

Nespolehlivý vypravěč jako problém textový a interpretační

Zdeněk Pechal

V úvodu stati navazujeme na otázku položenou Ansgarem Nünningen (1999): „Unreliable, compared to what?“ Tedy vůči čemu je možné vztahovat nespolehlivost. Ansgar Nünning reaguje na známou Boothovu definici, která je vztažena k implicitnímu autorovi, a právě tuto rozhodující souvislost s implicitním autorem zpochybňuje. Nünning hovoří o tom, že tradiční Boothova odpověď na otázku „Nespolehlivý vůči komu?“ je žalostně neúplná a nesoudržná, poněvadž specifikuje pouze jeden znak narativní „nespolehlivosti“, a sice nesprávně definovaný pojem „implikovaný autor“ (Nünning, 1999, s. 55).

V klasickém Boothově pohledu na nespolehlivého vypravěče je nespolehlivost vztažena k implicitnímu autorovi, který je do vyprávění začleněn, zahrnut, ale explicitně není vyjádřen. Celou řadu let byla tato Boothova myšlenka respektována, ovšem v poslední době začíná být podrobována zpochybněním z hlediska pohledu recepční estetiky, a především pak v souvislosti s hodnotovým systémem čtenáře a jeho normami. Tímto dochází k dialogu mezi výklady nespolehlivého vypravěče orientovanými na text a výklady orientovanými ke čtenáři v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních strategií.

Zde máme na mysli úvahy o vyprávění v podání Monika Fluderníkové, které jsou založeny na konstruktivistických a kognitivně orientovaných systémech (Fluderník, 1993, 1996, 1999). Spolehlivost/nespolehlivost pak souvisí s vědomostmi, normami, očekáváními čtenáře. Nespolehlivý vypravěč je viděn z hlediska apriorních schémat, jejichž prostřednictvím jedinec interpretuje text. Jestliže odhlédneme od schémat jako od nesporného faktu a prostředku vnímání světa, může to být právě Husserlova fenomenologie, která naznačuje možnost prohlédnutí k věci samé o sobě bez zkreslujících clon, tedy prohlédnutí k textu jako k východisku uvažování bez zprostředkujících schémat a apriorních představ. Tato schémata, s jejichž pomocí čtenář rozvíjí potenciální význam textových signálů, mohou interpretaci napomoci, ale zároveň ji i apriorně předurčují, přikládají na text hermeneutický rastr, který nemusí souznít s neočekávanou, nijak nekontrolovanou a ozvlášťující textovou intencí.

Teorie schémat souvisí s koncepcí naturalizace, a jak uvádí Jonathan Culler (1975, s. 138), čtenář vztahuje textové signály k modelu přirozeného světa, k modelu, „který je už v určitém smyslu přirozený a srozumitelný“. V této souvislosti podotýká Nieragden (2006, s. 545–546): naturalizace se „týká postupu, jakým se každý cizí, nový a neznámý jev zařazuje do již existujících interpretačních souvislostí a jak se v daném kontextu ‚známého‘ integruje ‚cizí‘.“ Čtenář se z hlediska uvedené logiky obrací ke kognitivním schématům a pokouší se textové informace uvést do souladu s modely skutečného světa.

Bližší jsou nám pojetí, která hledají v textu složky, které signalizují vypravěčovu nespolehlivost. Například James Phelan a Mary Patricia Martinová (1999, s. 93–96) uvádějí několik typů vypravěčské nespolehlivosti: zkreslení informací (*misreporting*), mylné vykládání událostí (*misreading*), chybné hodnocení (*misvaluating*), mylné podávání informací (*underreporting*), mylné vnímání (*underreading*), mylné začlenění do souvislostí (*underregarding*). Ovšem vyvstává Nünningova otázka: vůči čemu chybné, mylné, falešné, vůči čemu nedosta-
tečné?

Argumentace Ansgara Nünninga je orientována ke čtenáři. Nünning (1999) konstatuje, že ve většině studií pojednávajících o nespolehlivém vypravěči není jasné, zda má tato „nespolehlivost“ primárně znamenat pokřivenou interpretaci událostí či faktů fabule, nebo zda se týká pochybných soudů či interpretací vypravěče.

