

Self-deception in Narration

The present paper is the first part of the study that deals with unreliable narration as both an interpretative frame and a specific narrative perspective. It attempts to formulate the basic problems concerning the difficulties that occur when some of the well-established theses of unreliable narration are applied to analyses of particular narratives and discuss the problem of “self-deception” in narration. In this part of the study, the problems of self-deception have been only outlined as part of the analyses of the novels *Grandhotel* by Jaroslav Rudiš and *Fight Club* by Chuck Palahniuk.

Keywords: narrator, unreliable narration, self-deception, narrative, narratology, interpretative frame, narrative perspective, fictional world, *Grandhotel*, Klub rváčů

Mgr. Lucie Faulerová
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
tř. Svobody 26
779 00 Olomouc
faulerova.lucie@email.cz

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené roku 2015 Univerzitě Palackého v Olomouci Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR.

8 nespolehlivém vyprávění byla napsána již řada studií, v nichž se teoretici snažili tento významově nestabilní pojem definovat a ohraničit. Vlivem toho se tak objevuje bezpočet redefinic této naratologické kategorie či narativní perspektivy, jak o nespolehlivosti přemýšlí např. Jakub Češka¹ a rozšiřují se možnosti volby nějakého nástroje či „klíče“, pomocí něhož lze nespolehlivost ve vyprávění rozkrýt a analyzovat. Zatímco zástupci rétorického pojetí vycházející ze strukturalismu si jako tento nástroj zvolili konstrukt tzv. implikovaného autora a nespolehlivost rozkrývají v rámci jevů imanentních textu, zastánci interdisciplinárního poststrukturalistického pojetí přihlíží k vnětextovému kontextu a opírají se o recepční a komunikační východiska. Při svém uvažování o vyprávěcí nespolehlivosti, a především díky praktickým analýzám, jimž jsem podrobila řadu narativů, jsem se snažila nasbírat dostatek argumentů, díky nimž bych se mohla přiklonit k jednomu z těchto teoretických přístupů. Dobrala jsem se však zjištění, že vymezení se k dané látce buď jako ke striktně textové, či naopak striktně recepční záležitosti není vůbec nezbytné, budu-li na nespolehlivost ve vyprávění nahlížet jako na interpretační rámec, který však lze přijmout, pouze pokud se v daném narativu nachází diskrepance, jež nás vedou k pochybnostem o vypravěčově důvěryhodnosti. Pojímat tuto disciplínu jako interpretační rámec, který však nelze přijmout, aniž by k němu daný narativ odkazoval,² je přístupem stojícím mezi výše zmíněnými póly, přístupem, který se drží textových signálů, ale na druhé straně se interpretačně opírá o kontext související s aktuálním světem – avšak funguje také v opačném pořadí, kdy si řadu textových souvislostí interpretujeme na základě konvencí a kognitivních zkušeností nasbíraných mimo daný fikční svět.³

/1/ Jakub Češka v článku „Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?“ nesouhlasí s pojetím celého konceptu jako nespolehlivosti mluvčího (nedůvěryhodnosti vypravěče), jelikož se v takovém pojetí odráží jistá mimetičnost, která tkví ve zpodobení naší běžné zkušenosti, kdy někomu věříme, či nikoli. Dochází k názoru, 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. (Češka 2013: 18–32)

/2/ Hovořím o odkazu přímém či nepřímém, v obou případech však musí být tato spojitost prokazatelná pomocí textových signálů.

/3/ Zde se opírám především o teze Jiřího Hrabala, který hovoří o nespolehlivosti jako o interpretačním rámci, který přijímáme tehdy, „obsahuje-li vyprávění signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení či vysvětlení. Zjištění nesrovnalostí pak můžeme uspokojivě objasnit právě tím, že zpochybníme spolehlivost vypravěčovy výpovědi, a to nám umožní – řečeno s Cullerem – „naturalizovat“ narativ. Rozpory v textu však v případě některých narativů mohou být úspěšněji vyřešeny přijetím jiného interpretačního rámce: a to tak, že se jedná o hru s literárními konvencemi, např. žánrovými [...], pak rámec ne-

Příklon k jedinému pojetí v otázce nespolehlivého vyprávění (rétorické vs. recepční) se může v případě konkrétních narativů ukázat jako neaplikovatelné, a tedy nefunkční. Za nespolehlivého vypravěče lze dle řady definic označit takového vypravěče, jehož vyprávění je v nějakém ohledu rozporuplné a který úmyslně zkresluje informace o daném fikčním světě, přičemž primárním záměrem této vyprávěcí techniky je oklamat čtenáře. Takovýto případ se však dá označit jako jakýsi ideální případ nespolehlivého vypravěče (srov. Fonioková 2011: 111–119). Zatímco někteří vypravěči vykazují potenciální známky nespolehlivosti v určité rovině – ale především v jediné rovině –, některé vypravěče můžeme naproti tomu interpretovat jako nespolehlivé v několika oblastech – a to jak souvisejících pouze se záležitostmi textovými, tak pouze vnětextovými. Nyní se pokusím krátce demonstrovat, co mám na mysli na notoricky známých dílech, často uváděných v souvislosti s nespolehlivostí. Humbert Humbert z Nabokovy *Lolity* je řadou naratologů označován za nespolehlivého pro jeho pederastii, která není společností přijímaná za normální/standardní/morální/správnou. V rámci recepčního či kognitivně-kulturního pojetí (srov. Zerweck 2009: 40–59) pak splňuje kritéria nespolehlivého vypravěče. Oproti tomu Holden Caulfield z *Kdo chytá v žitě* může být pak shledáván nespolehlivým proto, že jeho vyprávění se výrazně odlišuje od sdělení implikovaného autora (nástroj identifikace nespolehlivého vyprávění rétorického přístupu), např. uvádí jiné motivace svých činů, skrývá své skutečné pocity apod.⁴ Dále mohu uvést mentálně retardovaného Benjyho z *Hluku a vřavy*, z jehož vyprávění se dozvíme jen minimum relevantních informací, z nichž bychom byli schopni konstruovat podobu fikčního světa, o němž nám vypráví ve svém nekoherentním projevu. Ačkoli jsou vypravěčské promluvy Holdena, Humberta Humberta i Benjyho příznakové a nejednoznačně interpretovatelné, můžeme je v souvislosti s otázkou (ne)spolehlivosti nazvat skutečně „ideálními případy“. Jejich spolehlivost

