ovšem sehrává její výpověď zásadní roli, ztělesňuje totiž jakýsi klíč, který čtenáři do poloviny vyprávění chybí. Její pasáž vysvětluje mnoho nejednoznačností v příběhu. Objasňuje problematické, nerovné vztahy mezi jejími dětmi. Odkrývá, že Jewel není Anseho syn: „*Porodila jsem Ansovi za Jewela Dewey Dell*“ (ibid.: 188), čímž současně vysvětluje, proč Jewela tolik miluje a protěžuje. Její kapitola odhaluje rovněž důvod, proč si přeje být pohřbena v Jeffersonu, a tím ozřejmuje celou zápletku:

Pak jsem poznala, že čekám Darla. Potom jsem se domnívala, že Ansa zabiju.[...] Ale pak jsem si uvědomila, že mě podvedla slova starší než Anse nebo láska a že to slovo podvedlo i Ansa a že moje pomsta bude spočívat v tom, že Anse nikdy nepozná, že se mstím. A když se narodil Darl, požádala jsem Ansa, aby mi slíbil, že až umřu, odveze mě zpátky do Jeffersonu. (ibid.: 184)

Společně s kapitolou pastora Whitfielda, Jewelova otce, pomáhá odkrýt to, co bylo čtenáři zatajováno nebo co ho během čtení velmi mátló. „Na pozadí kompoziční hravosti“, která souvisí s „významovou výstavbou narativu — intencí vyprávění“ (Kubíček 2007: 148), recipient postupně získává některé podstatné chybějící informace o příběhu a snaží se složit obraz narativu.

Ačkoli se ovšem jako čtenáři můžeme domnívat, že prázdná místa zaplníme, že zmatek vypravěčských výpovědí pevně uchopíme a vše nám začne dávat smysl, útržkovitost a nejistota nás doprovází až do absolutního konce. V závěru jsme velmi překvapeni, šokováni a opět zneklidněni. Darl je zatčen a odvezen do blázince. Darl se v průběhu vyprávění jevil jako „nejnormálnější“ z té rodiny podivínů, alespoň tak o něm vypovídají některé postavy v příběhu, Cora Tullová v myslí uvažuje: „*Vždycky jsem říkala, že Darl je jiný než ti ostatní. Vždycky jsem říkala, že on jediný z nich má povahu své matky a cítí opravdovou lásku*“ (ibid.: 49). I nám připadá, že se Darl od ostatních liší, je mírný, laskavý, kromě toho velice vnímavý, jako jediný pozná, že Dewey Dell je těhotná, také ví, že se Jewel každou noc vytrácí, a dokonce ví, co venku dělá, jako jediný tuší, že Jewel není Anseho syn: „*A tu jsem poznal, že to vím. Poznal*