Dále Nünning dodává, že k vysvětlení mechanismů, na jejichž základě vzniká dojem, že spolehlivost vypravěče je zpochybnitelná, není potřeba pracovat s postulátem implikovaného autora, stačí se totiž obrátit k pojmům „strukturní“ či „dramatická ironie“.

Nünning vysvětluje, že v případě nespolehlivého vypravěče vyvěrá dramatická ironie z konfliktu mezi vypravěčským systémem hodnot, vypravěčským zá-
měrem a čtenářskými normami a úrovní čtenářské gramotnosti. V Nünningově podání pak nespolehlivý vypravěč může být vysvětlen na základě dramatické ironie, protože je v ní zahrnut rozpor mezi hlediskem vypravěče a jeho poměrem k fiktivnímu světu a potenciálně opačným hlediskem ze strany čtenáře. Nünning (1999, s. 60–61) dále uvádí:

Tvrdím, že nemůžeme definovat nespolehlivého vypravěče ze strukturního ani ze sémantického pohledu na text, ale pouze pokud budeme uvažovat o koncepčních rámcích, které čtenáři vnáší do textu. Pokud máme vůbec vystihnout podstatu nespolehlivého vypravěče, mělo by se začít zkoumáním standardů, podle nichž si kritici myslí, že nespolehlivého vypravěče rozpoznali.

Jinými slovy: zda označíme vypravěče za nespolehlivého, či ne, nezáleží na odchylce vypravěče od norem a hodnot implikovaného autora, nýbrž na čtenáři či vnímátele a jejich „modelu světa“ a jejich standardech „normálnosti“.

Nünning (1999, s. 69) pak uzavírá:

Na základě předložené kognitivní teorie nespolehlivého vypravěče může být odpověď na mou otázku shrnuta takto: Nespolehlivost je vztažena ne vůči implikovanému autorovi, jeho normám a hodnotám, ale vůči čtenáři, kritikovi a jejich koncepčnímu chápání světa. Tato odpověď a hypotézy, které uvádím, však nejsou míněny jako poslední slovo o nespolehlivém vypravěči, nýbrž jako první slovo v procesu radikální redefinice tohoto pojmu.

Ať už jsou výše zmíněné pohledy na nespolehlivého vypravěče vztaženy k textu, k implikovanému autorovi či ke čtenáři, mají společné jedno východisko: rozpor. Dodejme: identifikovatelný rozpor. Lokalizaci rozporu, na němž je založen nespolehlivý vypravěč, pokládáme pro výklad tohoto typu vypravěče za zcela zásadní.

Na základě předchozích úvah je třeba položit si otázku, zda rozpor, který jsme v textu našli, je důsledkem textové soudržnosti a jejího znakového systému v pozadí, anebo je tento rozpor tím, co v něm našel adresát na základě kognitivních schémat a vlastního systému očekávání.

Kloníme se k myšlence, že text a textová soudržnost jsou to jediné, co máme k dispozici a co je věrohodné, co je nesporně vytvořené autorem jako umělecké dílo. Máme za to, že tento text je jistým způsobem vůči vnímátele prestrukturovaný – je významově orientovaný, a proto není jen na vůli čtenáře, jak tento text bude realizovat. Čtenář se musí držet signálů, které text vysílá, a do rámce známých kognitivních schémat musí integrovat nové a neznámé. Rozpor musí být součástí textové soudržnosti a musí být v textu identifikovatelný. Tento rozpor je pak zdrojem významů a zdrojem interaktivity mezi textem a vnímatelem. Z našeho pohledu vnímátel rozpor nevytváří, ale reaguje na jeho danost.

Domníváme se, že problém nespolehlivého vypravěče je problémem rozporu v textu nebo problémem rozporu fikčního světa v rámci fikčního světa – nikoli rozporem mezi fikčním světem a světem nefikčním, netextovým – autorským nebo čtenářským. Nespolehlivého vypravěče budeme chápat nikoli v bezbřehém slova smyslu, tj. že každá čtenářská realizace může z vypravěče udělat vypravěče nespolehlivého, ale nespolehlivého vypravěče budeme chápat jako produkt fikčního světa jako celku a jeho celkové soudržnosti. Charakter a možná místa rozporů se pokusíme ukázat na možných vypravěčských situacích. Vyjdeme ze základních vypravěčských situací tak, jak je definoval Frank K. Stanzel (1988, s. 12), který chápe *zprostředkovanost* jako druhový znak vyprávění.