spolehlivosti neuplatníme.“ (Hrabal 2013: 118) Tamari Yacobiová hovoří rovněž o naturalizaci, která je dle ní zakládající vztah mezi textem a diskursem, do něhož text vstupuje a jenž je součástí čtenářské situace a má co do činění s vnějším kontextem díla – z této perspektivy je pak určována nespolehlivost. Yacobiová operuje s tzv. komunikačním modelem založeným právě na čtenářských strategiích naturalizace, jeho prostřednictvím se snaží poskytnout „výklad textových a kontextových principů, jimiž se řídí vzájemné působení autorského a čtenářského zaměřování pozornosti“ (Zerweck 2009: 43). V případě rozporuplného vyprávění jsou čtenáři konfrontováni s referenčními obtížemi, nesrovnalostmi a vnitřními rozpory, které se vyřeší odvoláním na škálu usměrňujících a integrujících opatření. Škála Yacobiové podléhá pěti kritériím: genetickému, existenciálnímu, generickému, funkčnímu a hlediskovému. „Hlediskové kritérium umožňuje čtenáři přisoudit problematické prvky narativního textu individuálnímu hledisku fikčního reflektora“ (tamtéž). Čtenář připisuje nesrovnalosti v podávání příběhu zvláštnostem a okolnostem pozorovatele, který daný příběh zprostředkovává. Fonioková však namítá, že tento přístup může fungovat pouze v „ideálním případě“ podobně jako přístup rétorický či kognitivní, ale dále uvádí, že sama Yacobiová přiznává, že objektivita neexistuje, tedy spolehlivost je určována vždy v konfliktním či naopak souhlasném vztahu k předpokládaným normám a cílům autora (Fonioková 2011: 107).

/4/ Shlomith Rimmon-Kenanová také hovoří o Holdenově nespolehlivosti, která plyne z omezených vědomostí vzhledem k jeho nízkému věku (Rimmon-Kenanová 2001: 107).

posuzujeme v rámci jednoho výrazného elementu, jímž je kognitivní nedostatečnost, nebo překrucování skutečných motivací činů, nebo věková či mentální způsobilost k vyprávění. Řadu problematických vyprávěčů je však nesnadné označit jediným přívlastkem jako nespolehlivý/nedůvěryhodný/nemorální, jímž bychom dostatečně a zároveň souhrnně objasnili, z čeho rozpory v narativu plynou. V některých narativech lze elementy podílející se na jejich nejednoznačné výpovědi spatřovat v rámci různých složek díla a interpretace vyprávěče coby (ne)spolehlivého nezřídka plyne z více příčin, jež mohou souviset jak s charakterem vyprávěče, tak s informacemi, které nám předkládá, případně s tím, jak nám je předkládá.⁵

Nespolehlivost ve vyprávění nechápu jako kategorii naratologie, jelikož na rozdíl od těch již zavedených, jako je kategorie vyprávěče, kategorie času ad., nelze nespolehlivost analyzovat ve většině fikčních narativů pomocí nějaké základní typologie či v rámci zavedených klasifikací. V narativech se vyskytují signály, díky nimž jsme schopni (pochopitelně až na výjimky, např. u narativů, v nichž jsou fikční světy konstruovány tak, že popírají zákony logiky) určit, zda je vyprávěč homodiegetický či heterodiegetický, dokážeme vymezit výchozí narativ a zjistit, jak se konstituuje čas v rámci genetivských aspektů trvání, posloupnosti a frekvence. Ačkoli se mé analytické závěry ohledně jedné kategorie v konkrétním narativu mohou lišit od závěrů jiného interpreta, funkční měřítko pro jejich klasifikaci zkrátka existují. Ale jen těžko bychom našli relevantní kritéria, díky nimž bychom definovali podstatu spolehlivosti či nespolehlivosti v každém narativu. Jakub Češka hovoří o nespolehlivosti jako o jednom z parametrů narativní strategie autora, s čímž nemohu než souhlasit. Jistý problém však spatřuji ve faktu, že autorskému záměru podléhá de facto každý element díla. Budeme-li nespolehlivost nahlížet jako narativní perspektivu a záležitost autorské strategie, vyjasníme si, čemu nespolehlivost přisuzujeme, na druhou stranu to však dostatečně neřeší, jakou má tento strategický krok funkci, a ani neobjasňuje, jaké jsou k tomu zvoleny prostředky. A právě těmito dvěma otázkám přikládám největší pozornost, jelikož jejich zodpovězení je nezbytné k pochopení samotné strategie a jejich konkrétních podob.

Domnívám se, že abychom mohli uvažovat o nespolehlivém vyprávěči a o funkci signálů nespolehlivosti, musíme jej posuzovat vzhledem k záměru, k němuž celé vyprávění směřuje. Jinými slovy je třeba odhalit významovou dominantu narativu a rozkrýt smysl a dosah nesrovnalostí v textu a jejich intenci.⁶ Potenciální signály nespolehlivosti je pak třeba sledovat v rámci něko-

/5/ Jeden z těchto elementů spatřuji také v sebeklamu, jímž se v tomto článku hodlám zabývat.

