

Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?

Jakub Češka

Nejdříve je zapotřebí vyjasnit, jestli nás pojem nespolehlivosti nevedí za nos. Užití naratologických pojmů není nahodilé, ani pojmy samy nejsou nijak nevinné, neboť je v nich předznačeno specifické porozumění literatuře. K odhalení teoretického pole (k nastolení konceptuální sítě) často postačí zaměřit se na dílčí naratologický pojem. Koncept nespolehlivost jakoby v sobě zrcadlil nejenom ostatní teoretické pojmy, ale také raženou naratologickou perspektivu. Pokud chápeme pojem jako synekdochu teoretické perspektivy, můžeme vyslovit podezření vůči školám, které jsou amalgámem konceptů. Nehrozí totiž, že v eklektismu dojde ke kolizi protichůdných teoretických perspektiv, a to právě propojováním nekompatibilních pojmů? Domnívám se, že tuto protikladnost je možné také ilustrovat na sledovaném pojmu nespolehlivosti.

Otázka zní: Lze hledat původ rozsáhlých diskuzí kolem nespolehlivosti v rozepři kontradiktorických perspektiv? Nyní se sice nebude jednat o rozepři kvůli nakládání s inkompatibilními termíny, nýbrž půjde o tematizaci pojmu nespolehlivosti, který indikuje protichůdné teoretické perspektivy.

Ambivalence pojmu nespolehlivost

Co si tedy počít s pojmem, který již svojí metaforičností evokuje jistou míru nápodoby, vždyť nespolehlivosti nelze rozumět patrně jinak než antropomorfně? Proto také bývá sledovaný pojem většinou chápán velmi prostě jako nespolehlivost mluvčího, nedůvěryhodnost vypravěče. Zde můžeme vidět mimetický rys tohoto konceptu, neboť bývá pojímán jako jisté zpodobení naší běžné zkušenosti, kdy někomu nevěříme, a jinému zase ano. Do kontrastu k mimetickému pojetí můžeme klást autory, kteří zastávají autonomii literárního díla (např. Doležel, 1993; Kubiček, 2007), a proto také využívají tohoto konceptu k rozkrývání zákonitostí fikčního světa.

Nejprve můžeme položit poměrně banální, protože teorií prozatím nepoučnou, otázku: Neimplikuje náhodou samotné označení „nespolehlivost“ přítom-

nost subjektu? Jelikož se jedná o antropomorfní metaforu, je v ní také obsažen společný jmenovatel lidské zkušenosti. V tomto ohledu by však literatura přišla o svoji autonomii a výlučnost, neboť by ji bylo možné kdykoli podrobit soudu lidskosti.

Tomáš Kubíček kritizuje stanovisko, podle něhož bychom hodlali na určité vyprávění uplatňovat kritéria „obecně“ sdílené morálky (jako zastánci literatury bychom se mohli ptát, či je to ale morálka, o jaké že se to jedná vyprávění), a to na příkladu Nabokovovy *Lolity* (Nabokov, 1991): „Mluví se pak například o vyprávěči Nabokovovy *Lolity* Humbertu Humbertovi jako o nespolehlivém, neboť je pederast a jeho hodnotová kritéria, s nimiž konstruuje svět svého vyprávění, neodpovídají hodnotám ‚normálního‘ světa.“ (Kubíček, 2007, s. 116) Kubíček proto zamýšlí vymezit nespolehlivost jako vypravěčovo úmyslné omezení přísunu informací čtenáři (Kubíček, 2007, s. 116) – v tomto výměru by vypravěčova „zaslepenost“ nebyla znakem nespolehlivosti.

Kubíček tedy odmítá podrobovat fikční svět kritériím naší zkušenosti (sice ne vždy,¹ ale v případě Humberta ano), zároveň však trvá na určité svébytnosti světa příběhu (v jiné terminologii světa fikčního). Třebaže by se mohlo zdát, že mezi svébytností světa příběhu a autonomií literárního díla netkví žádný rozpor, v následujícím pojednání se pokusím ukázat, že tomu tak nemusí být vždy. Kubíček tedy říká ne subjektivizačnímu tahu, v němž by se nás chopila určitá ne zrovna artikulovaná morálka, neodřívá se však odložené stopy subjektu. Jak ostatně rozumět tomu, že považuje příběh za autonomní (minimálně tento postoj určité formulace evokují)? Jako by jej považoval za zcela nezávislý na vyprávění. Ve stejném tahu, v jakém evokuje „objektivnosti“ světa příběhu (neboť příběh jako by tu byl již dříve, než jsme započali vyprávět), činí z vypravěče antropomorfního konatele, který je obdařen jistou psychologií (jak jinak by mohl čtenáři něco zatajovat).

Subjektivizační tenzi, která je patrně nedílně spjata s konceptem nespolehlivosti (nyní již nejenom v pouhém názvu), Kubíček sice v kontextualizaci „obecnou morálkou“ zamítá, zcela zažehnat se mu ji však nepodaří, snad proto můžeme mluvit o pouhém jejím odkladu.