Ovšem zde je na místě položit otázku, *co* či *koho* vypravěč zprostředkovává. Základem našeho uvažování je fikční realita, kterou vytvořil autor žijící v ne-fikčním světě. Pojem zprostředkování vytváří představu, jako by zde bylo něco záměrně hotového k „zprostředkování“. Fikční realita ovšem zprostředkovává nikoli nějakou pevnou danost, ale kontinuum autorského světa. Na jednom pólu uvedeného kontinua je autor s jeho koncepcí světa, tedy s jistým záměrem, na straně druhého pólu je zde autor, který se neustále vztahuje ke světu, který je neustále v pohybu a který mu stále uniká. Jestliže se umělec chce vztáhnout nejen k uspořádanosti a stabilitě světa, tj. nejen k segmentované skutečnosti (rozmístění okamžiků vedle sebe), ale k *trvání*, pak musí zvolit takovou uměleckou formu, která umožní, aby se vedle organizovanosti a uměleckého záměru mohla projevit také oblast neorganizovanosti a nezáměrnosti, které nejsou pod autorskou kontrolou. *Trvání* chápeme jako stav, který se neustále *děje*, *utváří*, v němž se neustále prolíná uspořádané a neuspořádané a který je stavem nepřetržitého pohybu a proměny. Máme na mysli oblast spontánního, živelného, která jako by se bezprostředně rodila, kdy mezi jistými víceméně znakově stabilními významy slov a jejich póly vzniká dynamické napětí a rodí se představa *dění*, *trvání*, *pohybu*, *kontinua*. Můžeme učinit dílčí závěr: fikční realita zprostředkovává vztah mezi stavem trvání a *dění* autora a stavem trvání a *dění* světa, jehož je integrální součástí a nemá v něm privilegované postavení. Fikční realita zprostředkovává kontinuum autora a světa. Aby fikční realita byla schopna zprostředkovat něco tak neuchopitelného jako je pohyb a čas, musí k tomu volit adekvátní formální prostředky. Volí k tomu *symbol*, který ve shodě se Zdeňkem Mathauserem (1999, s. 99–10) chápeme v kontrastu k alegorii:

*Dále: racionalismus alegorie, její spekulativnost a abstrakce kontra spontánnost, celostnost a konkrétnost symbolu (jeho zázemím je jednota celého psychofyzického ustrojení člověka); apriornost alegorie kontra empirická aposteriornost symbolu (symbol se **děje** v čase, jeho řešení není předem **dáno**, nýbrž je **zadáno** jako úkol), staticčnost, jednoznačnost, jednosměrnost, uzavřenost alegorie kontra dynamičnost, přelévavost významová ambivalence, otevřenost, zpětnovazebnost, vnitřní cirkulace symbolu („symbolový okruh“), spojená s nekonečností jeho *dění* i jeho výkladu [...].*

Fikční realita je symbol, který má schopnost zprostředkovat pohyb, proměnu, trvání, má schopnost zprostředkovat vztah k pohybu, proměně, trvání. Tedy jde o zprostředkování nikoli pevné danosti, ale kontinua neustálého pohybu a proměny. Vidění a jistá autorská interpretace pohybu, času a kontinuální proměny neustále se utvářejícího vztahu označujících a označovaných text jistým způsobem autorsky prestrukturuje a činí jej záměrným. Ovšem tato determinace není totální. Jakmile je text jednou autorsky uzavřen, ztrácí nad ním autor

kontrolu a text se ve svém významovém dění chová jako svobodný symbol, který nabízí dění smyslu.