/6/ Například řada teoretiků se domnívá, že v případě románu *Utažení šroubu* je nerozhodnutelné, zda je vyprávěč spolehlivý či nikoli, že je přímo nežádoucí výslednou interpretaci spojit s jednou z těchto možností. Rimmon-Kenanová říká, že guvernancino vyprávění můžeme chápat jako spolehlivé líčení příběhu dvou posledních dětí, ale také lze guvernanku považovat za nespolehlivou neurotickou vyprávěčku, která nevědomky podává zprávu o vlastních halucinacích

lika elementů díla, jako je povaha a důvod rozporů v narativu. Je rozdíl, zda se jedná o explicitní lež, překroucení informací, či matoucí výpověď atd. Důvodem pak může být vlastní vypravěčova pomýlenost, hraniční žebříček hodnot či kognitivních vzorců, sebeobhajoba, psychické či psycho-fyziologické problémy s pamětí apod. Dále je to četnost výskytů a charakter indicíí navádějících čtenáře na skutečnosti ve fikčním světě, které nám poskytují vypravěč ve své promluvě, tedy sebeodhalující prvky ve vyprávění. Neopomenutelný je také charakter, který je vypravěcí postavě přisouzen autorem, přímou souvislost s nespolehlivostí má tedy distinktivní vlastnost vypravěče jakožto postavy obývající fikční svět. Některé teoretické koncepce, především pak recepční pojetí Ansgara Nünninga či kulturně-kognitivní Bruno Zerwecka, připisují nezřídka znevážení důvěryhodnosti vyprávěných informací charakterovým vlastnostem vypravěcí postavy – např. vypravěči, kteří jsou do určité míry kognitivně nevyzrálými, případně psychicky indisponovanými jedinci vybočujícími z obecné představy o „normálnosti“. „Nenormální“ či pokřivené vnímání vypravěče se pak může odrážet v deformovaném zprostředkování fikčního světa. V rámci odhalování nespolehlivosti ve vyprávění je nezbytné také přihlížet k momentálním rozpložením vypravěče. Vypravěcí postavy podléhají ve svém jednání a smýšlení konkrétním okolnostem vyplývajících ze sledu událostí ve fikčním světě; tento stav potom může také do různé míry ovlivňovat jejich nazírání fikčního světa. V neposlední řadě hraje výraznou roli při identifikaci nespolehlivosti také otázka sebeklamu. Většina vypravěčů, kteří se projevují v určitých aspektech nespolehlivě, do jisté míry klamou sebe sama, někteří tak činí vědomě (v případě potlačování skutečnosti nebo v důsledku výčitek svědomí, a tedy sebeobhajoby), jiní nevědomě (např. jsou slepě přesvědčení o vlastní pravdě, vytěsnili ze své paměti určité vzpomínky a nahradili je jinou verzí reality, nebo z důvodu jiných mentálních indispozic, které jim znemožňují reflektovat skutečnost).

Je-li nespolehlivý takový vypravěč, jehož vyprávění je v nějakém ohledu rozporuplné a který úmyslně zkresluje informace o daném fikčním světě, přičemž primárním záměrem této vypravěcí techniky je oklamat čtenáře, jak je to s vypravěčem, který se rovněž dopouští klamání, avšak neúmyslně? Respektive mám na mysli vypravěče, jehož záměrem není obelstít čtenáře jako spíše obelstít sebe – je vhodné oba typy vypravěčů označovat stejným přívlastkem nespolehlivý? Do jaké míry může být sebeklam úmyslným a vědomým, nebo naopak nezáměrným a bezděčným mechanismem? Diskre-

(srov. Rimmon-Kenanová 2001). Hrabal vyslovuje podobný názor, přičemž onu nerozhodnutelnost připisuje záměru díla, který bychom zařazením k jedné z možností neutralizovali. „Jednak je nutno si uvědomit, že naše rozhodnutí označit vypravěče za nespolehlivého plyne z naší interpretace narativu, a jednak nesmíme opomenout, že účinek narativu může plynout právě z tohoto napětí vyvolaného nerozhodnutelností, zda vypravěče lze či nelze označit za nespolehlivého. Tato nerozhodnutelnost je účinkem toho, jak narativ funguje. Pokud bychom v případě takto fungujícího narativu označili vypravěče za nespolehlivého, pak by byla naše interpretace slabá.“ (Hrabal 2013: 118)

pance ve vyprávění některých vypravěčů (jak se pokusím doložit v tomto pojednání) lze označit za důsledek sebeklamu. Takový vypravěč je (po stránce jeho psychické percepcce) zpravidla komplikovaně vykresleným subjektem, podstatou specifík díla samotného pak bývá zpravidla právě tato komplikovaná osobnost vyprávěcí postavy.

Máme-li si udelet jasno v tom, co je sebeklam a jak o něm budu v této studii uvažovat, musím se při jeho definici nezbytně uchýlit ke zcela jinému oboru. Tím je psychologie, jelikož pro uspokojivé uchopení termínu je vhodné obrátit se k vědní disciplíně, kde se termín konstituoval. Christopher Frost, Michael Arfken, Dylan W. Brock si otázku sebeklamu pokládali nad čtyřmi literárními postavami ve studii „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“,⁷ přičemž vycházeli z tezí Freuda, Sartera a Fingarrateho. „Podle Freuda je princip sebeklamu následující: naše vědomí je ochuzeno o určité informace, které mají však přesto značný vliv na naše chování. Jakmile je nějakým způsobem určitá informace v naší mysli označena za ohrožující, je buď přeměněna (prostřednictvím obhajobných mechanismů), nebo vyloučena z vědomí kognitivními cenzory. Cenzory odfiltrují informace, které by mohly vyvolat bolest nebo úzkost, a zároveň umožňují neohrožujícím informacím v našem vědomí dále proudit. Hlavní teze Freudova pojetí fenoménu sebeklamu je zcela zjevná. Každá mezera (percepční chyba nebo kognitivní opomenutí) brání přesnému nebo úplnému vnímání reality. Ale protože jsme si zřídkakdy mezery vědomí, jsme přesvědčení, že naše kognitivní mechanismy fungují správně.“⁸