*jsem to ten den tak jasně, jako jsem to ten den poznal o Dewey Dell“ (ibid.: 149). Na rozdíl od otce nebo svojí sestry jede do Jeffersonu pohřbít Addie bez postranních úmyslů. Zdá se nám, že jako jediný logicky a lidsky uvažuje, protože chce vyhledat doktora, když si Cash zlomí nohu. Darl je zadržen, protože zapálil stodolu, ve které rodina jednu noc přespávala. Nabízí se otázka: Zešlél, nebo chtěl ukončit to nedůstojné několikadenní trmácení s páchnoucí mrtvolou, které pohrdalo památkou matky a které tolik pohoršovalo okolí? Zvláštní je, že o Darlově pomatení mluví právě Vardaman, který se nám zdál od začátku potrhlý: „*Jel do Jacksonu. Zbláznil se a taky jel do Jacksonu. Spousta lidí se nezbláznila. Táta a Cash a Jewel a Dewey Dell a já jsme se nezbláznili. Nikdá jsme se nezbláznili. Ani jsme nejeli do Jacksonu. Darl“ (ibid.: 257). Můžeme tedy věřit tomu, že se Darl zbláznil? Předpokládali bychom, že jsou blázni všichni kromě Darla, po jeho zatčení nás ale znejistí následující kapitola, kterou sám vypráví, a to podobným způsobem jako duševně chorý Vardaman. Mluví o sobě takto: „*Darl je náš bratr, náš bratr Darl. Náš bratr Darl v Jacksonu v kleci, odkud se dívá ven, umazané ruce mu lehce spočívají v pokojných mezerách mezi mřížema a v ústech má pěnu. ,Ano ano ano ano ano ano ano ano ano ano“ (ibid.: 260). Skutečně se pomátl, nebo byl tak zasažen tím, že při jeho zatýkání pomáhali jeho vlastní otec i sourozenci? Směje se, protože ho jeho poněkud zvláštní nejbližší odmítli ve chvíli, kdy se jim začal podobat, kdy se konečně stal jedním z nich? Nebo protože si uvědomil, že zatčení pro něj znamená spíše únik a vysvobození? Další nejasnosti jsou spojeny s poslední větou románu, když Anse vychází z jeffersonského domu s cizí ženou a říká: „*Seznamte se s paní Bundrenovou“ (ibid.: 266). Kdo je ta žena? Jak je možné, že několik hodin po pohřbu první manželky přivádí Anse do rodiny novou paní Bundrenovou? Pod všemi těmito otazníky se skrývá hlubší smysl. Ukazuje se nejen, že „je [n]espolehlivost důležitou součástí významové výstavby [jakéhokoli] multiperspektivního narativu“ (Kubíček 2007: 143), neboť nahlížíme na skutečnost z mnoha perspektiv a nikdy se nedozvíme víc než subjektivní pojetí pravdy, ale také že nespolehlivost, jež provází celé vyprávění *Když jsem umírala* od začátku až do konce, úzce souvisí s významem tohoto konkrétního díla a tvoří jeho podstatu. Nesrozumitelné věty postav, spleť myšlenky vypravěčů, chybějící klíčová vysvětlení k událostem v ději vzbuzují permanentní nejistotu, nedůvěru a pochybnosti, na nic a na nikoho se nemůžeme spolehnout. Je jasné, že naše otázky nikdo nezodpoví a nejednoznačnosti v příběhu nikdo nevysvětlí a že nám bude vždy něco poměrně zásadního unikat. Vypravěčská nespolehlivost, záměrná neúplnost a fragmentárnost tohoto příběhu tak odhaluje neuchopitelnost****

skutečnosti, reflektuje rozbitost lidské komunikace, lidských vztahů a dokonale zrcadlí chaos a zmatek v lidském světě.

Studie Tomáše Kubíčka se v souvislosti s nespolehlivostí soustředí ryze na text. Soudí totiž, že „je výsledkem intence do díla vložené a textem doložitelné“ (Kubíček 2007: 174). Předkládá nespolehlivost jak v rovině příběhu, tak v rovině vyprávění s tím, že ji v obou případech zakládá vypravěč, jehož „vním[á] jako funkci, která je důsledkem [textové] intence“ (ibid.: 173). Evidentně pojímá nespolehlivost jako záměr, jako „součást komplexní textové strategie“ (ibid.: 148). Jeho práce také poskytuje zajímavý pohled na multiperspektivní vyprávění a ukazuje, že nespolehlivost velmi úzce koreluje s tímto typem narativu. Svou analýzou se snaží dokázat, že „nespolehlivost konstruuje význam“ (ibid.: 175), podle něj představuje „záležitost [celkové] významové výstavby“ (ibid.: 124) díla.

4. Závěr

Existuje celá řada názorů týkajících se nespolehlivosti a předložené teoretické postoje jistě nereprezentují všechny možné a dosud navržené přístupy, které se touto problematikou zabývají, neboť nespolehlivost ve vyprávění představuje v literární teorii velmi diskutovanou a bohatě pojímanou oblast. Přesto ovšem vytváří jistý obraz nespolehlivého vyprávění, jenž odráží právě tuto pestrost. Lze pozorovat, že ačkoli je téma jednotlivých teoretických prací stejné, jeho uchopení a následné závěry k problematice se neshodují. Záhy se ukazuje, že velice záleží na tom, z čeho teoretik a jeho analýza vychází, na čem zakládá svá přesvědčení. Jako zásadní a podstatné se tedy jeví, věnuje-li pozornost pouze textu, nebo všímá-li si také vnětových okolností. Na základě těchto faktů je možné koncepty, které jsou v práci uvedeny, rozdělit do dvou skupin.