Vycházíme z představy, že *záměrné* je třeba chápat ve smyslu jisté estetické expozice. Tato expozice je významovým vějířem mnoha různě směřujících vektorů a může se stát, že výsledný vektor je vektorem, který nikdo nepředpokládá. Tedy ani autor. A odtud i záměrnost díla, kterou chápeme ve smyslu vytváření autorské strategie významového vějíře, nikoli konkrétně vyslovované myšlenky. Dílo je pro nás pluralitní nabídkou *dění* významů, které v určitém okamžiku nabývají na konkrétním dílčím významu jako součásti potenciálního smyslu, ke kterému dílčí významy nekonečně směřují a přibližují se. Tímto směřováním a přibližováním však není dosahováno smyslu jako pevného bodu, ale smysl je tímto nekonečným významovým děním stále znovu utvářen. Čím je dílo napsáno na vyšší estetické úrovni, tím více se významový vějíř dále rozevívá, významová síť se komplikuje a významový potenciál narůstá.

Máme za to, že autor založil významovou expozici ve smyslu základní strukturní strategie či estetické koncepce. Naše dosavadní úvahy lze prokázat mimo jiné na literatuře ruské. I když se totiž jistá významová orientace v konkrétních textech ukazuje, přece jen v nejvyšších projevech právě ruské slovesné estetiky patrný moment, kdy je strukturní předpoklad vytvořen a dál už se významy rodí uvnitř struktury samé a nezávisle na impulsech zvenčí. Významové dění, v němž nelze rozpoznat organizující významovou iniciativu zvenčí a nelze rozpoznat organizující autoritu jiné kvalitativní úrovně než je text sám, lze chápat jako projev živelného dění textové reality. *Fenoménem živlu* se podrobně zabýváme v samostatné studii (Pechal, 2011). V ruské literatuře vzniklo několik formálních postupů, které jsou předpokladem takovéto estetické situace. Základem je vždy jistý rozpor uvnitř textové struktury, který je schopen text významově rozštěpit, a tím vytvořit předpoklad pro samostatně se utvářející významové dění.

Jestliže se vrátíme k nespolehlivému vypravěči, jehož předpokladem je rozpor v textu, pak tento rozpor v textu budeme chápat jako jeden z komplexu zdrojů významového dění. Naším cílem bylo začlenit dílčí formální postup (nespolehlivého vypravěče) do komplexu estetiky a formálních postupů fikční reality. Nespolehlivý vypravěč je termínem, který pojmenovává jistou dílčí část formálních postupů fikční reality a jistou dílčí část celku estetiky fikčního světa. Problém nespolehlivého vypravěče je pouze jedním detailem v celkovém komplexu estetické expozice a mohl by být snadno nahrazen jiným pojmem, např. kontradikcí. Na druhou stranu souhlasíme s tím, že tento Boothův termín velmi dobře problém personalizuje.

Jestliže jsme se doposud zabývali lokalizací termínu nespolehlivý vypravěč v rámci celkové struktury fikčního světa, pak je třeba tento termín vymezit ještě v rámci vyprávěcí situace. S odkazem na úvahy F. Stanzela (1988) můžeme lokalizovat nespolehlivého vypravěče do následujících opozic uvnitř fikčního světa:

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi fabulí syžetem. Události, které jsou předmětem vyprávění, jsou v rozporu s informacemi, které o nich sděluje vypravěč.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi vypravěčem a reflektorem. Vypravěč podává o událostech jiné informace, než jak události prožívá reflektor.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Rozpor mezi dvěma existenciálními rovinami – rozpor v identitě/neidentitě existenciálních oblastí osoby vypravěče a reflektora či postavy. Míra identity je proměnlivá.

Rozpor uvnitř fikčního světa. Zřetelný rozpor mezi vnitřní a vnější perspektivou vyprávění a zúčastněnosti postavy zprostředkovatele na dění. Vševedoucí stanovisko vypravěče je limitováno, ve vnitřním stanovisku postav jsou limity překračovány směrem k nedůvěryhodné vševedoucnosti.

Rozpor v jednotlivých opozicích je proměnlivý i v rámci jednoho díla (viz příklad Nabokovovy *Lolity*). Z hlediska významového je nejdůležitější fakt, že oba krajní póly opozice mohou být neustále ambivalentně přítomny a platit současně a jejich významová váha se může zcela volně kontinuálně proměňovat.