V těchto předběžných vymezeních můžeme vidět, nakolik se v konceptu nespolehlivosti odráží naše porozumění literatuře. Zároveň se zdá, že tento koncept zanáší zmatek, ať již do diskuzí nebo do interpretačních výkonů. Proto bude patrně namístě vyjasnit, a to právě s ohledem na traktovaný pojem, protikladné postoje k literatuře. Následující explikace bude cíleně vyznačena radikalizací a vyhraněním protikladných pozic, neboť v této poloze bude nejen možné

¹ Pokud jde o Neffův román *Trampoty pana Humbla* (NEFF 1967), zdá se, že zde Kubíček určitá vnější kritéria připouští: „[L]iterární dílo zřetelně dožaduje, abychom prostřednictvím určitých obecných pravidel morálky demaskovali Humblovu vlastní morální pokřivenost, a tím i zkreslenost jeho vyprávění.“ (KUBÍČEK 2007: 126)

rozplést různé konfušní postoje, zároveň však hyperbolizace tohoto problému umožní nahlédnout možné řešení.

Diskuzi kolem nespolehlivosti můžeme začít rozplétat odpovědí na otázku, čemu dáváme přednost, jestli příběhu, nebo vyprávění? Tato na první pohled banální otázka však podle mého soudu zrcadlí dvě odlišné interpretační větve (dvě různé teoretické školy). Třebaže by bylo možné obě školy zahrnout pod označení strukturalismus, zjevně běží o pozice kontrastní: francouzský strukturalismus přetěžuje složku příběhu,² oproti tomu český strukturalismus (poetika Pražské školy) klade důraz na rovinu vyprávění, diskurzu (svoje těžiště vidí v analýze prostředků stylu).

V metaforické zkratce se můžeme ptát, co bylo dřív (a co je tedy také v silném slova smyslu původnější): vyprávění, nebo příběh? Určité vypravěčské gesto, nebo zákonitosti předmětného světa? Máme chápat vyprávění jako víceméně průhledný šat příběhu, nebo naopak máme pojímat události (příběh) jako notně nespojité, protože jsou pouhým efektem (účinkem) literárního gesta?

V této jednoduché extrapolaci můžeme vidět dvě rozbíhavé větve strukturalismu. Zatímco francouzský strukturalismus se živí převážně reinterpretaací proppovské hypotézy (srov. Bremond, 1964, 1973; Greimas, 1966; Barthes, 2002), a proto také upřednostňuje událostní osnovu³ před analýzou vyprávění, český strukturalismus oproti tomu reflektuje účinky stylu, a to v důrazu na tematizaci textově distinktivních znaků.⁴

Interní kritérium nespolehlivosti

Pokud mluvíme o nespolehlivosti, nutně musíme počítat s jistým kritériem, jež nám nespolehlivost teprve umožní určit. Jako by stačilo nalézt alespoň nějaký způsob, jak získat určitý referenční bod textu, který jej vzápětí umožní vycentrovat. Je tudíž symptomatické, že v případě klasického narativu není zapotřebí o nespolehlivosti vůbec mluvit, neboť vypravěč by byl pojednávanou terminologií spolehlivý, zatímco postavy pod setrvalým stínem podezření. Pokud

² V této tradici je kladen důraz na analýzu zákonitostí předmětného světa, máme-li na mysli v Greimasově případě aktanční model (Greimas 1966) nebo odkazujeme-li například na Bremonda, který klade důraz na logiku narativních možností (Bremond 1973, 2002) – což navzdory názvu směřuje daleko spíše k určité antropologii jednání než k evokované teorii vyprávění.

³ Nemůžeme zde mluvit o teoriích, které byly infikovány iluzivností, neboť ideologická osnova analyzovaného materiálu prosvítá ve vlastní konceptualizaci vyprávění? Zřetelně to lze vidět ve fascinaci funkčností.

⁴ Zde mám na mysli výhradně Doleželovu práci *Narativní způsoby v české literatuře* (DOLEŽEL 1993).

tedy zůstaneme v tradici českého strukturalismu, bude zjevné, že kritérium ne/spolehlivosti budeme muset hledat uvnitř literárního díla. Zde bychom mohli mluvit o kritériu interním – váha nespolehlivosti bude vyvažována vahou slov. Nehledáme tedy v konceptu nespolehlivosti negativní pól referenčního bodu textu, tedy jistou inverzi klasického vypravěče? Nemáme tudíž mluvit o nespolehlivosti jako o negativní stopě klasického vypravěče? Není pak nespolehlivost rubem autentifikace? V tradici Pražské školy bychom se vypořádávali s nespolehlivostí patrně tímto způsobem.

Otázku, proč nemluvit v Doležalových intencích o autentifikaci, nechám prozatím stranou. Posléze uvidíme, zda to nebude motivováno snahou substancionalizovat určité narativní postupy, jež bychom poté byli schopni vyznačit jako nespolehlivé. V této teoretické perspektivě by šlo o heuristiku na základě koherence. Je totiž otázkou, zdali vypravěčské „lapsy“, ať jsou dílem interpretace nebo autorské strategie, vylučují vypravěče z podílu na autentifikační funkci? Nestopujeme v hledání nespolehlivého vypravěče nepravého hrdinu (pokud si můžeme vypomoci proppovskou terminologií), jehož je třeba odhalit jako klamavého vypravěče? Nedomáhá se tento falešný vypravěč svrchovaného tvůrčího postu, byť by to byl nějaký nepoučený, jako i v jiných ohledech nezpůsobilý mluvka?