První skupina, do níž by patřily názory Bootha, Chatmana, Rimmon-Kenanové a Kubíčka, se výrazně orientuje na text, to znamená, že se snaží objevit faktory naznačující nespolehlivost jen v rámci textu. Přístupy této skupiny tak odhalují nespolehlivost pomocí implikovaného autora, jenž je ovšem některými teoretiky vnímán jako kategorie velice sporná, a tudíž je jeho instance často zpochybňována. Implikovaný autor je v pojetí výše jmenovaných autorů spojován s normami díla, které předepisují, co je spolehlivé a co není, nespolehlivost a její odhalení jsou tak identifikovány s „textovým záměrem“ (Kubíček 2007: 113) a se smyslem díla. První skupina vnímá literaturu jako komunikaci, a sice „mezi autorem, vypravěčem, postavami a čtenářem“ (Booth 1996: 179), při které je nespolehlivost odhalena. Dle Bootha je nespolehlivost dána vypravěčovou distancí od norem implikovaného autora, respektive literárního díla, domnívá se, že se nespolehlivý mluvčí od nich vzdaluje kupříkladu „morálk[ou] a intelekt[em]“ (Booth 1983: 7). Chatman popisuje nespolehlivé vyprávění jako skrytou komunikaci, která „probíhá mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na úkor vypravěče“ (Chatman 2008: 241), pojímá ho jako „formu ironie“ (Chatman 2008: 246), protože je nespolehlivý vypravěč během komunikace ironizován. Rimmon-Kenanová uvádí jako zdroje nespolehlivosti „vypravěčovy omezené vědomosti, jeho osobní angažovanost a problematické schéma hodnot“ (Rimmon-Kenanová 1983: 107), navíc se snaží uvést konkrétní případy, kdy může recipient rozpoznat nesoulad hodnot implikovaného autora a nespolehlivého vypravěče. Kubíčková teorie o nespolehlivosti také vychází z komunikace v průběhu čtení a s kategorií implikovaného autora, kterou

definuje jako „mentáln[í] konstruk[t] či projekc[i], do níž čtenář promítá všechny textové signály, které mu umožňují pojmenovat smysl literárního díla a který vnímá jako důsledek této implicitní aktivity“ (Kubiček 2007: 149), pracuje právě proto, že se „jejím prostřednictvím v textu zřetelně objevují dvě roviny komunikace: na té první se uskutečňuje nějaké sdělení, jeho význam je však na té druhé překódován ve prospěch jiného rozumění“ (Kubiček 2007: 149). Odlišuje se od teoretických přístupů této skupiny tím, že hovoří o nespolehlivém vypravěči tehdy, když „vědomě či úmyslně omezuje čtenáři přísun informací“ (ibid.: 116), evidentně nespojuje nespolehlivost s morálkou nebo s mírou vědomostí. První skupina na rozdíl od kognitivní naratologie, jež „přenáší pravomoc aktivovat nespolehlivost na čtenáře“ (Kubiček 2009: 39), chápe nespolehlivost jako strategii významovou, usuzuje, že by význam do díla vložený měl být na základě samotného textu dekodován. Fonioková ve své studii *Hranice nespolehlivého vyprávění* (2012) ovšem argumentuje, že „zamýšlený význam díla je ve skutečnosti nedostupný, nebo jej minimálně nelze dokázat“ (Fonioková 2012: 106), tento přístup tedy „vystihuje ideální případ přenosu významu“ (Fonioková 2012: 106, kurzíva Z. H.). Upozorňuje na to, že toto pojetí „nebere v potaz nemožnost objektivního zjištění pohledu implikovaného autora“ (ibid.: 106).

