

Rozporné vyprávění

Dorrit Cohnová

Nedávné výzkumy stále jasněji uznávají potřebu rozlišit mezi dvěma různými typy nespolehlivého fikčního vyprávění: mezi faktickou nespolehlivostí, kterou přisuzujeme mylně informovanému nebo záměrně dezinformovanému vypravěči, jenž není ochoten či schopen říci, co se „skutečně“ událo (např. v povídce „The Yellow Wallpaper“¹); a ideologickou nespolehlivostí, kterou přisuzujeme vypravěči, jenž je předpojatý či zmatený a jenž nás vede k tomu, abychom za příběhem, který vypráví, hledali význam odlišný od toho, který nám on sám či ona sama předkládají.² Zdá se mi, že druhý typ nespolehlivosti se od prvního odlišuje natolik, že si zaslouží samostatnou diskuzi – diskuzi, kterou by měly vyvolat poznámky, jež budou následovat. Tento druhý typ nespolehlivosti si také zaslouží jiný název, který představuji v titulu své studie.

Termín „rozporné vyprávění“, kromě toho, že typicky vyjadřuje odlišnost tohoto druhu vyprávění od (faktické) nespolehlivosti, má označovat situaci, kdy čtenář vnímá vypravěče jako normativně nevhodného pro příběh, který vypráví.³ Termín poukazuje na čtenářův dojem, že bylo *autorovým* záměrem, aby jeho či její dílo bylo chápáno jinak, než jak mu rozumí *vypravěč*, tedy způsobem, který lze odhalit pouze tehdy, budeme-li dílo číst „proti srsti“ vypravěčovy promluvy, opatřující je významem, který se, byť sám explicitně nevyjádřený, tiše ohlašuje čtenáři za zády vypravěče. Dále termín naznačuje, že vypravěč, i když si jej autor ani zdaleka nevymyslel coby svého mluvčího, je zvláštním a rafinovaným způsobem vytvořený hlasový orgán, jehož ideologie se dostává do rozporu s jeho či jejím vyprávěním. V tomto bodě si můžeme povšimnout také toho, že určení „rozpornosti“ je možné vztahovat pouze na *fikční* narativ a nikoliv na takový druh (ústního či psaného) vyprávění (*story-telling*), které se dovolává skutečných fakt: i když často používáme označení „nespolehlivý“ pro hlasy, které považujeme za pomýlené také v oblasti nefikčních děl (historických, publicistických, biografických či autobiografických), vypravěčem takových děl *je* autor, a autor *je* vypravěčem, takže těmto dílům nemůžeme přisoudit význam, který se odlišuje od významu, jež díla explicitně vyhlašují.

Z dosud řečeného vyplývá, že možnost přisoudit fikčnímu dílu atributy rozporného vyprávění závisí na textových rysech, které lze zcela jasně vymezit: rozporné vyprávění musí být vyprávěno vypravěčem, který zřetelně vyhlašuje své subjektivní mínění. S tímto rysem se lze vypořádat jedním ze dvou způsobů (nebo také oběma): za prvé může vypravěč verbalizovat své myšlenky *gnomicky*, a to tak, že zobecní hodnotící soudy, které se gramaticky vydělují z jazyka narativu tím, že jsou vyjádřeny v přítomném čase.⁴ Například v Conradově *Srdci temnoty* Marlow v jednom místě přerušuje své vyprávění o setkání s Kurtzem v Belgickém Kongu následujícími zhodnocením kolonialismu:

Dobýt nějaké země znamená většinou vzít ji těm, kdo mají jinou barvu pleti nebo trochu rozplesklejší nos než my, a to není vůbec nic pěkného, zvláště když do toho člověk vidí hodně zblízka. Vykoupit to může jedině idea. Idea, o níž se to opírá; ne nějaká sentimentální záminka, ale idea a nesobecká víra v tu ideu – něco, co si člověk postaví před sebe, čemu se může klanět a nabídnout obětí.⁵

Jak se domnívají někteří badatelé, tato a jiné podobné gnomické pasáže činí z Marlowa sebeklamného, rozporného vypravěče, kterého musíme odlišit od autora knihy.⁶

