

Hranice nespolehlivého vyprávění

Zuzana Fonioková

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nespolehlivost, implikovaný autor, možné světy, fikční univerzum, fikční realita, princip optimální odchylky.

KEY WORDS:

Unreliability, implied author, possible worlds, fictional universe, fictional reality, principle of optimal departure.

ABSTRACT:

The Borders of Unreliable Narration

This study examines unreliable narration from the point of view of narratology. A discussion of different theoretical approaches to this phenomenon is followed by a definition of unreliable narration: a narrator is unreliable if his/her view of the fictional world differs from what the reader reconstructs as the fictional reality of the work. This definition is elucidated and specified using possible-worlds-theory in literature; this theory is also used to point out that extra-textual real-world criteria are not relevant to some kinds of fictional worlds and the narrators existing in these worlds. This argument for the “principle of optimal departure” is supported by the example of an atypical homodiegetic narrator in Kazuo Ishiguro’s *When We Were Orphans*. A short analysis of this novel is provided to demonstrate the existence of homodiegetic narrators that defy the role traditionally assigned to these types of narrators by literary conventions, which also means that they cannot be categorized as unreliable.

Nespolehlivé vyprávění patří k jevům, kterým se dostalo velké pozornosti literárních vědců a které jsou dlouhodobě předmětem diskuse, aniž by ale bylo dosaženo konsensu. Ačkoli první definice nespolehlivého vyprávěče se objevila už v roce 1961, debata se vyostřila ke konci 20. a na začátku 21. století. Teorie lze rozdělit do tří hlavních proudů: rétorické pojetí (zejména jak k němu při-

stupují Wayne Booth a James Phelan), recepčně orientovanou, tzv. kognitivní teorii (propagovanou hlavně Ansgarem Nünningem)¹ a komunikativní model Tamar Jacobiové.² Tento článek poskytuje stručný přehled a kritické zhodnocení těchto tří koncepcí, čehož je pak využito k formulování definice nespolehlivého vyprávění. Tato definice je dále osvětlena a upřesněna pomocí teorie možných světů v literatuře, která také upozorňuje na nemožnost hodnotit některé fikční světy a v nich existující vypravěče měřítky mimotextuálního světa. Následuje příklad atypického homodiegetického vypravěče v románu Kazua Ishigura *Když jsme byli sirotci*, jehož krátká analýza poukazuje na existenci homodiegetických vypravěčů, jež se vymykají roli tradičně připisované tomuto typu vypravěčů, což nám znemožňuje klasifikovat je jako nespolehlivé.

Historie a současnost konceptu nespolehlivého vypravěče

První úvahy o nespolehlivém vypravěči nalezneme v Boothově knize *The Rhetoric of Fiction*: „Pro nedostatek vhodnějších termínů nazývám vypravěče spolehlivým, když mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a nespolehlivým, když tak nečiní“ (BOOTH 2007: 47). Tato definice – ač samotným Boothem označena za nouzovou – byla posléze nekriticky přejata významnými naratology, např. Franzem Stanzelem nebo Geraldem Princeem, což napomohlo k rozšíření nejspornějšího prvku této definice, pojmu „implikovaný autor“. Booth jej popisuje jako autorovo „druhé já“, které představuje verzi autora relevantní danému dílu, a zároveň jako nositele norem předkládaných dílem (BOOTH 1961: 71).³ Jiní literární vědci tento termín naopak odmítli jako zbytečný nebo nejasně definovaný (např. John Killham a Ansgar Nünning⁴), nebo se pokusili pozměnit definici tak, aby ji zbavili

1) Při použití pojmu recepčně orientovaná teorie mám v tomto článku na mysli kognitivní teorii nespolehlivého vyprávění vymezenou Ansgarem Nünningem v textech z konce 90. let minulého století a převzatou Brunem Zerweckem a dalšími badateli, nikoli kostnickou školu recepční estetiky. Ačkoli tato koncepce z recepční estetiky do jisté míry čerpá, v mnohém se od ní liší.

2) Z českých badatelů se nespolehlivým vyprávěním zabývali např. Tomáš Kubíček (viz KUBÍČEK 2007) a Alice Jedličková (viz JEDLIČKOVÁ 2008).

3) Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady citátů z cizojazyčné literatury jsou mé vlastní.

4) Viz KILLHAM 1966 a NÜNNING 1997 a 1998.

paradoxů (např. Nilli Diengottová a Shlomith Rimmon-Kenanová⁵). Seymour Chatman v knihách *Příběh a diskurs* a *Dohodnuté termíny* sice termín implikovaný autor od Bootha přebírá, v jeho verzi ale úplně ztrácí vazbu s reálným, empirickým autorem a stává se spíše intencí textu,⁶ jak ji rekonstruuje čtenář z textu samotného: „Čtenářům, pro které je nepohodlné užívání termínu ‚implikovaný autor‘ [...] bych ochotně doporučil nahradit ho frází ‚textová implikace‘ nebo ‚textová instance‘ nebo ‚textový design‘ nebo prostě jednoduše ‚záměr textu‘ – vždy za pochopení, že ‚záměr‘ je užíván, aby znamenal ne to, co je v mysli reálného autora skloněného nad psacím stolem, ale to, co je v textu, který držíme v ruce nebo vidíme na jevišti nebo na obrazovce nebo v komiksovém pásu“ (CHATMAN 2000: 87). Tento rozdíl v použití upozorňuje na to, že stejná terminologie nemusí vždy znamenat stejný přístup, a naopak – rozdílná terminologie není pokaždé důvodem k nesmiřitelnosti koncepcí.

Koncept implikovaného autora a jeho použití v teorii nespolehlivého vyprávění nicméně zůstává hodně diskutovaným tématem,⁷ které je navíc spojeno s názory obecně na literaturu a její funkce. Stoupenci rétorického přístupu většinou navazují na Bootha a vidí literaturu jako komunikaci mezi autorem a čtenářem (srov. např. PHELAN 2007). Čtenář interpretuje dílo správně, pokud odhalí význam, který do textu vložil autor. Naproti tomu zastánci recepčně orientované teorie nespolehlivého vyprávění považují literární texty za umělecká díla, která jsou nezávislá na svém autorovi a otevřená různým interpretacím čtenářů, a spatřují v nejednoznačnosti děl jeden z půvabů literatury. Podle těchto teoretiků reálný čtenář skrz svou interpretační aktivitu spoluvytváří význam díla. Rétorický přístup tedy klade značná omezení na čtenářské interpretace, zatímco recepční pojetí bere v potaz rozmanitost možných čtení a nemožnost ověřit, zda je interpretace správná.

Jedním z největších kritiků pojmu implicitní autor byl v 90. letech minulého století Ansgar Nünning, který zároveň přišel s novou, recepčně orientovanou neboli kognitivní teorií nespolehlivého vyprávění. Tato rekonceptualizace přesouvá měřítko nespolehlivosti vyprávěče z implikovaného autora na reálného čtenáře a pokládá nespolehlivé vyprávění spíše za interpretační strategii než prvek imanentní textu: „[...] nespolehlivý vypravěč je chápán jako projekce čtená-

5) Viz DIENGOTT 1993 a RIMMON-KENANOVÁ 2001.

6) Tomáš Kubiček upozorňuje na podobnost mezi pojmy „implikovaný autor“ a „sémantické gesto“ (KUBÍČEK 2007b: 40). Alice Jedličková zase v tomto kontextu zmiňuje termín „subjekt díla“, poprvé použitý Miroslavem Červenkou (JEDLIČKOVÁ 2008: 284). Tyto dva pojmy neobsahují slovo „autor“, což napomáhá jasněmu oddělení od reálného autora.

7) Podrobný rozbor jednotlivých názorů viz KINDT a MÜLLER 2006.