Rozpor mezi vnější a vnitřní perspektivou lze spatřovat v *Bělkinových povídkách* (Puškin, 1986). Tyto Puškinovy povídky jsou uvedeny redakčním vstupem, ve kterém jsou evidentní informační rozpory. Redaktor z jedné strany usiluje o co největší věrohodnost a z druhé strany ji očividně a záměrně popírá. Redaktor uvádí, že dopis Bělkinova přítele předává bez jakýchkoli změn, a přitom z dopisu vypouští část s anekdotou. Vypravěč – redaktor se tímto postupem natolik personalizuje, že je tuto vypravěčskou pozici možné hodnotit jako vypravěčskou mimickou skazovou masku. Ovšem vedle tohoto pohledu je důležité si povšimnout, že nejde o pouhou personalizaci, ale o vnější perspektivu příběhu, která na rozdíl od bělkinsky vážné a intelektuálně omezené vnitřní textové perspektivy vnáší do fikčního světa vypravěčské situace parodické rozdvojení. Jakožto signál pro toto rozdvojení slouží právě formální postup nespolehlivé vnější perspektivy, která se dostává do rozporu s romantickou a sentimentální vážností vnitřní vypravěčské strategie. Tímto rozparem se uvede celé významové dění do pohybu a zásadním způsobem se přesunou významové akcenty.

Komplikovaná vypravěčská situace je v Puškinově *Píkové dámě* (1973). V. V. Vinogradov (1980) dokazuje, že původně byla *Píková dáma* vyprávěna osobní Ich-formou. V konečné redakci je ustaven vypravěč v Er-formě. Vyprávění probíhá tak, že vnější pozice Er-formy vypráví a zároveň se kontinuálně přesouvá do pozice reflektora, přes něhož je příběh prožíván. Měla by být zachována dvojí existenciální rovina. I když vypravěč a postava vytvářejí jeden formální celek, zachovávají si rozdílnou identitu s odlišnými existenciálními oblastmi – roviny vypravěče a roviny postav. Vnější perspektiva Er-formy je v průběhu vyprávění natolik silně personalizována, že různá identita dvou existenciálních oblastí se ztotožní. Je to příklad ztráty vševedoucnosti Er-formy a její omezení

limitami Ich-formy. Tento rozpor mezi orientací a nadhledem Er-formy a jejím skutečným omezeným pohledem reflektora-postavy je výsledkem formálního postupu nespolehlivého vypravěče. Ve výsledném efektu čtenář ztrácí přehled, co se v příběhu děje, protože nadhled Er-formy ztrácí výsostné postavení a ztožňuje svůj pohled s postavou a jejími omezeními. Je to okamžik, kdy čtenář nemůže rozlišit, zda setkání Hermana s kněžnou proběhlo ve snu, anebo přímo ve fikční skutečnosti a jiné postavy mohly být eventuálními svědky tohoto setkání. Důvěryhodnost vyprávění tedy trvá tak dlouho, dokud vypravěčská Er-forma nezklame. Najednou není jasné, zda se díváme prostřednictvím Hermana a jeho nemocného vědomí, nebo prostřednictvím vypravěčské Er-formy. Jde o Hermanovu vidinu, nebo realitu textové roviny? Ani Herman sám neví, a proto si chce vše ověřit a pokouší se ptát sluhy, ale tady ověření není možné. Textová rovina se rozdvojila – ambivalentně platí současně ano a současně ne. Všimněme si, kde Herman hledá potvrzení svého setkání s kněžnou: v rovině fikčního světa, u postav, které mohly vidět to, co viděl on. Puškin pomocí formálního postupu nespolehlivého vypravěče staví příběh na pomezí různých ontologických entit, vytváří tajemný příběh na pomezí několika světů a násobí tím tajemnou vizi tří karet. Nabízí se pohled, který „neví“, a tím se vytváří klíčové rozštěpení významových vektorů do různých, stále přítomných a stejně důležitých perspektiv. Neurčité tajemno je zprostředkováno symbolem rozštěpeného fikčního světa.