Za druhé může vypravěč také verbalizovat své myšlenky adjektivně pomocí hodnotících frází, které proniknou do deskriptivního a narativního jazyka a které se často vztahují i k ostatním postavám fikčního světa. Například ve *Vichrném návrší* není možné označit Nelly Deanovou, velmi konvenční ústřední vypravěčku, za rozporného vypravěče vzhledem ke gnomickým tvrzením (která sotva kdy používá), nýbrž vzhledem k jejímu jazyku, pro který je typické, že označuje Heathcliffa jako „zloducha“ (*black villain*) a Káťu jako „divokou, darebnou mršku“ (*a wild, wicked slip*).⁷

Určení rozporného vyprávění však obnáší více než jen přítomnost vypravěčova subjektivního mínění v textu. Když se totiž takové mínění ukazuje být v souladu nebo harmonii s příběhem, jehož je součástí – jako je tomu například v *Janě Eyrové*⁸ – pak není důvod, abychom vypravěči rozuměli coby rozpornému hlasu. Dojem rozpornosti se objevuje jediné tehdy, když se nám zdá, že vypravěčovo normativní hledisko se určitým způsobem ocitá v rozporu s příběhem, který on či ona vypráví. Něco takového platí zcela určitě pro Marlowovu gnomickou promluvu v *Srdci temnoty*, jakož i pro Nellinu adjektivní promluvu ve *Vichrném návrší*. V Marlowově případě je představa, že kolonialismus je „nesobecká víra v ideu – něco, co si člověk postaví před sebe, čemu se může klanět a nabídnout oběť“, vyvrácena skutečností, že se z Kurtze, prototypu kolonizátora, stává děsivě zhýralý člověk: Kurtz ze sebe totiž – mimo jiné – před africkými domorodci učinil svého druhu božstvo, když svůj příbytek zkrášlil ohrazením vyrobeným z lebek chudáků. V případě Nelly zase působí proti jejím normám romantická čistota lásky Heathcliffa a Káti a zkaženost společnosti, která předurčuje jejich tragický osud.

Je velmi důležité si uvědomit, že si výše zmíněné předpoklady takový způsob určení *nevynucují*, ačkoli jsou jak nezbytné, tak dostačující pro určení rozporného vyprávění. Čtenáři mají k dispozici jiné řešení: mohou veškeré předsudky a nejasnosti vepsané do normativní promluvy díla přisoudit *autorovi* namísto *vypravěči* a pokusit se je vysvětlit s odvoláním na biografické nebo generačně-historické okolnosti, jež doprovázely vznik díla. Jinými slovy vnímání narativní rozpornosti je otázkou čtenářovy (více či méně vědomé) volby, která těsně souvisí s jeho či jejím předpokladem, že autor po nás *chce*, abychom ve vypravěči rozpoznali omylného komentátora.⁹

Zároveň však musíme přiznat, že existují vypravěči, jejichž promluva je natolik bezostyšně ignorantská, že je většina čtenářů může považovat za postavy vymyšlené autorem se zřejmým úmyslem mylně vykládat příběh, který vyprávějí. Mezi takové vypravěče patří tupý a zaostalý Edward z Fordova *Nejsmutnějšího příběhu*,¹⁰ nápadně podlý a předpojatý Jason Compson, jenž vede monolog ve Faulknerově *Hluku a vřavě*¹¹ a vypočítavě „důstojný“ majordomus, jenž je vypravěčem *Soumraku dne*¹² Kazua Ishigury. Na druhé straně existuje řada románů a povídek, jejichž vypravěči se jen nesnadno propůjčují k rozpornému čtení, například již zmíněná Jana Eyrová. Žádný narativ však této možnosti neunikne docela. Zmiňme alespoň dva případy opožděně objevené rozpornosti: Teprve v roce 1951 (asi 50 let po prvním vydání) přišel Albert Guerard s tím, že román André Gida *Imoralista*¹³ je vyprávěn sebeklamným vypravěčem, jenž nedokáže rozpoznat svou vlastní sexuální orientaci. Proustovo *Hledání ztraceného času*¹⁴ představuje ještě pozoruhodnější případ: harmonické propojení Marcelova obsáhlého filozofického komentáře s událostmi, které líčí, bylo nedávno zpochybněno i navzdory tomu, že je čtenáři dlouho a neproblematicky brali za samozřejmé. Badatelé stále častěji vyslovují své pochybnosti o způsobu tohoto propojení, zejména pokud jde o estetické teorie v posledním svazku.¹⁵