Externí kritérium nespolehlivosti

Po náčrtu nespolehlivosti v perspektivě Pražské školy se nyní podívejme na komplementární pozici, která nadále nebude hledat kritérium nespolehlivosti uvnitř vyprávění, nýbrž vně. Pro jednoduchost jej označíme jako kritérium externí. Zatímco při stanovování interního kritéria se omezujeme výhradně na textové pole příslušného literárního díla, při hledání kritéria externího se naše možnosti značně rozšiřují. Můžeme se dovolávat žité morálky nebo začneme pracovat s představou celistvého (spojitého) příběhu, jenž je vyprávěním odhalen pouze zčásti, k čemuž můžeme připočíst nejrůznější pravidla, která jsme s to vydělit z aktuálního světa, abychom je poté promítli do příběhu (taková pravidla budou sloužit jako měřítko fikčního světa).

Pokud jde o externí kritérium, ač to nemusí být zřejmé, pak bych právě do této interpretační větve vepsal francouzský literární strukturalismus (klasickou naratologii).

Třebaže tato formalisticky inspirovaná škola pléduje za autonomii literárního díla, lze ji přesto usvědčit z jisté verze realismu. Nejprve si povšimněme toho, nakolik je v této naratologické hypotéze přehlížena verbální stránka literárního díla. Dokonce natolik verbální a rétorické dílo, jakým jsou *Nebezpečné známosti* (Choderlos de Laclos, 1928) (ostatně už samo žánrové řazení – epistolární román, svědčí o dominanci psaní), bylo Todorovem jakožto reprezentantem kla-

sické naratologie valnou měrou pojednáno prizmatem logiky předmětného světa (Todorov, 1967, 2002). Byť bychom jej celé mohli číst jako rétorické klání o autorizační (autentifikační) funkci.

Todorov kritizuje okolnost, že si klasická naratologie všímá především okrajových literárních žánrů, tedy takových, v nichž nejsou postavy fokalizovány (Todorov, 2002). Proto také volí *Nebezpečné známosti*, neboť zde stojí v centru pozornosti mluvčí (postavy), nikoli události, v nichž by byl osudově rozepsán pohyb postav. Navzdory tomu se však ani v Todorovově analýze nestanou stylové prostředky klíčem k nespojitým románovým událostem. Todorov sice patří mezi kritiky klasické naratologie (minimálně výběrem prózy a zčásti také analýzou komunikační situace mluvčích se blíží tradici Pražské školy), přesto však valnou měrou setrvává na rovině předmětného světa (světa příběhu). Úskalí této perspektivy spočívá podle mého soudu v tom, že od roviny příběhu není daleko k logice událostí aktuálního světa. Ostatně závěr Bremondovy studie „Logika narativních možností“ (Bremond, 2002) ústí do toho, co sám autor označuje jako budoucí antropologii jednání.

Falešně pojatá autonomie – nezávislost příběhu na vyprávění

Francouzští strukturalisté razí heslo autonomie literárního díla. Jelikož však tihnou k analýze dějových sledů, míří nakonec k jisté teorii jednání, což se vzhledem k prosazované autonomii literárního díla může jevit jako paradox. Zde snad můžeme vyvodit provizorní závěr: Klasická naratologie podléhá jistému perspektivnímu klamu, jenž plyne z toho, že pro ni mezi příběhem a dějovým sledem (či logikou událostí našeho světa) neleží zřetelná hranice.

Můžeme ale mluvit o autonomii literárního díla, když se zdá, že rovina příběhu má tutéž zkušenostní bázi jako lidské jednání? Nelze tedy v této interpretační škole vidět původ jisté konfuze, neboť se zde uplatňují pouze kritéria zdánlivě interní, důsledně vzato ale běží o kritéria externí? Jak jinak bychom totiž mohli mluvit o nezávislosti světa příběhu na vyprávění, ježž (míněn je svět příběhu) postavy popisují, a to buď správně, nebo špatně?

Pokud hodláme uplatňovat externí kritéria při vyznačování nespolehlivosti, zjevně budeme s literárním textem v rozepři, neboť jej hodláme podřizovat vnějším, s narativem nijak nesouvisajícím hlediskům – ať již to bude v Humbertově případě pederastie, nebo obviníme-li určité postavy z toho, že nám podávají pouze určité informace. V druhém případě se dostává ke slovu falešná autonomie, která jako by nám hodlala namluvit, že před vyprávěním se prostírá autonomní svět příběhu.

Pokud se u tohoto momentu zastavíme, můžeme se ptát, zda lze literaturu pojednat jako soubor různě zadržovaných informací. Zde by nebylo zrovna účinné

použít jednoduchého argumentu, že přeci kupříkladu v Doleželově perspektivě běží o sekvenci performativních výpovědí s různou ilokuční silou. Patrně bude zapotřebí opustit představu spojitého a přehledného příběhu (o němž bychom mohli být v různé míře úplně informováni), neboť příběh platí co ideologická konstrukce a nelze jej pojímat jinak než jako efekt určitého vyprávění. Teprve tímto způsobem se můžeme pozvolna dopracovat k určitému nosnému pojetí nespolehlivosti.

Rorty a nivelizující tenze literatury

Nebude nakonec, na rozdíl od interpretací, jež se nechají vést klasickou naratologií, přiměřenější a inspirativnější pozice Rortyho (Rorty, 1996), jenž se kritikou určitých literárních textů daleko více přibližuje tomu, co dělá literaturu literaturou? Všimá si totiž nivelizační síly literatury, poněvadž ta může jakýkoli stvůrný čin učinit nutným (příslušnou iluzivní linkou – v již zmiňovaném Humbertově případě kupříkladu estetikou nymf), a proto také zbavuje aktéra viny, protože byl ztotožněn určitým horizontem iluzí. Jelikož tyto iluze nejsou Humbertem voleny, nýbrž je jimi zcela podmaněn, neměl by být také zodpovědný za to, co spáchal, neboť vinny jsou právě ony iluze.