ře, který tímto způsobem řeší nesrovnalosti jednak v rámci textu, jednak mezi fikčním světem textu a čtenářově vlastním modelem skutečnosti“ (NÜNNING 1998: 5). Teorie využívá pojmu „naturalizace“, kterým Jonathan Culler označil kognitivní proces uplatňovaný čtenáři při čtení fikčních textů: aby čtenář textu porozuměl, aplikuje na něj své vlastní vědomosti, postoje a zkušenosti.⁸ V případě nespolehlivého vyprávění se čtenář snaží „vyřešit disharmonii v textu [...] pomocí předpokladu nespolehlivého vypravěče, a tím vlastně textovou nesoudržnost přisoudit nespolehlivosti zprostředkovatele“ (ZERWECK 2009: 43). Rozdílnosti ve čtenářově a vypravěčově pohledu na příběh a názorech jsou naturalizovány tak, že „čtenář staví vypravěče jako obětního beránka zodpovědného za tuto neslučitelnost“ (FLUDERNIK 1999: 75). Nespolehlivý vypravěč je tedy interpretační strategií, již si čtenář vysvětluje nesrovnalosti v textu.

Díky tomuto zaměření na proces čtení se recepčně orientovaná teorie nespolehlivého vyprávění někdy nazývá teorií kognitivní. Tento přístup sice trvá na tom, že text musí zahrnovat určité informace, které čtenáři umožní stanovit vypravěče jako nespolehlivého a které tedy fungují jako textové signály vypravěčské nespolehlivosti, ty jsou však „[v] procesu čtení [...] interpretovány s odvoláním na celostní schémata, která představují kontextové informace dostupné čtenáři“ (ZERWECK 2009: 43). Tato schémata (zejména čtenářovy modely skutečného světa a povědomí o literatuře) určují, jakým způsobem si čtenář vysvětlí textové signály nespolehlivosti – hrají tedy důležitou roli v tom, jestli se čtenář rozhodne pro nespolehlivé vyprávění nebo jinou interpretační strategii. Znamená to, že různí čtenáři mohou dojít k různým interpretacím a různým názorům na vypravěčovu (ne)spolehlivost.⁹ Zdá se však, že recepčně orientovaná teorie přeceňuje význam účasti čtenáře na nespolehlivém vyprávění. Nünning říká, že „nespolehliví vypravěči jsou ti, jejichž perspektiva je v rozporu se systémem hodnot a norem celého textu nebo se systémem hodnot a norem čtenáře“ (NÜNNING 1999: 59, kurzíva Z. F.). Svě tvrzení podpírá argumentem, že kdyby Nabokovovu *Lolitu* četl pedofil, nebude mu Humbert Humbert připadat jako nespolehlivý vypravěč. Tento soud však přesouvá problém nespolehlivosti z oblasti vyprávění do oblasti charakteru; nespolehlivost se pak neprojevuje nesrovnalostmi v textu, ale určitými vlastnostmi vypravěče ve spojení s vlastnostmi čtenáře.¹⁰ Částečně se zde tudíž ztrácí kritérium disharmonie v textu.

8) Viz CULLER 1975: 131–60.

9) Bruno Zerweck, člen pracovní skupiny okolo Nünninga, tento předpoklad rozdílnosti interpretací dále rozvíjí do teorie kulturně a historicky podmíněné vypravěčské nespolehlivosti.

10) Nespolehlivost vypravěče *Lolity* podle mne nepramení primárně z Humbertových pedofilních sklonů, ale z rozporu