Samozřejmě, že nad mnohými narativy nerozhodně váháme mezi dvěma možnými způsoby jejich rozřešení, přičemž jsme nuceni zvážit, zda bychom narativ měli číst v souladu či v rozporu s explicitním popisem událostí: odráží tento popis autorovo stanovisko, nebo byl do textu vsazen s nevyřčeným záměrem, abychom sami rozpoznali jeho omylnost, jeho nesoulad s příběhem, který je vyprávěn? Vědomí této nerozhodnosti se ovšem zřídka prosadí v publikacích literárních badatelů. Místo toho najdeme na poličkách našich knihoven pouze doklady o tvrdých kritických sporech. To platí i pro obě díla, která jsem zmiňovala, pro *Srdce temnoty* a *Vichrné návrší*. Někteří badatelé se domnívají, že Marlowova ideologická promluva odráží Conradovo vlastní stanovisko, přičemž dále tvrdí, že se Conrad v podstatě držel převládajícího imperialistického přesvědčení a postojů své doby a země, kterou přijal za vlastní (Anglie konce devatenáctého století). Nejvýraznějším představitelem tohoto kritického pohledu je Chinua Achebe, který roku 1977 publi-

koval článek, v němž prohlašuje, že Marlow „se podle všeho těší Conradově naprosté důvěře“, načež dochází k závěru, že *Srdce temnoty* „je pohoršující a trestuhodná kniha [...], která] tím nejsprostším způsobem vystavuje na odiv předsudky a urážky, v jejichž důsledku prožila část lidstva nevýslovná muka a vytrpěla mnohá zvěrstva“.16 Proti tomuto kritickému pohledu (a někdy přímo v reakci na Achebeho) badatelé namítají, že Marlow je ideologicky nespolehlivý vypravěč, jehož ironický „odstup“ od Conrada představuje zcela zásadní prvek pro správné porozumění dílu, které je mistrovsky zvládnutým „útokem na smrt rozsévající imperialistické choutky a zastírání pravdy“.17 Podobně problematickým případem je také román Brontëové, soudě podle nesmírně složité historie jeho recepce. Badatelé se v názoru na vypravěčku Nelly rozcházejí, jedni ji označují za „věrohodného a mazaného svědka“, druzí poukazují na „nedostatek porozumění pro oba protagonisty“ a na „nedostatečnost interpretace“, kterou Nelly čtenářům předkládá.18

Až doposud jsem uvažovala o rozpornosti na příkladu děl, ve kterých na ni relativně snadno a často narážíme a kde ji obecně přijímáme jako teoretickou možnost: totiž v narativích, jež jsou vyprávěny v první osobě či jež jsou homodiegetické. V těchto případech, i když v praxi často dochází k jejich záměně, se badatelé obecně shodují na tom, že lze vypravěče od autora či autorky odlišit: vypravěč či vypravěčka jsou prokazatelně smyšlenými postavami začleněnými do fikčního světa, nějak se jmenují (Marlow, Nelly Dean), projevují se jejich osobnostními rysy, mají povolání, určitou minulost a ambice do budoucna. Toto rozlišení vypravěče a autora se stává daleko spornější, jestliže překročíme hranici do sousední fikční sféry vyprávění v třetí osobě či vyprávění heterodiegetického. Můžeme si v rámci této sféry vůbec oprávněně představit vypravěče, kteří nemluví za autory a jejichž ideologie neosmyslňuje příběh, kteří jsou tedy, stručně řečeno, rozporní?