Pokud bychom v této úvaze pokračovali, mohli bychom tvrdit, že jakákoli genealogie zločinu (v případě, že by byla literárně zdařile inscenována, o jiný případ nám ani nejde) by měla odejmout vinu ze zločince (vinna je literatura, nikoli jí ochočený čtenář). Nelze v tomto kontextu vidět společného jmenovatele Girardova konceptu nespontánní touhy (je pro něj počátkem a definičním znakem románu) a tematiky zástupné oběti? Literatura má v tomto ohledu určitou terapeutickou funkci, neboť je schopna inscenovat faleš (marnivost) určitých iluzí. Zároveň jsou tyto iluze vlastní tenzí literatury, snad proto také můžeme vidět literaturu jako zástupnou oběť dříve zaslepeného jednání: autor obětuje postavu ve prospěch svého prozření. Zde tedy můžeme mluvit nejen o nivelizující funkci literatury, ale také o literatuře, jež přináší alibi, jako jsme to mohli vidět na Humbertově případě: namísto Humberta konala literatura.

Rorty z této nivelizující tenze literatury vyvozuje jednoduchý závěr: Někomu má být zakázáno mluvit, neboť jinak bychom jej nemohli vidět v ostrém světle viny. Potřebuje-li literatura inscenovat vinu, musí si sama na svém území stanovit jisté restriktce promluvy. Aby detektivka našla spravedlivé rozuzlení v odhalení nebo ve vraždě vraha, nesmí být vrah subjektem promluvy (vrah nesmí vyprávět). Vrahovi nesmí přispěchat na pomoc literatura, která by z něj sejmula vinu (proto také není *Lolita* detektivkou).

Třebaže by se mohlo zdát, že se zde odchyluji od sledovaného tématu nespolehlivosti, zvolený příklad a Rortyho požadavek zákazu v určitých situacích

vyprávět měl poukázat k nepatřičnosti vnějších kritérií uplatňovaných na literatuře. Navíc jsme mohli vidět, že jeden z nejvlastnějších rysů vyprávění spočívá v jisté inscenaci smyslu, která vyvíjí svého mluvčího: literatura zde plní roli alibi. Pokud tedy setrváváme v osidlech literární řeči, bude patrné, že nemůžeme dosáhnout nějakého referenčního bodu, jímž bychom mohli poměřovat iluzivní literární linku. Případnější se tedy zdá odhalovat specifickou povahu iluzivnosti, než se snažit vyprávění přeuspořádávat a znehybňovat tím, že v něm hledáme pravdu a spravedlnost. Kromě toho lze poměrně snadno ukázat, nakolik pravda a spravedlnost patří do arzenálu iluzivních triků literatury.

Podle Rortyho jako by byla literatura uhýbavá, neboť jakékoli jednání může být akceptováno, jelikož jej lze přecíst: vytvořit jeho iluzivní linku. Z pozice Rortyho jako by byla literatura setrvala nespolehlivá, či snad dokonce nespolehlivost by bylo možné vyznačit jako její příznačný rys. V tomto přiznaně externím pohledu (Rortymu je dominantní perspektivou etika) se zřetelně ukazují dva bytostné rysy literatury, které spolu úzce souvisejí. Na jedné straně je to její nivalizační tenze (literatura jako alibi), na straně druhé její soustavná klamavost. Lapidárně řečeno, literatura lže, aby inscenovala smysl.

Zatímco v prvním rysu jako bychom popisovali hybnost literatury a její motivaci „zevnitř“, druhá vlastnost (nespolehlivost) jako by byla pouhým překladem interní perspektivy do externí. Neboť na to, co literatura dělá, můžeme uplatnit také etický nárok, v němž jí velmi snadno vnutíme lež, přetvářku a vinu.

Přestože Rorty využívá externích hledisek, zdá se jeho interpretace podnětnější, neboť míří na bytostný rys literatury, čímž dává zřetelně najevo, že si je ho vědom. To však o některých pozicích, které jsou inspirovány klasickou naratologií, říci nelze. Rorty se tak paradoxně ukazuje podnětnějším čtenářem literatury, neboť je s to ocenit přesvědčivost literatury, kterou můžeme modelovat kupříkladu jako kvazievidenci, zatímco kritici (kupříkladu Tomášem Kubíčkem citovaný Ansgar Nünning), kteří vynášejí morální soud nad Humbertem, se zdají být vůči literárním iluzím zcela inertní. Jinak by totiž nehledali nějaké externí kritérium, kterým by diskreditovali Humbertovu promluvu.

Třebaže by se mohlo při zběžném pohledu zdát, že stanovisko Rortyho je obdobné, je tomu právě naopak, neboť Rortyho argumentace vyrůstá z povědomí o přesvědčivosti literatury, která má svůj původ právě v rovině stylu, nikoli však v rovině příběhu. Z této sugestivní tenze literatury Rorty dovozuje, že by bylo etické určité typy promluvy zakázat nebo některé mluvčí nepustit ke slovu. Řešit tuto situaci ex post by podle něj bylo patrně zbytečné, protože neúčinné, neboť to bychom již byli podmaněni (zotročeni) určitou literární iluzí (nelze zde vidět obdobu Sifonova znásilnění ušima v Gombrowiczově románu *Ferdydurke?* (Gombrowicz, 1997)). Uplatňovat na Humbertovu promluvu kritérium nespolehlivosti by se tedy v Rortyho perspektivě jevilo jako zcela zbytečné.