Druhá skupina, jež může být reprezentována koncepty Nünningové a Zerwecka, je často označována jako „recepčně orientovaná“ (Fonioková 2012: 102). Distancuje se od kategorie implikovaného autora a soustředí svou pozornost na čtenáře, jenž „skrz svou interpretační aktivitu spoluvytváří význam díla“ (Fonioková 2012: 103), a na jeho proces čtení. Rozpory, nesoulady objevující se v textu, vysvětluje přítomností nespolehlivého vypravěče a nespolehlivé vyprávění pojímá jako „interpretační strategii“ (Nünning 1999: 54). Zřetelně se tak odlišuje od přístupu výše naznačeného, který do jisté míry spíše omezuje čtenářské interpretace, oproti tomu se recepčně orientovaná teorie otevírá nejrůznějším interpretacím a podporuje rozmanitost a variabilitu čtení. Analýzy tohoto proudu se nezaměřují se pouze na text, ale také na jeho kontext. Nünningová poukazuje na „vzájemnou závislost mezi naratologickými analýzami nespolehlivosti a historickou a kulturní proměnou“ (Nünningová 2004: 236). Dokládá, že proměna dobového kontextu má vliv na vnímání díla, zatímco dříve byli vypravěči některých textů chápáni jako spolehliví, později ztratili důvěru, tímto způsobem dokresluje, že se s časem proměňuje i nespolehlivost ve vyprávění. Zerweck definuje nespolehlivé vyprávění „v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních interpretací“ (Zerweck 2009: 40), posouvá tak „nespolehlivé vyprávění do kulturně-naratologické teorie“

(Zerweck 2009: 40). Podobně jako Nünningová „chápe nespolehlivost, která je výsledkem interpretačních strategií, jako kulturně a historicky proměnlivou“ (ibid.: 40). V souvislosti s uvedenými paradigmatickými proměnami pak předkládá čtyři premise nespolehlivého vyprávění. Obecně je možné říci, že kognitivní naratologie vychází z toho, že se mluvčí stává nespolehlivým, když „jedná v rozporu s hodnotami a normami díla či čtenáře“ (Nünning 1997: 87). V důsledku toho se často objevuje v této teorii tendence¹², která se zaměřuje příliš „na charakter vypravěče“ (Fonioková 2012: 108), zejména na mravní stránku jeho chování, tím „řídí čtenářovo hodnocení vypravěče jako postavy a ne jako vyprávěcí instance“ (Fonioková 2012: 108, kurzíva Z. H.), „nespolehlivost se [pak] projevuje určitými *vlastnostmi vypravěče* ve spojení s vlastnostmi čtenáře, [čímž] se částečně ztrácí kritérium disharmonie v textu“ (ibid.: 104, kurzíva Z. H.).

Mozaika vytvořená představením možných postojů se primárně nesnaží předvést kompilaci názorů, koncentruje se nejen na jejich předložení, shody a odlišnosti, ale také na jejich přednosti a slabiny. Na základě těchto faktů se projevuje paradoxní skutečnost, že ačkoli se teorie vylučují, současně spolu úzce souvisí, závisí na sobě¹³. Z této skutečnosti rovněž vyplývá, že stanoviska týkající se nespolehlivosti ve vyprávění se odlišují, ovšem nepochybně nelze zhodnotit, který z přístupů je nejvhodnější. Stejně tak nelze všechna přesvědčení skloubit, sjednotit do jedné teorie nebo vyřešit pluralitu pohledů, neboť se zdá, že pokus o syntézu by kategorii naopak rozbil, ochudil, a nespolehlivost by tím ztratila svou unikátní mnohotvárnost a dynamičnost. Naopak se jako velmi pozoruhodný a přínosný jeví zájem o diskurs vypravěče, protože dokonale zrcadlí živost, pestrost a proměnlivost celé kategorie. V rámci „rétorického pojetí“¹⁴ (Fonioková 2012: 101) i recepčně orientovaného hlediska je rozličných způsobem věnována značná pozornost právě tomu, co vypravěč říká (potažmo co v jeho promluvě chybí či drhne, co si odporuje a vzhledem k čemu/komu). Obrat k vypravěčově řeči se ukazuje jako stěžejní, neboť diskurs mluvčího prezentuje zásadní, klíčový zdroj jeho nespolehlivosti.