Naratologové tuto možnost vesměs popírají.19 Jejich stanovisku však v ryze empirickém smyslu protičeí množství studií publikovaných v posledních zhruba dvaceti letech, které nabízejí rozporná čtení řady románů vyprávěných v třetí osobě. Mezi takové studie patří Lserova interpretace *Jarmarku marnosti*20 z jeho knihy *Implikovaný čtenář*, kde, jak sám Lser píše, „je vypravěč samostatnou postavou, zřetelně oddělenou od tvůrce příběhu“, který předkládá nepochopitelně zmatený popis událostí;21 dále kniha Robina Millera o Dostojevského *Idiotovi*,22 do níž Miller zahrnul kapitolu nazvanou „The Breakdown of the Reader's Trust in the Narrator“ (Selhání čtenářovy důvěry ve vypravěče);23 interpretace Melvillova *Billyho Budda*24 od Barbary Johnsonové, která novelu čte jako politickou alegorii, jíž si ovšem prudce výřečný vypravěč této knihy sám není vědom;25 a konečně dvě práce o Goethově novele *Spříznění volbou*,26 které shodně tvrdí, že její vypravěč, jenž sotva ztělesňuje autorovu imponantní moudrost, čtenáře neustále zavádí, jelikož jeho otřepané konvenční fráze odhalují nedostatek porozumění pro hluboce rozporuplný příběh, jenž nám vypráví.27 I když tito badatelé nemají žádné teoretické povědomí o základním schématu, se kterým pracují, jejich interpretace mají něco společného: předpokládají, že autor heterodiegetického románu může vypravěči odepřít vědění – či přisoudit mu vědění falešné –, i když on či ona ponouká čtenáře k tomu, aby naslouchali skutečnému významu, jež příběh mlčky sděluje.

Vzhledem k tomu, že jsem již publikovala interpretaci *Smrti v Benátkách*,28 která se odvíjí v podobném duchu,29 shrnu pouze krátce její argumentaci. Mannův příběh o osudové benátské dovolené spisovatele Aschenbacha je vyprávěn přespříliš kritickým vypravěčem, jenž je zbaven vsí tělesnosti; jeho přítomnost v textu je pouze duševní, nikoli fyzická. Ukazují, že je i přesto možné (a pro správné porozumění příběhu snad i nutné) neztotožňovat zde vypravěčovy názory s názory romanopisce, jehož jméno se objevuje na titulní straně knihy.

Příkladem, který na problém poukazuje, může být scéna, kdy Aschenbach, již vášnivě zamilován do Tadzia, čte novinovou zprávu, která potvrzuje jeho podezření, že v Benátkách vypukl mor. Vypravěč popisuje jeho reakci následovně:

[P]ocítil v srdci zadostiučinění nad dobrodružstvím, v němž se ocitá vnější svět. Vášni stejně jako zločinu je totiž zabezpečený pořádek a blahobyť trnem v oku, a každé uvolnění občanského soukolí, každý zmatek a každá neblahá událost jeho každodenního chodu jí musí být vítaná, protože může nejasně doufat, že jí z toho vyplyne nějaká výhoda. A tak se i Aschenbacha zmocnilo jakési nejasné uspokojení nad tímto vrchností utajovaným děním ve špinavých uličkách.30

Všimněte si vypravěčovy věcné logiky, když klade rovnítko mezi vášeň a zločin: jeho gnomický komentář (vyjádřený v přítomném čase) začíná bezstarostným „totiž“ a pokračuje jako u sylogismu výrazem „a tak“. Jestliže se většina badatelů domnívá, že zde vypravěč, tak jako ve svých ostatních normativních výrocích, vyslovuje stanovisko Thomase Manna – který měl tento příběh napsat se záměrem odsoudit všechny umělce, kteří opustí morální zásady a oddají se lásce směřující ke smrti –, pak někým, kdo nesdílí tyto předpoklady, bude citovaný komentář čten zcela odlišně, totiž někým, kdo se domnívá, že Mann by nezatížil Aschenbachovu erotickou zkušenost takřka metafyzickými, estetickými a mytickými významy, kdyby neměl v úmyslu vyvolat u čtenáře mnohem složitější a rozmanitější reakce, než jaké vyvolává vypravěč – tedy reakce, které vlastně odporují těm, jež vyvolává právě vypravěč.