Sebeklamavým vyprávěním označuji konstantní vyprávění o fikčních událostech jinak, než jaké v daném fikčním světě skutečně jsou, aniž by si vypravěč byl plně vědom vlastního klamání (a sebeklamání). K poskytování jiné verze (či verzí) fikčního světa dochází, jelikož jí vypravěč věří (realita je mu z nějakých niterných důvodů skryta) a které věřit nezřídka potřebuje v zájmu zachování zdravého rozumu. Sebeklam je mentální manévř, který je pouhou iluzí. Jeho projevem však v narativu nemusí být vysloveně nepravdivý popis toho, co se stalo, ale také nesprávný výklad toho, co se stalo. V tomto případě diskrepance se skutečností není zapříčiněna nesprávným vymezením reality nebo zmatkem v tom, co se událo, ale dramatickým nepochopením významu těchto událostí. V této souvislosti tedy hovořím o narativech, v nichž personální vypravěči podávají rozporuplné a určitým způsobem nespolehlivé vyprávění. Ona nespolehlivost vyplývá z vypravěčova sklonu k sebeklamu, jeho verze vlastního příběhu se neshoduje buď se skutečným stavem událostí v daném fikčním světě, nebo s reálnými motivacemi jeho činů a/či prožíva-

/7/ „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; *Janus Head*, <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>.

/8/ Volně přeloženo autorkou z citace uvedené in „The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; *Janus Head*, <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>.

nými emocemi. Uváděný typ klamavého vyprávění se realizuje vždy z jiného primárního důvodu, jímž může být např. mentální porucha, prožité trauma, výčitky svědomí či „pokřivené“ vnímání světa, avšak samotná realizace klamavé narace se uskutečňuje vždy na základě stejného podnětu, jímž je ego-obranný mechanismus.

I.

Bezejmenný hrdina a vypravěč Palahniukova *Klubu rváčů* trpí psychickou poruchou plynoucí z určité formy schizofrenie. Hrdina si vytváří alter-ego, jemuž přisuzuje činy, jichž se dopouští on sám. V příběhu tento konstrukt hrdinovy mysli vystupuje jako aktivní postava Tylera Durdena, přičemž tato spojitost je nám zpočátku zatajena. Hrdina je ve svém vyprávění limitován psycho-fyziologickým stavem, který zásadně ovlivňuje jeho vnímání fikčního světa a interpretaci událostí, což v jeho vyprávění pochopitelně vede k mystifikaci čtenáře. Zde je tedy jakýmsi „spouštěčem“ vypravěčova oklamání sebe sama mentální porucha, jíž si hrdina není dlouhou dobu vědom. Podobně, a přesto v mnohém zásadně jinak, je tomu v případě Rudišova *Grandhotelu*. Vypravěcí postavou je zde Fleischmann, který se vyrovnává s podivnou fobií, kvůli níž není schopen opustit město Liberec. Již od počátku knihy je jasné, že trpí psychickým blokem, leč nikoli z šoku prožité autonehody, při níž zahynuli jeho rodiče, jak je z vyprávění patrné, ale z potlačování skutečnosti, že jeho rodiče emigrovali a nechali ho v Liberci samotného. Tato jeho situace vede k matoucímu představování fikčního světa čtenáři, ačkoli se Fleischmann nikdy nedopouští explicitního klamání, ale pouze uvádění toho, jak svůj příběh ostatním vypráví:

A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě.
(Palahniuk 2005: 33)

V tomto případě nejde o přímé vytěsňování reality z hrdinovy mysli, jelikož si sám po celou dobu vyprávění uvědomuje skutečnou verzi událostí. Tuto verzi nám však nehodlá prozradit hned, ale prochází si fází určitého smíření a přípravy k přiznání reality čtenáři a zároveň i plně sobě samému. Na základě těchto rozdílných „spouštěčů“ sebeklamu (mentální porucha v *Klubu rváčů* vs. popírání v *Grandhotelu*) hrdinů vedoucích ke klamavým technikám vyprávění můžeme spatřit diskrepanci mezi jejich verzí příběhu a skutečným stavem událostí ve fikčním světě, tedy v rozporu mezi dvěma verzemi představovaného fikčního světa, ale v případě *Grandhotelu* také mezi dvěma verzemi motivací Fleischmannových činů (proč není schopen opustit Liberec)

a dvěma verzemi jeho prožívaných emocí (zármutek po smrti rodičů vs. smutek z opuštění rodičů).

Výše jsem se pokusila postihnout ústřední témata románů, která hrají zásadní roli pro specifičnost daných vyprávěcích technik. Na daných příkladech se také ukazuje, že zatímco některé rozpory nacházíme v rovině příběhu – tedy v **předmětu vyprávění**, jiné se konstituují v samotné naraci – tedy ve **způsobu vyprávění**. V prvním případě je vypravěčova verze fikčního světa v rozporu se skutečným stavem událostí a v druhém se jako rozporuplný či nepřesný (neúplný) jeví způsob vypravěčova pojednání o vlastních motivacích a prožívaných emocích. Zatímco diskrepance *Klubu rváčů* jsou ověřitelné v rovině příběhu a týkají se obsahu vyprávění, událostí ve fikčním světě, rozpory *Grandhotelu* se konstituují v obou rovinách. Sice je nám nepřímou nabízena verze událostí fikčního světa, která se nestala (předmět vyprávění), ale zatímco v případě *Klubu rváčů* nežene vypravěče k podávání klamavé verze fikčního světa žádná vědomá motivace, v *Grandhotelu* na základě Fleischmannovy vědomé motivace tato verze naopak vznikla.