Gogolova povídka *Nos* (1975) vypráví Er-formou o nalezení a ztrátě nosu. Téměř protokolární začátek povídky se staví do ostrého kontrastu s následnou nelogickou změtí událostí, která byla v prvotní fázi Gogolovy práce nad textem motivována snovou vizí, která byla ve výsledné redakci textu definitivně odbourána. Vyprávěním událostí se vytváří iluze, že textová realita, fikční realita kopíruje netextovou, že textová a netextová skutečnost jsou identické. Že petrohradský čtenář se může potkat s postavami povídkového příběhu. Ovšem o událostech je referováno nespolehlivě v tom smyslu, že pozorovatel přebírá zvěsti tak, jak je slyšel. Jde o převyprávění neověřeného slyšeného s různou mírou neurčitosti. Tento rozpor proniká do rozporu fabule a syžetu. O fabuli je syžetově referováno nespolehlivě. Vypravěč je nespolehlivý v tom smyslu, že z jedné strany je jeho pohled limitovaný a odkázaný na zprávy z druhé ruky, z druhé strany disponuje intimním prožíváním postav v pozicích reflektorů. Kontradikce je vystavena na rozporu vševědouce Er-formy (vhled do reflektora) a současně jeho limitovaností (neví všechno). Nedůvěryhodná je proklamovaná identita různých existenciálních oblastí – textové, netextové, vnější a vnitřní textové perspektivy. Rozpor spočívá rovněž v tom, že neosobní vypravěč v Er-formě přechází v konci povídky do Ich-formy a zcela se personalizuje do skazového vyprávění s mimikou vypravěčské masky. Sen a jeho formální role v textu byla nahrazena vypravěčskými formálními postupy nespolehlivého vypravěče.

Vypravěčská situace Dostojevského *Dvojníka* (1959) je rovněž založena na rozporech uvnitř fikčního světa. Vypravěč v Er-formě podává příběh pana Holjadkina, který se pokouší změnit svůj sociální status v sociálním žebříčku petrohradského světa. Pan Holjadkin se pokouší začlenit do světa, který evidentně neodpovídá jeho předpokladům a pokouší se zaměnit reálné „já“ ideálním „já“. Uvedená ambice pana Holjadkina je vyprávěna prostřednictvím vypravěčské Er-formy. Problém je v tom, že původně jasný rozdíl dvou existenciálních oblastí – vypravěče a postavy, roviny vypravěče a roviny postav – se začíná stírat. Vypravěčská perspektiva, jejímž pohledem je referováno o fikčním světě pana Holjadkina, se postupně ztotožňuje s pohledem postavy. Původně oddělená identita existenciálních oblastí se sblíží natolik, že není jasné, zda je vše podáno hlediskem vypravěče nebo postavy. Dochází zde k rozporu: události, o který referuje vypravěč nelze odlišit od pohledu nemocného Holjadkina vědomí. Stírá se hranice mezi tím, co ve fikční realitě skutečně proběhlo a mohly to vidět i jiné postavy, a mezi situacemi, které proběhly pouze ve vědomí jedné postavy. Vyprávění je nespolehlivé, protože informace, které jsou předmětem vyprávění, jsou v rozporu s informacemi, které jsou podány prostřednictvím kontinua vypravěč-postava-reflektor. Vypravěč ztrácí nadhled vnější perspektivy vyprávění a identifikuje se s limitovanou vnitřní perspektivou vnímání postavy. Vypravěčský nadhled je stále více limitován vědomím postavy. Dva existenciálně oddělené světy – svět vypravěčský a svět postav – se tak začínají nekontrolovaně slévat v jediný proud vědomí. Vzniká tak fikční svět, který je založen na současné přítomnosti a platnosti několika opozic – fabule a její syžetová realizace, stírá se rozdíl mezi privilegovaným stanoviskem vypravěče a viděním postavy, mezi vnější vypravěčskou perspektivou fikčního světa a vnitřní perspektivou fikčního světa. Vzhledem k fikčnímu světu jde o nedůvěryhodné informace, protože není jasné, co se ve fikčním světě odehrálo a zda to mohly spatřit všechny subjekty fikčního světa. Z našeho pohledu jde o rozdvojení mezi světem uspořádanosti, strukturovanosti a světem neuspořádanosti, živlu a chaosu. Pan Holjadkin se vymezuje vůči hierarchickému světu petrohradské struktury a sám je součástí živelného proudu neohraničené matérie. Metafora povídky pak směřuje k postižení celku, ve kterém má své stálé místo vedle hmoty strukturně uspořádané své komplementární zastoupení hmota beztvará, amorfní, bez vnitřní struktury, temná, zákulisní, neosvětlená, lidskou empirií neověřená a neprozkoumaná, která si jde odpradáva svojí vlastní cestou, a uspořádanost je pouhým nepatrným ostrůvkem v jejím nekonečném pohybu a neohraničeném rozpětí. Prostřednictvím nespolehlivého vypravěče se vytváří ničím nekontrolovaný proud vědomí a čtenář se stává bezprostředním účastníkem pohybu živelného dění, spontánního pohybu, svévolné proměny a bezprostředního projevu prapůvodní neohraničenosti.