Myslím, že bychom měli učinit závěr, že romány vyprávěné ve třetí osobě, o nic méně než ty, jež jsou vyprávěné v osobě první, umožňují oddělit vypravěče od autora a že rozporné čtení takových románů může mít zásadní důsledky pro jejich interpretaci. Tento kritický postup ovšem neimplikuje, že by heterodiegetické romány umožňovaly faktickou nespolehlivost: fikční *události* představované v románu tohoto druhu, na rozdíl od těch, které jsou představovány tělesným vypravěčem v románech vyprávěných v první osobě, nelze chápat jako vypravěčem falzifikované nebo zkreslené, protože víra v jejich přesnost otevírá čtenáři existenci smyšleného světa. Zkrátka a dobře rozpornost je jediným aspektem obecné kategorie nespolehlivosti, který se uplatňuje ve všech románech napsaných v první nebo třetí osobě, jež jsou vyprávěny ústředním vypravěčem, jehož promluva v textu dominuje.

To samozřejmě ještě neznamená, že všichni vypravěči heterodiegetických románů jsou pravděpodobnými kandidáty na nespolehlivost. Tak jako v případě homodiegetických narativů existují také heterodiegetické narativy, které i tomu nejskeptičtějšímu čtenáři nabízejí spolehlivý popis událostí příběhu, jež vyprávějí. Nápadným příkladem, který skutečně zpochybňuje hodnotu *všech* strnulých ideologií, je román George Eliota [Mary Ann Evansové] *Middlemarch*,³¹ jehož normativní promluva je (jak tvrdí D. A. Miller) natolik přesvědčivá proto, že se žádných pevně daných norem nedrží. Vypravěčovo nadřazené vědomí, utvářené soucitem a tolerancí vůči všem lidským chybám, se místy dokonce obrací v sebeironii. Je lákavé na základě tohoto příkladu vyvodit obecný závěr, že narativní rozpornost, alespoň pokud jde o romány vyprávěné v třetí osobě, je závislá na dogmatismu – čím méně zatvrzelá je vypravěčova gnomická promluva, tím méně je patrně čtenář schopen vnímat ji jako rozpornou.

Jak je jistě zřejmé z předešlého komentáře, rozpornost se netýká velké části heterodiegetických románů: těch, jejichž příběhy jsou vyprávěny natolik nenápadně, až se nám zdá – jak někdy sami říkáme –, že se vyprávějí samy: například *Ambassadors* (Vyslanci), *Portrét umělce v jinošských letech*, *Proces* či *Paní Dallowayová*.³² Romány tohoto typu, naratologickými termíny označované jako figurální (F. K. Stanzel³³) či fokalizované (Gérard Genette³⁴), nenabízejí možnost odhalit v nich rozporného vypravěče. Ne že by nám takové texty nutně předkládaly objektivní zhodnocení fikčních událostí: jejich fokální postavy mohou být naivní (jako je malý Štěpán v počátečních oddílech *Portrétu*), bezradní (jako Josef K.) či dokonce bláhoví (jako Septimus). Úkolem čtenáře je povšimnout si subjektivních předsudků těchto postav a poopravit je za ně (někdy je tento úkol, jako například u Kafky, jen velmi obtížně proveditelný), přitom však musí mít čtenář po celou dobu na vědomí, že falešné interpretace jsou důležitou součástí fikční reality, kterou postavy představují. Jelikož nám ale postavy jako Štěpán, Josef K. nebo Septimus tuto fikční realitu samy netlumočí, obvinění z rozpornosti se jich netýká.³⁵ A tudíž se koncept rozporného vyprávění samozřejmě netýká většiny románů napsaných ve dvacátém století, kdy kromě Thomase Manna jen velmi málo autorů využívá toho, co Stanzel nazývá autorskou vyprávěcí situací.