Východisko hledané v otázce stylu

S poukazem k interpretaci Rortyho jsme se již dotkli klíčového tématu – a to otázky stylu. Z nejasností kolem nespolehlivosti nás vyvede patrně právě důraz na rovinu stylu. Při reflexi stylových prostředků můžeme teprve důkladně promyslet, v jakém ohledu lze o nespolehlivosti mluvit. Je zjevné, že bude zapotřebí, abychom přešli od externích kritérií ke kritériím interním. Než se detailněji podíváme na zisk, který z tohoto přesunu poplyne, ještě se na chvíli zastavíme u klasické naratologie. Ta totiž v upřednostňování velkých tematických plánů (funkce, aktanční struktury, elementární funkce, ekonomických metafor jako explikačního rámce dynamiky událostí atp.) přehlíží verbální stránku díla, v níž ale tkví působivost literárního gesta. Jako by autoři s touto naratologickou výbavou pohlíželi na literární dílo z příliš velké dálky. Jako by bylo důležité udělat si nejprve přehled o světě příběhu a charakteru jednotlivých postav, byť by se jednalo kupříkladu o vyprávění, které využívá simultánní vnitřní fokalizace, jako je tomu třeba v románu *Žert* (Kundera, 1967).

Tento vnější a poměrně oddálený pohled nám umožňuje, abychom některé postavy označili za zaslepené. Vnitřní pohled je zjevně paradox, snad teprve z něj se ale rodí literatura – neboť literární iluze je tím, co nelze vidět, ale o čem můžeme vyprávět. Pokud bychom byli s to poodstoupit a podívat se na Helenu Zemánkovou z větší vzdálenosti, pak bychom ji mohli označit za zkostnatělou stalinistku. Je ovšem otázkou, zdali si tento oddálený pohled nevynucuje, abychom k románu něco přidali – například zvětšující perspektivu klasického vyprávěče. Podobně tomu bylo i u Humberta, neboť nařčení z pederastie je dílem vnějšího pohledu, nikoli Humbertova vyprávění.

Prekérnost oddáleného pohledu se pokusím ilustrovat na Kunderově románu *Žert*, který detailně tematizuje Tomáš Kubiček ve svém *Vyprávěči* (Kubiček, 2007), Lubomír Doležel mu věnuje celou jednu kapitolu, v níž tento román interpretuje jako specifický případ moderního vyprávění (Doležel, 1993, s. 121–132).

Obtíže, s nimiž řeší Tomáš Kubiček otázku Heleniny spolehlivosti, jsou podle mého soudu způsobeny tím, že na ni uplatňuje obě perspektivy: jak pohled vnější, tak pohled vnitřní, v němž jí „dává“ za pravdu: „Mohli bychom říci o Heleně, která se nám prezentuje jako ortodoxní komunistka, že nám lže, že nám něco zatajuje? Naopak, v jejím sebedemaskování, v jejím pojmenování a přiblížení její vlastní situace je její vyprávění naprosto spolehlivé. A i díky tomu, že si Helena zachovává přesvědčení o spolehlivosti svého vyprávění, vyrůstá v tragickou postavu románu a je i zdrojem zvláštní tragické komiky.“ (Kubiček, 2007, s. 132)

Je ale třeba tuto situaci komplikovat? Je totiž otázkou, zda je na místě vkládat do tematizace nespolehlivosti ještě další kategorii, a sice tu, nakolik postava věří svému vyprávění – jinými slovy, je-li zaslepená, nebo nikoli. Máme vůbec nějakou šanci tuto otázku vyřešit? Nejedná se zde o jistou psychologickou projekci,

v níž hodláme připustit, že postava může věřit svojí sebestylizaci? Nelze však tuto psychologickou projekci pojednat jako indicii, na níž lze ilustrovat spíše účinnost jisté narativní techniky, než abychom ji pojali jako dílčí vhléd do sledované problematiky?

Zde se dostáváme k další otázce: Lze vůbec stanovit nespolehlivost vypravěče, nebo se naopak musíme omezit pouze na vyznačení nespolehlivosti určitých stylových prvků či textových úseků – kupříkladu s ohledem na promluvy okolních postav?⁵

Pokud bychom ale chtěli použít nálepku nespolehlivosti, nejspíše bychom tvrdili také o Heleně Zemánkové, že je jak spolehlivá, tak nespolehlivá vypravěčka, je sice zajatkyň vlastní naivity, přesto jí však můžeme důvěřovat v tom, co nám sděluje o přípravě na Jízdu králů ve vnitřním monologu. Neukazuje se zde, nakolik můžeme mluvit o nespolehlivosti vypravěčů pouze z jisté vzdálenosti, neboť při detailní četbě nemáme mnohdy šanci o nespolehlivosti rozhodnout (což nastane vždy, když postrádáme ve vyprávění dubletu). Zjevně se nelze spolehnout na to, že kdo se spletl, mýlí se či lhal jednou, bude tak činit i nadále. Zdá se tedy, že pouze spárovaná vyprávění budou moci být nespolehlivá, a to v případě, že budou sporná, přičemž budeme schopni uznat podle jistých kritérií hodnověrnost alespoň jednoho z nich. Jako příklad interního kritéria, které umožní porovnávat vypravěče (vyprávěné), lze uvést Doleželovu interpretaci *Žertu*.