¹² Jistě ovšem nelze tuto skutečnost aplikovat plošně, nepatří o všech teoretických recepčně orientovaného přístupu.

¹³ Jednotlivé přístupy na sebe totiž reagují, vznikají jako odezvy na předešlé práce, teoretici tak mnohdy demonstrují nespokojenost s jistým uchopením problematiky nespolehlivosti. Můžeme se o tom přesvědčit v případě konstruktů implikovaného autora, jehož spornost vede A. Nünninga k navržení odlišného postoje. Je zřetelně vidět, že teoretické přístupy se zakládají jeden na druhém.

¹⁴ Prostřednictvím tohoto termínu je označen analyzovaný přístup, jenž se soustředí pouze na text.

5. Prameny

CAMUS, Albert: *Cizinec* (přel. Miloslav Žilina). Praha: Odeon, 1988.

EDGEWORTHOVÁ, Maria: *Zámek Rackrent* (přel. Vladimír Vavřecha). Praha: Vyšehrad, 1981.

FAULKNER, William: *Když jsem umírala* (přel. Jiří Valja). Praha: Odeon, 1967.

JAMES, Henry: *Listiny Apernovy* (přel. Lubomír Dobruška, Josef Škvorecký). Praha: Československý spisovatel, 1958.

JAMES, Henry: *Daisy Millerová* (přel. Zdeněk Urbánek). Hořovice: Nakladatelství Mht: 1995.

NABOKOV, Vladimir: *Lolita* (přel. Pavel Dominik). Praha: Odeon, 1991.

SALINGER, Jerome D.: *Kdo chytá v žitě* (přel. Luba Pellarová, Rudolf Pellar). Praha: Knižní klub, 2010.

STERNE, Laurence: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (přel. Aloys Skoumal). Praha: Odeon 1985.

TWAIN, Mark: *Dobrodružství Toma Sawyera, Dobrodružství Huckleberryho Finna* (přel. František Gel). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

6. Literatura

- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOOTH, Wayne C.: „Distance and Point-of-View: An Essay in Classification“. In: *Essentials of the Theory of Fiction* (ed. Michael J. Hoffmann, Patrick D. Murphy) North Carolina, Duke University Press 1996, s. 175-183.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- FONIOKOVÁ, Zuzana: „Hranice nespolehlivého vyprávění“. In: *Bohemica litteraria* 15, 2012, č. 2, s. 101-106.
- GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění* (přel. Eva Brechtová). Brno — Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2007.
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs* (přel. Milan Orálek). Brno: Host, 2008.
- KUBÍČEK, Tomáš: „Narativní nespolehlivost jako význam a smysl“. In: *Aluze* 2009, č. 3, s. 38-40.
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- NÜNNIG, Ansgar: „‘But will you say that I am mad?’ On the Theory, History and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, č. 1, s. 83-105.
- NÜNNIG, Ansgar: „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context* (ed. W. Grünzweig, A. Solbach) Tübingen, Narr 1999, 54 s.
- NÜNNIGOVÁ, Vera: „Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology“. In: *Style* 38, 2004, č. 2 (léto), s. 236-252.
- ORÁLEK, Milan: „Co je vypravěč?“. In: *Aluze*, 2007, č. 1, s. 115-120.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění* (přel. Vanda Pickettová). Brno: Host, 2001.
- SKOUMAL, Aloys: *Sternův Tristram Shandy*. In: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, Praha, Odeon 1985, 532 s.

SOLOMON, Stanley: „Ironic Perspective in Maria Edgeworth’s *Castle Rackrent*“. In: *The Journal of Narrative Technique* 2, 1972, č. 1, s. 68-73.

ZERWECK, Bruno: „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurs v narativní fikci“ (přel. Martin Lukáš). In: *Aluze*, 2009, č. 3, s. 40-59.