Myslím, že je třeba připustit, že oddělení vypravěče od autora není něčím snadno proveditelným, je to krok, jemuž se dokonce i vysoce vzdělaní čtenáři povětšinou brání. Jejich zdráhání by mohlo přinést vysvětlení pro dějinné schéma recepce, které se opakovaně vrací u kritických reakcí na druh narativů, o němž zde uvažují: první fáze recepce těchto narativů – trvající někdy celá desetiletí – bere vypravěče za slovo způsobem, který vede k plně souhlasnému čtení; druhá fáze pak chápe tohoto vypravěče jako rozporného – přichází se čtením, které je samo o sobě nejprve přijímáno s překvapením a nedůvěrou, ale zkrátka již široce uznáváno. Navrhují, že by po této druhé fázi mohla v ideálním přípa-

dě přijít ještě třetí – v praxi však dosti vzácná – fáze: totiž vědomé čtení, jež rozumí možnosti volby, čtení, jež si uvědomuje, že *jsou* zde různé možnosti, že problémy vyvolané určitými typy vypravěčů – vypravěčů, u nichž si lze povšimnout nesrovnalostí v jejich vlastním hodnocení událostí a postav příběhu, který vyprávějí – mohou být vyřešeny různými způsoby.

Kupodivu existují badatelé, kteří opravdu takto uvažují o paradigmatických textech, jež jsem v této studii využila. Tak třeba Edward Said přichází s tvrzením, že Conrad v *Srdci temnoty* znázorňuje ambivalentní obraz: říká, že tento příběh na jedné straně manifestuje Conradovu „ostrou kritiku imperialismu, který zotročuje [africké domorodce]“; na straně druhé Conrad „nijak nenaznačuje, že by si dokázal představit plně rozvinutou alternativu imperialismu“.³⁶ Navzdory tomu, že Said sám hlasitě vyhláší své antikolonialistické přesvědčení, domnívá se, že „[o]na kruhovost, dokonalá uzavřenost“ Conradova příběhu „není pouze esteticky, ale také rozumově neotřesitelná“.³⁷ Obdobně také Yacobi přichází s názorem, že skutečný význam *Vichrného návrší* spočívá v jeho obojetné dvojakosti: v tom, že toto dílo představuje jak půvab, tak odpudivost, jak působivost, tak smrtelné nebezpečí anti-společenské romantické lásky.³⁸ Jsa vyprávěn *fikčním* vypravěčem dovoluje tento příběh čtenáři, aby četl Nellinu omezenou konvenční narativní promluvu proti srsti, přičemž umožňuje pojmát autora jako někoho, kdo se staví za Nelly a jehož hlas, i když on sám mlčí, slyšíme: tedy jako autora, který, na rozdíl od Nelly, toleruje víceznačnost a odmítá pevně daný systém hodnot. Nemohli bychom koneckonců usoudit, že se tak děje v důsledku Nelliných nejasných postojů vůči lásce – a životu – a že Brontëová napsala přece jen fikční dílo, *toto* fikční dílo, a nikoliv etické pojednání obhajující či odsuzující romantickou lásku?

Na závěr svého čtení *Smrti v Benátkách*³⁹ jsem sama poukázala na výhody a nevýhody našeho pokusu vysvětlit vypravěčovu jednostrannou a mnohomluvnou výřečnost: problémy, které vypravěč vyvolává, mohou, jak tvrdí někteří badatelé, být připsány na vrub zmatkům samotného autora ve chvílích, kdy svou novelu psal; ale mohli bychom také vyslovit hypotézu, že Mann záměrně vytvořil rozporného vypravěče. Vědomí toho, že zde pro čtenáře existují dva způsoby, jak lze textům tohoto druhu porozumět, nám může poskytnout nejen jejich nejspokojivější interpretaci, ale také nejlepší důvod pro to, abychom těmto textům přisoudili status mistrovských děl krásné literatury.

Přeložil Martin Lukáš.

Poznámky:

1 Viz Monika Fluderniková, „Defining (In)sanity: The Narrator of ‚The Yellow Wallpaper‘ and the Question of Unreliability“, in: Walter Grunzweig a Andreas Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*, Tübingen, Gunther Narr Verlag 1999. [Autorkou hororové povídky „The Yellow Wallpaper“ (1892), jež bývá považována za rané dílo americké feministické literatury, je americká spisovatelka Charlotte Perkins Gilmanová (1860–1935).]