II.

Ptám-li se, zda vypravěč čtenáře klame či zda své vyprávění nějak zkresluje, nebo jej přímo deformuje, a odpovídám-li si kladně, vede mě to k otázce další, a to zda takto činí záměrně. „Jako nespolehlivou je tedy podle mého názoru vhodné označovat pouze takovou vypravěčovu výpověď, kterou jsme s to interpretovat jako záměrně klamavou, ať už je to vypravěčův záměr klamat uvědomělý (chce oklamat narativního adresáta), či nikoli (sebeobelhávání, sebeospravedlňování).“ (Hrabal 2013: 121) Tím se tedy záměrnost vymezuje vůči pomýlenosti vypravěče, která může vést k chybnému hodnocení fikčního světa, již Hrabal neshledává jako postačující podmínku k označení vypravěče za nespolehlivého. S touto definicí souhlasím, avšak je nutné mít na paměti, že v řadě rozporných vyprávění nelze jednoznačně interpretovat, zda je vypravěč například 1) záměrně, přesto neuvědoměle klamavý, či 2) pomýlený, či 3) se jeho počínání pouze neshoduje s naším žebříčkem hodnot, a může se nám tak zdát nějakým způsobem kognitivně omezen. Na druhé straně se však domnívám, že nelze vždy sebeobelhávání označit za záměr. Fleischmann se bezpochyby klame záměrně a také uvědoměle (ačkoli Hrabal u sebeobelhávání hovoří jako o záměru neuvědomělém), naproti tomu vypravěč *Klubu rváčů* se sice obelhává neuvědoměle, nicméně jen těžko lze hovořit o záměru, který se konstruuje ve vědomí, jako spíše o mentální reakci, kterou spouští nevědomí. Pro interpretaci vypravěče jako nespolehlivého se mi však nejvíce důležitá pouze otázka záměrnosti/nezáměrnosti klamání, ale především funkce této strategie. Jsou-li nesrovnalosti ve výpovědi vypravěče důsledkem záměrného deformování informací o fikčním světě, je nezbytné zabývat se předmětem jeho motivací ke skreslování faktů ve prospěch kla-

mavé strategie vyprávění. Těchto úmyslů či záměrů může být více, mohou se dokonce prolínat v rámci jednoho vyprávění. Funkce této narativní techniky a její účinek se však může zásadním způsobem lišit. Pokud je vypravěčovým záměrem klamat čtenáře, jedná se o zcela jiný akt, než když se nás pokouší pouze zmást ve prospěch jiné strategie vyprávění (např. chce zavést čtenáře k alternativnímu chápání událostí ve fikčním světě, a rozšířit tak interpretační pole díla, s čímž se setkáváme např. u *Soumraku dne* Kazua Ishigura). Případně jeho záměr nemusí mít co do činění s touhou čtenáře oklamat, ale jeho úlohou je vyvolání napětí a dynamizace vyprávění samotného, případně dosáhnout „aha-efektu“, spojeného s příběhem, a překvapující pointy (což je oblíbená strategie např. u detektivek či thrillerů, jako je *Zmizelá* Gillian Flynnové). Domnívám se, že o těchto typech narativů nelze jednoznačně hovořit jako o nespolehlivých, ač nezřídka záměrně klamavých.

Podávání deformovaného obrazu o fikčním světě může být činěno nezáměrně, neúmyslně, avšak mnohdy to nemění nic na faktu, že příběh zpětně reinterpreтуjeme, aby dal smysl – jako je tomu v Palahniukově *Klubu rváčů*, v jehož průběhu se dovídáme, že postava Tylera vyskytující se v příběhu byla pouhým výplodem podvědomí vyprávějícího schizofrenika. Tylerova aktivní účast ve většině událostí fikčního světa byla ve výsledku nulová a veškerá jeho participace na příběhu náležela samotnému vypravěči (nebo jeho představám). V tomto případě jde tedy o nezáměrné a nevědomé počínání vypravěče. Nicméně ve chvíli, kdy nám příběh začíná být vyprávěn, si je hrdina již svou mentální indispozicí vědom. Incipit románu je totiž ukotven v narativní přítomnosti, na časové ose se rovná závěru díla. Vyprávění tedy vlastně začíná na konci a navnadí čtenáře scénou *in medias res*:

Tyler mi sežene místo číšníka, potom mi Tyler vrazí pistoli do úst a říká, že první krok k věčnému životu je to, že musíš zemřít.
(Palahniuk 2005: 9)

Následně se vypravěč vrátí o několik měsíců v čase příběhu zpět, do bodu, kde příběh začíná a chronologicky pokračuje dál.

Vypravěčovým úmyslem je zde (1) postupně konstruovat kauzalitu událostí v příběhu, tak jak se s nimi setkával on sám, v analeptickém vyprávění nám poskytuje jen tolik informací, kolik bylo přístupných i jemu – tedy staví nás na tutéž úroveň vědoucnosti jeho prožívajícího „já“, ačkoli jeho vyprávějící „já“ ví o fikčním světě mnohem více nežli my i jeho prožívající „já“ (srov. Chatman 2008). A (2) vzhledem k vyvrcholení příběhu je záměrem tohoto postupného odhalování skutečnosti vzbuzení překvapení, k němuž vyprávění spěje. V tomto ohledu je tedy klamavá strategie vyprávění záměrnou, avšak pro jiné primární účely díla než je oklamání čtenáře.