Nespolehliví vypravěči *Žertu*

Pro Doležela (Doležel, 1993, s. 121–132) se stává hlavním kritériem nespolehlivosti v románu *Žert* angažovanost v určitém mýtu, jelikož se Ludvík podílí nejvýraznější měrou na jeho rozpadu (Ludvík soustavně vykonává demytologizační práci), bude považován za spolehlivějšího než kupříkladu Kostka (jako

⁵ V této studii zcela odhlížíme od genealogie nespolehlivosti, neboť ji hodláme pojednat jako specifickou strategii, díky níž nás autor drží v osidlech četby. Pokud bychom podnikli dílčí a miniaturní historický exkurz, nemohli bychom vypravěčovu nespolehlivost pojímat jako ironizaci klasického (vševědoucího) vypravěče? Nelze tedy nespolehlivého vypravěče situovat na rozhraní mezi klasické a moderní vyprávění? Navíc lze tuto figuru středu vidět jako reflexivní prvek pozvolna se vynořujícího interpelativního stroje vyprávění. Angažování nespolehlivého vypravěče můžeme tedy chápat jako akt reflexe. Za příklad uveďme Diderotův román *Jakub fatalista a jeho pán* (Diderot, 1955), kde je sice formálně zachována figura svrchovaného vypravěče, aby však byla naplněna novým obsahem: Tento vypravěč se vyznačuje omezeným úhlem pohledu (neví zdaleka vše o postavách), nemá ani moc ani bezpečný přehled nad rozvíjejícími se událostmi. Pro tohoto přiznaně bezmocného vypravěče není svět příběhu Jakuba a jeho pána zcela průhledný.

doklad Kostkovy zaslepenosti uvádí Doležel to, že mylně považuje Ludvíka za představitele socialistického mýtu; Doležel, 1993, s. 125). Kromě kvantitativního kritéria (nejdelší vypravěčský úsek náleží Ludvíkovi) takto stanovuje také jeho kvalitativní převahu. Tento interpretační tah můžeme číst jako způsob, jak uspořádat jinak parciální monology, a tím pádem také alespoň jistým způsobem nahradit absenci klasického vypravěče či nepřítomnost referenčního bodu textu. Kromě toho se však dá na této interpretaci ilustrovat způsob, jak lze konstrukcí vnitřního hlediska zčitelnit (zprůhlednit) sdělení románu, k němuž byla v tomto případě využita kategorie nespolehlivosti – tedy ke sdělení, že se jedná o román o rozpadu mýtu.

Můžeme Doleželovo stanovisko ještě radikalizovat? Není rozdělení narativních rolí podle účasti na mýtu, či naopak na podílu při jeho destrukci, neseno stále poměrně oddáleným pohledem, jenž by mohl vést k substancionalizaci určitých textových strategií? Máme považovat Ludvíka za spolehlivého vypravěče pouze proto, že se podílí na rozpadu určitých mýtů? Osvědčuje však Ludvík svoji demytologizační schopnost ve všech promluvových úsecích, nebo se jedná pouze o určitý rys jeho promluvy?

Nevedla by nás tato schematizace k přehlížení odlišných textových úseků, které by naopak mohly být interpretovány jako indicie Ludvíkovy zaslepenosti, a proto také nespolehlivosti? Jestliže nemáme důvod u některých Heleniných promluv pochybovat o jejich spolehlivosti, nemohlo by tomu být v Ludvíkově případě opačně, a sice že bychom u něj mohli pochybovat o jeho spolehlivosti?

Mezi Ludvíkem a Kostkou dojde k tiché rozepři. Každý totiž líčí epizodu z Luciina života, a přitom se tyto epizody protínají. Obě vyprávění (jak Kostkovo, tak Ludvíkovo) si mohou navzájem posloužit zcizujícím komentářem. Absence Luciina vyprávění značí nepřítomnost autentifikační perspektivy, a proto také nemůžeme rozřešit spor Ludvíka a Kostky. Nedává nám užítím této strategie autor zřetelně najevo, že nehodlá iluzivní anexi Lucie uzavřít inscenací jejího vyprávění? Lucie tak v *Žertu* převážně plní roli určitého projekčního plátna touhy, ať ji Ludvík nahlíží jako protiváhu překotného budování, jako naprostou dezanžovanost a pomalost, nebo k ní Kostka přistupuje v dvojznačné roli evangeližátora a svůdce. Na detailnější výklad zde není místa, každopádně nepřivádí nás již tento poukaz k nespolehlivosti obou protagonistů? Vždyť nepodávají zprávu o tom, co se děje ve světě příběhu, nýbrž pouze o tom, jakým způsobem si jej ochočují.

Nespolehlivost jako autorská strategie

Nemůžeme ale číst absenci Luciina vyprávění jako strategickou volbu autora? Neklade před nás tímto určitou formu sdělení, v níž pro nás nebude vyprávění nikdy spolehlivé? Pokud by byla totiž Luciina promluva součástí románu, mohli bychom nabýt dojmu, že lze každou výpověď bezpečně rozluštit. Není zde tedy naopak vyprávění inscenováno jako stroj na iluze, jehož iluzivní chod nenaruší žádná vnější překážka? Nepřivádějí nás tyto otázky k další rovině, na níž bychom mohli tematiku vypravěčské ne/spolehlivosti teprve řešit? Zdá se tedy, že tematiku nespolehlivosti nemůžeme řešit na rovině postav či vypravěčů, nýbrž na rovině autorského záměru, neboť je zjevné, že autor volí určitou podobu díla a spolu s ní také narativní prostředky. Proto také můžeme absenci narativního pásma Lucie pojednat jako strategický tah, jenž má ponechat vyprávění Kostky a Ludvíka nerozřešené.