2 Viz zejména Mathias Martinez a Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, Munich, C. H. Beck 1999, s. 100–101; Ansgar Nünning, „But why *will* you say that I am mad?: On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1997, č. 1, s. 88–89; týž, „Unreliable, compared to what: Toward a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses“, in: Walter Grunzweig a Andreas Solbach (eds.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*; týž, „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitivnarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“, in: týž (ed.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englisch-sprachigen Erzählliteratur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag 1998, s. 11–13. Nünningovy studie odkazují na některé badatele, kteří již dříve rozlišovali mezi těmito dvěma typy nespolehlivosti. Existují samozřejmě vypravěči, jako je například David Copperfield [Charles Dickens, *David Copperfield* (2 svazky), přel. Emanuela a Emanuel Tilschovi, Praha, SNKLU 1956], kteří (alespoň doposud) nebyli obviněni ani z faktické, ani z ideologické nespolehlivosti.

3 Nünning (podle Susan Sniader Lanserové [The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction, Princeton, New York, Princeton University Press 1981]) nazývá tento typ nespolehlivého vyprávění „nedůvěryhodným“, což je jakési matoucí polosynonymum ke slovu „nespolehlivý“; Martinez a Scheffel rozlišují „theoretisch unzuverlässiges Erzählen“ („teoreticky nespolehlivé vy-

pravování“) od „mimetisch unzuverlässiges Erzählen“ („mimeticky nespolehlivé vypravování“), se všemi svými modifikátory, jež jsou až příliš podmíněny přijetím jejich naratologického systému jako celku.

4 Viz Félix Martínez-Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, přel. Phillip W. Silver, Ithaca, New York, Cornell University Press 1981, s. 34–43.

Martínez-Bonati zde předkládá rozlišení mezi tím, co nazývá „mimetické věty“ – ty vytvářejí obraz fikčního světa a jsou objektivní, „jakoby transparentní“ – a „nemimetické věty“ – ty vytvářejí obraz vypravěčovy mysli, jsou nesrozumitelně subjektivní a čtenáři by je měli přijímat s podmíněnou hodnověrností, již každý z nás přisuzuje názorům kohokoliv druhého.

5 Joseph Conrad, *Srdce temnoty*, přel. Jan Zábřana, Praha, Mladá fronta, s. 13.

6 Viz například Garret Stewart, „Lying as Dying in *Heart of Darkness*“, in: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Robert Kimbrough (ed.), New York, Norton 1988, s. 370.

7 Emily Brontëová, *Vichrné návrší*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, Mladá fronta 1958, s. 99 a 38.

8 [Charlotte Brontëová, *Jana Eyrová*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, Český spisovatel 1994.]

9 Čtenářsky orientovaný přístup, který zde zastávám, byl poprvé navržen Tamarou Yacobi („Fictional Reliability as a Communicative Problem“, *Poetics Today* 2, 1981, č. 2, s. 113–136). Znovu jej vykládá Nünning, *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitivnarratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“, s. 22–29. U něj se dovídáme, že čtenářovy vlastní normy hrají při rozhodování o tom, zda je vypravěč nespolehlivý, stejně významnou roli jako textové signály (Tamtéž, s. 25). Oba zmínění badatelé však aplikují toto hledisko na nespolehlivost obecně, nikoliv přímo na rozpornost.

10 [Ford Madox Ford, *Nejsmutnější příběh*, přel. Jan Zábřana, Praha, Odeon 1989.]

11 [William Faulkner, *Hluk a vřava*, přel. Luba a Rudolf Pellaroví, Praha, Odeon 1997.]

12 [Kazuo Ishiguro, *Soumrak dne*, přel. Zdena Pošvicová, Voznice – Praha, Leda – Rozmluvy 2010.]

13 [Česky pouze dvousvazkové, upravené vydání: André Gide, *Immoralista*, přel. Jindřich Fleischner, upravil Miloš Klicman, Praha, K. Neumannová 1913.]

14 [Marcel Proust, *Hledání ztraceného času* (6 svazků), přel. Prokop Voskovec a Jiří Pechar, Praha, Odeon 1979–1988.]

15 Viz Dorrit Cohnová, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1999, s. 73–77. [Česky: *Co dělá fikci fikcí*, přel. Veronika Klusáková a Milan Orálek, Praha, Academia 2009, s. 97–101.]