Na těchto vypravěčských formálních postupech ruské literatury vystavil románové vypravěčství i Vladimir Nabokov. V díle Vladimira Nabokova lze najít nejméně tři romány, které jsou založeny na vypravěčských postupech literatury 19. století. Jde o román *Zoufalství* (Nabokov, 1997), *Lolita* (Nabokov, 1991) a *Bledý oheň* (Nabokov, 2011). Všechny tři romány jsou založeny na tom, že vypravěč v Ich-formě převypráví vlastní a původní životní příběh. Původní příběh je tak fabulí pro syžetové zpracování převyprávění. Ponecháme-li stranou motivy převyprávění vlastního životního příběhu, je evidentní, že je zde rozpor mezi fabulí a syžetem. Vypravěč syžetově přetváří původní fabuli v souladu s vlastním záměrem. V jedné perspektivě se tak setkávají původně dva různé zorné úhly: prožívající postavy – reflektora a vypravěčské interpretace. Jde o rozpor fabule a syžetu, vypravěče (a jeho zprostředkování událostí a výkladů událostí) a reflektora (jeho prožívání těchto událostí), ztotožnění obou pohledů, které mají zároveň dar nadhledu a zároveň úroveň dílčího vjemu, vědoucí stanovisko „vím“ na konci příběhu a současně „nevědoucí“ stanovisko v aktuálním dění příběhu.

Závěry: naše chápání nespolehlivého vypravěče je založeno na následujících premisách: vypravěč je integrální součástí fikčního světa a vůči celku fikčního světa nemá privilegované postavení. Vypravěč je jedním formálních postupů, které přeměňují fabuli do syžetové podoby. Za základ fikčního světa považujeme zprostředkovanost a vypravěč je součástí této zprostředkovanosti. Fikční svět má schopnost zprostředkovat kontinuum světa jako vzájemné dění vztahu autora a netextové reality, v níž autor nezaujímá privilegované postavení. Tedy zprostředkovanost nikoli danosti, ale kontinua autorského světa v jeho dění – pohybu, vztahování a proměně. Fikční svět je ve svém komplexu symbolem, který je jistým způsobem autorsky prestrukturován, ovšem tato determinace, jak vyplývá z pojetí symbolu, nemůže být totální. Vycházíme z představy, že *záměrné* je třeba chápat ve smyslu jisté estetické expozice. Tato expozice je významovým vějířem mnoha různě směřujících vektorů a může se stát, že výsledný vektor je vektorem, který nikdo nepředpokládal. Záměrnost díla chápeme ve smyslu vytváření autorské strategie významového vějíře, nikoli konkrétně vyslovované myšlenky. Dílo je pro nás pluralitní nabídkou *dění* významů, které v určitém okamžiku nabývají na konkrétním dílčím významu jako součástí potenciálního smyslu, ke kterému dílčí významy nekonečně směřují a přibližují se. V tomto celku textové struktury (uvnitř fikčního světa) lze identifikovat různé rozpory. Jistou oblast rozporů ve vyprávění lze nazvat nespolehlivým vypravěčem. Tento rozpor je součástí soudržnosti textové struktury. Vnímatel tento rozpor nevytváří, ale reaguje na jeho danost. Rozpor nespolehlivého vypravěče identifikujeme jako rozpor mezi fabulí a syžetem, mezi vypravěčem a reflektorem, mezi různými existenciálními oblastmi fikčního světa a mezi vnitřní a vnější perspektivou fikčního světa. Tento rozpor vytváří významové vektory jako důležitý zdroj pro celkové významové dění. Na příkladu ruské literatury 19. a 20. století jsme pro-