Podobně může být přísun informací omezen – a teprve v závěru se dočkáváme rozklíčování pointy, odhalení skutečnosti, která zpětně vyplní mezery

fikčního světa, objasní neurčitá místa v textu a my si zpětně reinterpetujeme příběh. Tak je tomu v Rudišově *Grandhotelu*, kde nám je řada informací zatajována (od koho Fleischmann dostává dopisy, které nečte, ale schovává si je nerozlepené pod postel), nebo podávána jinak, aniž by byla vyslovena explicitní lež (verze toho, co s stalo s Fleischmannovými rodiči, kterou vypráví své doktorce a ostatním, kteří se ho kdy zeptali). Fleischmann však také podává tyto a další zavádějící informace se záměrem oklamat sebe sama, respektive jeho primárním záměrem není oklamat nás jako čtenáře, ale potlačit realitu, to, co se mu skutečně přihodilo ve fikčním světě.

III.

O vyprávěcí technice jako o spolehlivé můžeme začít pochybovat teprve v okamžiku, kdy vyprávění obsahuje signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení, případně jeho vysvětlení. U předložených románů si tedy všímám těchto signálů, toho jakým způsobem jsou rozptýleny v textu, zda je lze označit za explicitní či implicitní. Primární funkce těchto signálů je zvýšit čtenářovu ostražitost vzhledem k autoritě vypravěče. Narazí-li čtenář na tyto signály, zpozorní v následné četbě, ale nemusí nutně zpětně zpochybnit informace, které o fikčním světě dosud získal (jako příklad lze uvést opět neprozrazeného odesilatele Fleischmannových dopisů). Jiné ale mají naopak funkci destabilizovat některé elementy dosud vyprávěného příběhu nebo případně podlomit celý řád fikčního světa (pokud Fleischmann repetitivně říká, že se možná všechno z toho, co vypráví, odehrálo jinak, nebo pokud vypravěče *Klubu rváčů* jiná postava osloví jako Tylera Durdena). Některé ze signálů však mají funkci dvojí – první nás upozorní na nesrovnalosti, druhá nás navede k rozuzlení. Pokud nám signály v textu říkají: „pozor, vypravěč nám možná neříká pravdu“, není to totéž, jako když nás směřují ke skutečné verzi, a tedy i oné pravdě. Díky upozornění tedy můžeme pochybovat o skutečnostech, které nám vypravěč předkládá, ale není nám nabídnuta žádná alternativní verze, která by mohla být možnou reálnou situací ve fikčním světě. Někdy jsou ale tyto signály mnohovýznamovými klíčovými informacemi, které nás navádějí na správnou cestu k interpretaci díla. Zde hovoříme o jakýchsi nápovědách či vodítkách (srov. Genette 2003: 486–489).⁹ Pokud se tyto nápovědy v textu objevují, zajímá mě, jakým způsobem se konstituují, tedy zda je vytváří sám vypravěč, či zda se jedná o korektivy jiných postav, či zda o nich vypovídají ověřené fikční fakty. V průběhu románu *Klub rváčů* jsou nám poskytována vodítka, jsou však formulována tak, aby působila nenápadně a abychom v nich nápovědu nehledali. Řadu z nich

/9/ Gérard Genette hovoří o tzv. návnadách, které definuje jako předzvěsti bez anticipačního charakteru.

si uvědomíme spíše po dočtení díla a jejich přítomnost v narativu teprve při opětovném čtení nabývá plného smyslu. Např. si jich můžeme povšimnout v těchto ukázkách:

Lidé se stále ptají, jestli jsem o Tyleru Durdenovi věděl.

Posunuji hlaveň pistole jazykem k tváři a říkám, ty chceš být legendou, Tyler, udělám z tebe legendu, človče. Já jsem tady byl od začátku.

Tyler měl takovou povahu, že mohl pracovat jen v noci. [...] Někteří lidé jsou noční ptáci. Někteří lidé jsou denní ptáci. Já jsem mohl pracovat jen ve dne.

Vím to, protože to ví Tyler. [...] Nevím, jak dlouho už Tyler pracoval po nocích, v době kdy jsem nemohl spát.

Než jsme se setkali, byl už tu Tyler dlouho.
(Palahniuk 2005: 9, 12, 21, 22 a 26)

V citovaných ukázkách si můžeme povšimnout určité hry s formulacemi na klíčové téma příběhu, všechny pojednávají o identitě Tylera a identitě vypravěče, ačkoli se „tváří“ jako pouhé komentáře k jejich vzájemnému vztahu a rozdílnosti. Postupem vyprávění je však tato bipolarita akcentována nápadněji a poněkud naléhavěji, avšak ani v těchto případech nemusí být jejich funkce dekodovatelná. Formulace a jejich významové sdělení čtenář připsuje specifické poetice díla zapadající do stylistické výbavy vypravěče, tím může být naše pozornost odváděna od klíčových informací. Přitom jsou tyto formulace paradoxně jakýmsi máváním skutečné verze fikčního světa před čtenářovými očima:

Tyler pokračuje: Pohni. Mají auto, venku. Mají cadillac. Ještě spím. Teď si nejsem jistý, jestli se mi Tyler nezdá. Nebo jestli já se nezdám Tylerovi.

Teď půjdu pryč, tak se neotáčej. To je to, co po mně Tyler chce. To jsou Tylerova slova, která vycházejí z mých úst. Jsem Tylerova ústa. Jsem Tylerovy ruce.
(Palahniuk 2005: 121 a 136)

Jako náповědy, které nejsou formulovány přímo ve vypravěčově výpovědi, můžeme uvést způsob fungování fikčního světa, resp. jisté zákonitosti, bez nichž by po konečné interpretaci fikční svět postrádal logického smyslu. Například postava Marly, která v hrdinově realitě udržuje intimní vztah s Tylerem, se nikdy neobjevuje společně s vypravěčem i Tylerem na témže místě současně, dále Tyler se doslova na scéně „objeví“ vždy poté, co Marla odejde, případně Tyler „zmizí“ poté, co Marla přijde apod.