O strategičnosti absence Luciina vyprávění nemusíme ale pouze spekulovat, nýbrž ji můžeme dokládat pozdějšími Kunderovými romány, jeho esejistickou tvorbu a v neposlední řadě také důrazem, jaký klade Milan Kundera na formální stránku svých děl. Jako ilustrace nám může posloužit Kunderův komentář k románu *Život je jinde* (Kundera, 1979), s jehož podobou nebyl autor dlouho spokojený. Nakonec jej napadlo, aby „otevřel“ tajného okna do příběhu včleněním čtyřicátníkovy vyprávění, které odhaluje rub zrzčina života. Konfrontujeme-li tento postup s narativní strategií *Žertu*, můžeme si snad dovolit takto retrospektivně vyvozovat, že i v případě *Žertu* se jednalo o cílenou volbu, vždyť mohl jako v románě *Život je jinde* utvořit obdobnou zcizující perspektivu. Otázka nespolehlivosti se zcela nevyčerpává na rovině autorské strategie, avšak právě na ní si můžeme všimnout toho, že autor zde promítá jisté intence (jež k nespolehlivosti patří), které jsou náležité teprve v tomto kontextu, a nikoli na rovině postav.

Jak již bylo řečeno, z mnoha dokladů je zjevné, že Kundera svoji vypravěčskou strategii reflektuje. Proto také můžeme vystoupat až na nejobecnější rovinu, kde se jakožto interpreti snažíme odhalit – přestože jsme odkázáni k prosvětlující a konceptualizační konstrukci – narativní záměr autora. Tento záměr lze odkrývat v reflexi formy, kterou nám autor cosi sděluje. Snad proto můžeme mluvit nikoli o formě sdělení, nýbrž o sdělení formy. Nelze tuto situaci přirovnat k šachové partii, kdy lze z rozložení figur na šachovnici (z rozložení narativních karet románu) vydedukovat záměr protihráče, což by v našem případě znamenalo formu autorského sdělení?

V takto vedené úvaze o pojmu nespolehlivosti se jednak vyhneme mnohačetným konfuzím, přitom se však nezpronevěříme internímu hledisku. O nespolehlivosti budeme tedy mluvit jako o jednom z parametrů narativní strategie autora. Jedná se o autorem taženou narativní kartu, či jinak řečeno narativními prostředky budovanou specifickou variantu nespolehlivosti. Jinou podobu ne-

spolehlivosti zvolil Kundera v narativní výstavbě *Žertu* než v následujícím románu *Život je jinde*. Přitom není vůbec podstatné, jestli byla tato volba vědomá, stále nám totiž jde o narativní výstavbu díla. Tímto způsobem bychom patrně mohli začít budovat jistou typologii nespolehlivosti.

Jelikož zde není místo na to, abychom se do tohoto na první pohled poměrně komplikovaného úkolu pouštěli (není to ani záměrem studie), spokojme se prozatím s touto obecnou formulací, v níž bychom mohli v takto pojednané nespolehlivosti vidět komplementární figuru k autentifikační funkci. Zatímco v autentifikaci jako bychom se domáhali jistého pevného bodu ve vyprávění, v nespolehlivosti jako bychom naopak odhalovali pouhou domnělou spolehlivost (zdánlivou autentifikační funkci). Nesměřuje párovost a komplementarita těchto pojmů k tomu, abychom v nich viděli upevnění vlastního území fikce, neboť autenticitu může pojednat jako její vnitřní hranici, zatímco nespolehlivost naopak jako její vnější hranici?

Nevracíme se určitým způsobem k úvodním vymezením, kde jsme se ptali, zda je možné považovat nespolehlivost za naratologickou kategorii? Jelikož jsme spárovali pojmy autentifikace a nespolehlivost, můžeme si povšimnout odlišnosti v charakteru označení. Zatímco autentifikace (autorizace) konotuje administrativní úkon, nespolehlivost je oproti tomu, jak jsme to konstatovali v úvodu, vyznačena antropomorfní ražbou. Jako by proto také vnitřní hranice literatury (autentifikace, autorizace) byla pevná, nezpochybnitelná, nesvádějící nás k určitému konfuznímu uvažování, zatímco její vnější hranice – nespolehlivost – jako by nás naopak zaplétala do tenat lidskosti mimo dosah literatury. Nespočívá pre-kérnost nespolehlivosti dále v tom, že ji lze vidět jako styčnou plochu literatury a jejího okolí? Snad proto lze snadno sklouznout k externím kritériím. Jak se ale vypořádat s tím, že jsme tuto vnější hranici literatury hodlali vrátit do hry tak, že jsme ji pojednali jako autorský tah?