kázali, jak nespolehlivý vypravěč může zásadním způsobem zasáhnout do charakteru významové expozice syžetové realizace.

Literatura

- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. [Citováno dle 2nd edition, 1983].
- CULLER, Jonathan. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge Classics.
- DOSTOJEVSKIJ, Fedor Michajilovič. (1959). *Dvojník a jiné prózy*. Přeložila Ervína Moisejkenková. Praha: SNKLHU.
- FLUDERNIK, Monika. (1996). *Towards a „Natural“ Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika. (1999). Defining (In)sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Eds. Walter Grünzweig – Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 75–95.
- FLUDERNIK, Monika. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- GOGOL, Nikolaj Vasilijevič. (1975). *Petrohradské povídky*. Přeložila Anna Nováková. Praha: Odeon.
- JANKOVIČ, Milan. (1992). *Dílo jako dění smyslu*. Praha: Pražská imaginace.
- JANKOVIČ, Milan. 2005. Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém. In: *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Miroslav Červenka et al. Praha: Torst, s. 821–966.
- MARTIN, Mary Patricia – PHELAN, James. (1999). The Lessons of ‚Weymouth‘: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, s. 88–109.
- MATHAUSER, Zdeněk. (1999). *Estetika racionálního zření*. Praha: Karolinum.
- NABOKOV, Vladimir. (1991). *Lolita*. Přeložil Pavel Dominik. Praha: Odeon.
- NABOKOV, Vladimir. (1997). *Zoufalství*. Přeložil Josef Moník. Jinočany: H & H.
- NABOKOV, Vladimir. (2011). *Bledý oheň*. Přeložili Pavel Dominik a Jiří Pelán. Praha – Litomyšl: Paseka.
- NIERAGDEN, Göran. (2006). Naturalizace. Přeložili Zuzana Adamová, Aleš Urválek. In: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Eds. Jiří Holý – Ansgar Nünning – Jiří Trávníček. Host: Brno, s. 545–546.
- NÜNNING, Ansgar. (1999). Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Eds. Walter Grünzweig – Andreas Solbach. Tübingen: Narr, s. 53–73.

- PECHAL, Zdeněk. (2011). *Fenoménu živlu v ruské literatuře*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. (1973). *Piková dáma*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Práce.
- PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. (1986). *Bělkinovy povídky*. Přeložil Bohumil Mathesius. Odeon.
- STANZEL, Franz K. (1988). *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon.
- ВИНОГРАДОВ, Виктор В. (1980). Символика карт и карточного языка. Символика игры и идеологические схемы. Пиковой дамы. In: *О языке художественной прозы*. Москва: Издательство Наука, s. 176–249.

Unreliable narrator as a textual and interpretative problem

The unreliable narrator is a part of the fictional world and his complex of mediation. The unreliable narrator is based on the contradiction which can be identified inside of the fictional world. The perceiver does not create the contradiction of the unreliable narrator but he reacts on his determinateness. We identify the contradiction of the unreliable narrator as the contradiction between the story and plot, between the narrator and the reflector, between different existential areas of the fictional world and between the internal and external perspective of the fictional world. We proved these contradictions on the texts from the Russian literature. It seems to us that the way how to express the situation of the unreliable narrator is by using a metaphor – an example from the text by Nabokov (1991, s. 248):

„We all admire the spangled acrobat with classical grace meticulously walking his tight rope in the talcum light; but how much rarer art there is in the sagging rope expert wearing scarecrow clothes and impersonating a grotesque drunk! I should know.“

prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.
Katedra slavistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
zdenek.pechal@upol.cz