Od druhé třetiny románu hrdinovi díky zásahu ostatních postav v příběhu dochází skutečný původ Tylera Durdena. Pojítka se skutečnou verzí fikčního světa nabývají od tohoto bodu vyprávění jiné platnosti. Jejich úlohou je ponouknout čtenáře ke zvýšené aktivitě. Čtenář má tyto nápovědy odhalovat a zpětně reinterpretovat události příběhu ve shodě s nimi.

Bar je prázdný a barman říká: „Rád vás zase vidím, pane.“

Nikdy jsem v tom baru nebyl, nikdy, nikdy předtím.

Ptám se, jestli zná jméno Tyler Durden.

Barman se zazubí s bradou vystrčenou nad okraj bílého krunýře a ptá se: „To má být zkouška?“

Jo, říkám, je to zkouška. Setkal se někdy s Tylerem Drudenem?

„Zastavil jste se tady minulý týden, pane Durdene,“ říká. „Nevzpomínáte si?“

Byl tady Tyler.

„Byl jste tady, pane.“

Do dnešního večera jsem tady nikdy nebyl.

„Když to říkáte, pane,“ říká barman, „ale ve čtvrtek v noci jste se přišel zeptat, jak brzy nám to tu policie chce zavřít.“

(Palahniuk 2005: 138–139)

Tento dialog je v příběhu klíčový. Ač se jedná o výpověď, kterou nám poskytuje postava, pro děj příběhu nedůležitá (nic bližšího o ní nevíme a nedokážeme si o její důvěryhodnosti ani utvořit názor), nalomí dosud platnou autoritu vypravěče, a poukáže na některé (výše citované) formulace v jiném světle. Vypravěč si po tomto rozhovoru stále není vědom svého narušeného vnímání, ale sám propadne pochybám a začne se pítit po vysvětlení.

V *Grandhotelu* se nám oproti tomu prostřednictvím určitých signálů může vypravěčova autorita zdát nejistá již od počátku. Nikoli proto, že bychom se domnívali, že nás klame, ale protože nelze nezaregistrovat naivitu, s níž nám je příběh podáván. Podezříváme ho z mentální dysfunkce od počátku, jelikož jeho vyjadřování připomíná leckdy výpověď malého dítěte. To samotné však není argument proto, abychom ho mohli nazvat nespolehlivým, avšak tyto textové signály nás přimějí k latentním pochybnostem provázející následující čtení. Bezpochyby však zpozorníme, objeví-li se v textu formulace následujícího typu:

Říkám to všechno na rovinu, protože už nechci mít žádná tajemství.

A mně se zdálo, že Ilja ze sebe vyfukuje nejen kouř, ale ještě něco víc, něco, co v sobě ukrývá stejně jako třeba já, nějaké tajemství ztracené v jejím osobním nekonečnu.

(Rudiš 2006: 20 a 106)

Fleischmann se přiznává k tomu, že má jisté tajemství, nicméně neprozrazuje jaké. Ač říká, že má v úmyslu nadále nic netajit, nechává nás v nevědo-

mosti, co před námi a před fikčními postavami (a možná i částečně sám před sebou) skrývá. Ačkoli nás tedy vypravěč explicitně neklame a přiznává, že nevypráví vše, zamlčuje informace, které jsou zjevně důležité – pro příběh nebo pro odhalení komplexnosti Fleischmannova charakteru.

Dalším signálem je sebezpochybňování vlastní důvěryhodnosti, respektive kompetentnosti k tomu vyprávět svůj příběh správně – tedy tak, jak se udál:

A teď vám řeknu, co jsem vždycky vyprávěl doktorce a lidem, který o to stáli. Jeden příběh, co se ale možná odehrál trochu jinak. Nebo vlastně určitě. Takže tohle je příběh, který miluje moje doktorka a kterým ji vždycky dostanu.
(Rudiš 2006: 33)

Objevilo-li by se ve vyprávění ojediněle, nepřikládali bychom mu nejspíš přílišnou významnost, protože bychom Fleischmannovu nejistotu připisovali limitům lidské paměti – obzvláště v situaci, kdy je člověk zasažen šokem, vytěsňování některých aspektů události je standardním procesem mysli. Zpochybňování sebe sama se však v souvislosti s touto příhodou opakuje:

Ať se to stalo tak nebo jinak, slyšet jsem začal brzy. Při slově bouračka se mi trochu rozbušilo srdce, stáhl krk a možná jsem zrudnul v obličejí, mám s tím přece jistou zkušenost. Nezpracovanou zkušenost, jak říká moje doktorka, i když to s tou bouračkou bylo přece jen možná trochu jinak. Ale i tak má recht.
(Rudiš 2006: 34 a 56)

V důsledku toho zpochybníme událost jako takovou, ale na rozdíl od *Klubu rváčů* nám není poskytnuto vodítko, které by nás navedlo k jiné možné verzi této události.

IV.

V *Klubu rváčů* nabydeme podezření o odchylné podobě fikčního světa z korektiv ostatních postav. Následně sám hrdina pochybuje o tom, že se kolem něj děje to, co si myslí, že se děje – a v závěru díla dojde k potvrzení těchto pochybností. Poslední díly skládačky takzvaně zapadnou do sebe, dovypřávený příběh je plně reinterpretován, logicky vysvětlen, a tím i ověřena skutečná verze fikčního světa. Zásadní je moment, kdy si hrdina sám začne ověřovat u ostatních postav, zda chápe události správně, a začne o existenci Tylora a o svém zdravém rozumu pochybovat. Jinými slovy dochází k sebe-reflexi a uvědomění si vlastního pomýlení. Fleischmann v *Grandhotelu* je případem jiné situace. Zde si totiž vypravěč uvědomuje odlišnou verzi příběhu od té, kterou poskytuje nám a ostatním postavám od samého počátku. Ví,

že ho jeho rodiče opustili (FS_S¹⁰), ačkoli my se od něj dozvídáme, že zemřeli (FS_N¹¹). Tato verze skutečnosti (FS_N) je jeho obranným mechanismem proti bolestnému šoku, je způsobem, jak se s tím Fleischmannova psychika vyrovnává. A ačkoli čtenáře nechává v pomýlenosti (nikoli aktivně, jelikož explicitně ve vyprávění nevysloví v tomto ohledu jedinou lež), vyprávění k prozrazení FS_S celou dobu spěje. Jedná se vlastně o proces smíření, při němž se Fleischmann snaží s realitou vyrovnat, než ji nahlas vysloví – konkrétně nahlas v dialogu s Iljou.