Nespolehlivost jako realistická figura

Pokusme se na tuto otázku podat alespoň provizorní odpověď. Pokud totiž pojednáme nespolehlivost jako narativní kartu, nespočívá její účinnost v jistém druhu realismu? Ostatně angažovanost, spletnost a konfuznost diskuze, k níž tematizace nespolehlivosti vede (a kterou Tomáš Kubíček velmi detailně sleduje /Kubíček, 2007/), může být bohatým dokladem účinnosti této narativní karty. Nevede nás figura nespolehlivosti k tomu, abychom se angažovali ve fikci? Snad proto ji můžeme pojednat jako zesílení autentifikační funkce. Nedává snad najevo ten, kdo o nějakém vypravěči tvrdí, že je nespolehlivý, že v právě odhaleném falešném vyprávění lze vidět stopu vyprávění pravdivého? Nedochází v distribuci míst nespolehlivosti k posílení subjektivní tenze vyprávění, která nás má

k tomu, abychom se nechali zlákat a zmást antropomorfností fikce, neboť jsme v ní odhalili obdobu lidských konatelů, kteří se obdobně jako my mýlí?

Tato nastražená místa nespolehlivosti v daleko větší míře evokují přítomnost subjektu než kupříkladu autorizované vyprávění. Teprve chyba vypravěče nás stimuluje k tomu, abychom si uvědomili přítomnost lidského subjektu, neboť nerušené podání nám skrývá subjektivitu vypravěče vyprávěnými událostmi. Strategie těchto roztroušených chyb spočívá v tom, že mylně určujeme jejich původce, neboť jej nepřisuzujeme autorovi (což by bylo náležité), nýbrž postavě nebo vypravěči fikčního univerza. Proto také můžeme mluvit o specifické podobě efektu reality (Barthes, 2006). Barthes buduje svoji tezi reflexí realistických prvků v literatuře, s nimiž se hodlá vypořádat tím, že je bude interpretovat jako znak realistického románu. Přesto si ale Barthes všímá jisté iluzivnosti literatury, jež nás ale hodlá přesvědčit o pravém opaku – kupříkladu o tom, že je realistická. Tuto specifickou působnost (působivost) literatury můžeme označit jako jistou rétorikou skutečnosti. Kromě realistických prvků, které nás podle Barthes klamavě přesvědčují o své exterioritě (o své předchůdnosti a naprosté nezávislosti na narativním gestu), můžeme v nespolehlivosti vidět komplementární figuru rétoriky skutečnosti. Zatímco realistické prvky nám mají dát najevo, že mezi literaturou a fikcí není žádná ostrá hranice, stopy nespolehlivosti evokují přítomnost subjektu uvnitř fiktivního světa. Proto také můžeme mluvit o komplementaritě realistických prvků a rysů nespolehlivosti, neboť v prvním případě bude evokována totožnost předmětů fikčního a našeho aktuálního světa, zatímco v případě nespolehlivosti bude nastolena identita subjektu, a to opět světa fikčního a aktuálního.

Zatímco realistický prvek evokuje určitou externí skutečnost, místo nespolehlivosti poukazuje k přítomnosti strategie, záměru atp. Takto nám také zpřítomňuje autorský úmysl v jeho nepřítomnosti. Oproti tomu lze vidět pozitivní přítomnost realistického prvku: Diskurz poukazuje za svoje hranice k jisté externí skutečnosti. Nespolehlivost má ve srovnání s realistickým prvkem jistou přednost (pokud jde o její účinnost) ve své neviditelnosti, neboť se sice nejedná o nic jiného než o přítomnost autora, který se přiznává ve svém zapírání, dělá chyby, aby se dával poznat. Přesto ale býváme při zběžném (nedrezurovaném) čtení náchylní podsouvat autorskou subjektivitu mluvčímu fikčního univerza. Nyní se nám ukazuje, že právě v těchto formálních tricích, v nichž autor buduje dojem nespolehlivosti, získává fikční univerzum život. To, co nám tímto gestem hodlá autor vlastně sdělit, je teprve případná otázka, pro začátek však postačí, pokud budeme s to pojednat nespolehlivost jako autorskou strategii, která nás stopou lidskosti vtahuje do iluzivního divadla, jakým literatura rozhodně je.

Literatura

- BARTHES, Ronald (2002). Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 9–43.
- BARTHES, Ronald (2006). Efekt reálného. *Aluze*, 10, 3, s. 78–81.
- BREMOND, Claude (1964). Le message narratif. *Communications* 4, 4, s. 4–32.
- BREMOND, Claude (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- BREMOND, Claude (2002). Logika narativních možností. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 118–141.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- RORTY, Richard (1996). *Ironie, náhoda, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy.
- TODOROV, Tzvetan (1967). *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- TODOROV, Tzvetan (2002). Kategorie literárního vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 142–179.

Beletrie

- DIDEROT, Denis (1955). *Jakub fatalista a jeho pán*. Praha: SNKLHU.
- GOMBROWICZ, Witold (1997). *Ferdydurke*. Praha: Torst.
- NABOKOV, Vladimir (1991). *Lolita*. Praha: Odeon.
- NEFF, Vladimír (1967). *Trampoty pana Humbla*. Praha: Československý spisovatel.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre-Ambroise-François (1928). *Nebezpečné známosti*. Praha: Stanislav Šotek.
- KUNDERA, Milan (1967). *Žert*. Praha: Československý spisovatel.
- KUNDERA, Milan (1979). *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers.

It is possible to consider that the unreliability is a naratological category?

The paper deals with the question if it is possible to find the origin of extensive discussions about the unreliability in disagreement of contradictorial perspectives. The author tries to enlighten the thematisation of the notion unreability that indicates opposing theoretical perspectives.

Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
U Kříže 8
15800 Praha 5 – Jinonice
jakubceska@volny.cz