16 Chinua Achebe, „An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*“, in: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, s. 256 a 259. Achebe nezůstává ve svém stanovisku osamocen, viz například článek Frances B. Singhové, příznačně nazvaný „The Colonialistic Bias of *Heart of Darkness*“ [Kolonialistické předsudky v *Srdci temnoty*], in: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, s. 268–280.

17 Srov. C. P. Sarvan, „Racism and the *Heart of Darkness*“, in: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, s. 282, a Garrett Stewart, „Lying as Dying in *Heart of Darkness*“, tamtéž, s. 359.

18 Srov. Carl L. Woodring, „The Narrators of *Wuthering Heights*“, in: Emily Brontëová, *Wuthering Heights*, William M. Sale Jr. (ed.), New York, Norton 1963, s. 341 a John K. Mathison, „Nelly Dean and the Power of *Wuthering Heights*“, tamtéž, s. 321.

19 Pokud vím, tak jediný badatel, který se vážně zabývá možnou nespolehlivostí heterodiegetických vypravěčů, je Manfred Jahn („Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen“, in: Ansgar Nünning, *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englisch-sprachigen Erzählliteratur*, s. 95–102). Ale i když Jahn připouští, že tento typ vypravěče odpovídá předpokladům nespolehlivého vyprávění, dochází nakonec k závěru, že ani jedno dílo našeho literárního kánonu ve skutečnosti takového vypravěče nepředstavuje.

20 [William Makepeace Thackeray, *Jarmark marnosti*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Academia 2010.]

21 Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1974, s. 104–106 a rovněž 115.

22 [Fjodor Michajlovič Dostojevskij, *Idiot*, přel. Tereza Silbernágllová, Praha, Euromedia Group 2005.]

23 Robin Feuer Miller, *Dostoevsky and The Idiot: Author, Narrator, and Reader*, Cambridge, Harvard University Press 1981, s. 126–164.

24 [Herman Melville, *Billy Budd; Benito Cereno*, přel. Eva Kondrysová a Jiří Munzar, Praha, Vyšehrad 1978.]

- 25 Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1980, s. 79–109, zejména pak 92, 97 a 108.
- 26 [Johann Wolfgang von Goethe, *Utrpení mladého Werthera; Spříznění volbou*, přel. Erich Adolf Saudek, Praha SNKLU 1965.]
- 27 Eric A. Blackall, *Goethe and the Novella*, Ithaca, New York, Cornell University Press 1976, s. 172, 174 a 185–187; Werner Schwan, *Goethes „Wahlverwandtschaften“: Das nicht erreichte Soziale*, Munich, W. Fink 1983, s. 31–44.
- 28 [Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*, přel. Jitka Fučíková, Praha, Euromedia Group 2005.]
- 29 Dorrit Cohnová, [„The ‚Second Author‘ of *Death in Venice*“, in: táž,] *The Distinction of Fiction*, s. 132–144. [Česky: *Co dělá fikci fikcí*, s. 164–178.]
- 30 Thomas Mann, *Smrt v Benátkách*, s. 68.
- 31 [George Eliot, *Middlemarch*, přel. Zuzana Šťastná, Praha, Romeo 2006.]
- 32 [Mimo *Vyslance* Henryho Jamese byly tyto knihy přeloženy do češtiny: James Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1997; Franz Kafka, *Proces*, přel. Josef Čermák, Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1997; Virginia Woolfová, *Paní Dallowayová*, přel. Kateřina Hilská, Praha, Odeon 2008.]
- 33 F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, přel. Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press 1984. [Česky: *Teorie vyprávění*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Odeon 1988.]
- 34 Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, přel. Jane E. Lewin, Ithaca, New York, Cornell University Press 1980.
- 35 F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, s. 150–152. [Česky: *Teorie vyprávění*, s. 185–188.]
- 36 Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf 1993, s. 25 a 30.
- 37 Tamtéž, s. 24.
- 38 Tamar Yacobi, „Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction“, *Journal of Literary Studies* 3, 1987, č. 2, s. 30–32 a 37.
- 39 Dorrit Cohnová, *The Distinction of Fiction*, s. 146–149 [Česky: *Co dělá fikci fikcí*, s. 181–185].