Vykládám Ilje, jak to bylo doopravdy. Jak došlo k bouračce s Rusáky u cedule Liberec. Jak ji táta s mámou přežili. Jak jsem skončil v nemocnici, v domě pokroucených lidí, odkud si mě už nikdo nevyzvednul, a jak jsem se propadnul do hloubky svého nekonečna. [...] Vyprávím Ilje, jak mě tu nechali, jak mi máma řekla, že se pro mě vrátí, ale jak se nevrátila ani za pár dní, ani za měsíc, ani za rok, jak tam umřela na nemoc, co jí najednou vyrostla uvnitř hlavy, a že byla ještě mladá, a jak na mě táta zapomněl, protože si mezitím našel někoho jiného, a já se tady zaseknul a začal tlouct hlavou do zdi [...]
(Rudiš 2006: 164–165)

V první chvíli se po tomto zjištění můžeme domnívat, že nás vypravěč přímo oklamal, ale při zpětném ohlédnutí za formulacemi, které v této záležitosti ve svém vyprávění používal, zjistíme, že se žádného vyslovení klamu nedopustil. Zkrátka nás pouze zmátl a nechal nás při tom. Skutečná verze příběhu (FS_S) je v důsledku sděleného potvrzena, ověřena, přičemž Fleischmann si je po celou dobu vědom sebe sama a svého potlačování reality, ačkoli k plnému sebeuvědomění dojde až vyřčeným přiznáním.

/10/ Fikční svět skutečný.

/11/ Fikční svět nepravdivý.

PRAMENY

FAULKNER, William
1997 *Hluk a věrava*; přel. Luba a Rudolf Pellarovi (Praha: Odeon)

FLYNNOVÁ, Gillian
2013 *Zmizelá*; přel. Drahomíra Michnová (Praha: Knižní klub)

ISHIGURO, Kazuo
2010 *Soumrak dne*; přel. Zdena Pošvicová (Praha: Leda – Rozmluvy)

NABOKOV, Vladimir
2007 *Lolita*; přel. Pavel Dominik (Praha – Litomyšl: Paseka)

PALAHNIUK, Chuck
2005 *Klub rváčů*; přel. Jindřich Mandák (Praha: Volvox Globator)

RUDIŠ, Jaroslav
2006 *Grandhotel* (Praha: Labyrint)

SALINGER, Jerome David
2010 *Kdo chytá v žitě*; přel. Luba a Rudolf Pellarovi (Praha: Knižní klub)

LITERATURA

BOOTH, Wayne C.
2007 „Typy vyprávění“; přel. Martina Knápková; *Aluze* 10, č. 8, s. 42–51

COHNOVÁ, Dorrit
2011 „Rozporné vyprávění“; přel. Martin Lukáš; *Aluze* 14, č. 2, s. 62–68

CULLER, Jonathan
Krátký úvod do literární teorie; přel. Jiří Bareš (Brno: Host)

CHATMAN, Seymour
2000 *Dohodnuté termíny*; přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček (Olomouc: Univerzita Palackého)

CHATMAN, Seymour
2008 *Příběh a diskurs*; přel. Milan Orálek (Brno: Host)

ČEŠKA, Jakub
2013 „Lze nespolehlivost považovat za naratologickou kategorii?“; *Bohemica Olomucensia* 5, č. 1, s. 18–31

DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto
2010 *Lector in fabula*; přel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

FONIOKOVÁ, Zuzana
2011 „Hranice nespolehlivého vyprávění“, *Bohemica litteraria* 15, č. 1, s. 101–119

FROST, Christopher – AARFKEN, Michael – BROCK, Dylan W.

„The Psychology of Self-Deception as Illustrated in Literary Characters“; in <http://www.janushead.org/4-2/frost.cfm>

GENETTE, Gérard

2003 „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“; přel. Natálie Darnadyová; *Česká literatura* 51, č. 3 a 4, s. 302–327 a 470–495

HRABAL, Jiří

2013 „Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie“, *World Literature Studies* 5, č. 1, s. 117–123

KUBÍČEK, Tomáš

2007 *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

2009 „Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl“; *Aluze* 12, č. 3, s. 38–40

MARGOLIN, Uri

2014 Narrator, LHN; in <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>

NÜNNING, Ansgar (ed.)

1998 *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: WVT)

NÜNNING, Ansgar

1999 „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“; in GRUNZWEIG, Walter – SOLBACH, Andreas (eds.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext* (Tübingen: Narr), s. 53–73

PAVEL, Thomas G.

2012 *Fikční světy*, přel. Hynek Zykmond (Praha: Academia)

PHELAN, James

2013 „Narrative ethics“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics>

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění*; přel. Vanda Pickettová (Brno: Host)

SHEN, Dan

2011 „Unreliability“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>

SCHMID, Wolf

2013 „Implied Author (revised version; uploaded 26 January 2013)“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version-uploaded-26-january-2013>

TOOLAN, Michael

2011 „Coherence“; *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence>

ZERWECK, Bruno

2009 „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu“; přel. Martin Lukáš; *Aluze* 12, č. 3, s. 40–59