Na rozdíl od recepčně orientovaného pojetí pracuje rétorická teorie nespolehlivého vyprávění nadále s termínem implikovaný autor, ale v reakci na Nünningovu kritiku se jej snaží přesněji vymezit. Podle Phelanovy nové definice je implikovaný autor „částečným zpodobněním reálného autora“, jeho verzí, kterou sám reálný autor konstruuje a která „hraje aktivní roli při konstrukci daného textu“ (PHELAN 2005: 45). Zesiluje se tedy spojení implikovaného autora s reálným autorem. Tuto přepracovanou definici Phelan spojuje s klasifikací publika v literární komunikaci podle Petera Rabinowitz¹¹ a uvádí, že homodiegetický „vypravěč je ‚nespolehlivý‘ tehdy, když se jeho sdělení o nějaké události, osobě, myšlence, věci nebo jiném předmětu v narativním světě odchyluje od sdělení, které by poskytl implikovaný autor“ (PHELAN 2005: 49). Problém je, že podobně jako Booth ani Phelan nevysvětluje, jak přijde čtenář na to, jaký příběh by vyprávěl implikovaný autor. Z příkladu, kterým Phelan svou koncepci podpírá (analýza vypravěcí situace v románu Franka McCourta *Andělin popel*), vyplývá, že to, co kritik vydává za (implicitně obsažené) pozice implikovaného autora, jsou vlastně výsledky jeho vlastní interpretace textu, protože samotný text, tedy vypravěčův diskurs, je jediným zdrojem možných významů. Jak si správně všimají Dan Shen a Dejin Xu, „v případě homodiegetického vyprávění text obsahuje jen verzi vypravěče v první osobě a [...] to, co ‚by‘ implikovaný autor poskytl, může být pouze záležitostí dedukce a úsudku čtenářů. [...] Proto kdyby různí čtenáři nebo kritici, z nichž by každý tvrdil nebo předpokládal, že je v pozici ‚implikovaného‘ nebo ‚autorského‘ publika, přišli s rozdílnými interpretacemi, bylo by to pro rétorický postoj problematické, protože podle všeho existuje interpretace jen jedna“ (SHEN a XU 2007: 51). Tento komentář poukazuje na to, že snahu zástupců rétorické naratologie o postihnutí objektivního smyslu díla maří skutečnost, že každá interpretace obsahuje jistý stupeň subjektivity a neexistuje způsob, jak dokázat správnost vlastního výkladu.

Výše popsané přístupy k vypravěčské nespolehlivosti se mohou jevit jako diametrálně odlišné, protože první vnímá nespolehlivého vypravěče jako subjektivní interpretační strategii, která je závislá na kontextu každého čtenáře, kdežto druhý jej považuje za objektivní součást díla. Je však důležité zmínit

mezi tím, co vypravěč tvrdí (např. že se s ním Dolores měla dobře) a tím, co lze vyvozovat z jeho jiných výroků (např. že Dolores každou noc plakala). Srov. BLÄSS 2005: 223.

11) Rabinowitz rozlišuje čtyři základní typy publika: „reálné publikum“ (empiričtí čtenáři), „autorské publikum“ (hypotetické publikum, pro které autor dílo stvořil), „narativní publikum“ (imaginární publikum, pro které vypráví vypravěč) a „ideální narativní publikum“ (imaginární publikum, které věří všemu, co vypravěč říká) (RABINOWITZ 1977: 126–34). Aby čtenář mohl dílu správně porozumět, musí se podle Rabinowitze snažit stát členem autorského publika (RABINOWITZ 1977: 126).

Nünningův návrh nahradit implikovaného autora v roli vodítka k interpretaci celkem textu, tedy daným literárním dílem ve své celistvosti (NÜNNING 1997: 110–12). Nespolehlivý vypravěč je pak výsledkem dramatické ironie v próze, která s sebou nese „kontrast mezi vypravěčovým viděním fikčního světa a protichůdné situace, kterou [z textu] pochopí čtenář“ (NÜNNING 1999: 58–59). Tento rozpor mezi celkem textu a vypravěčovou perspektivou má vlastně velmi blízko k implikovanému autorovi v Chatmanově a Boothově podání, proti kterým brojí.¹² Zdá se tedy, že hlavním problémem teorií nespolehlivého vyprávění není, zda používat či nepoužívat termín implikovaný autor, ale spíše způsob, jakým vypravěčovu nespolehlivost identifikujeme, a ohraničení tohoto konceptu od jiných jevů. Ani jeden z modelů nepřináší odpověď na otázku, co jsou rozhodující faktory, které určí, jestli je vypravěč spolehlivý: zatímco kognitivní pojetí popisuje čtenářský proces naturalizace textu, ale nespécifikuje, co přesně vede čtenáře k posouzení vypravěče jako nespolehlivého (zmíněné textové signály mohou, ale nemusí být podnětem k postulování nespolehlivého vypravěče), rétorický přístup zase nebere v potaz nemožnost objektivního zjištění pohledu implikovaného autora.

Přesněji řečeno, rétorická koncepce nespolehlivého vyprávění vlastně reflektuje čtenářovo dekodování autorova zamýšleného sdělení, jak by probíhalo v ideálním případě. Problém nastává, když se vědci snaží použít tuto teorii pro samotnou interpretaci díla, protože autorem zamýšlený význam je ve skutečnosti nedostupný, nebo jej minimálně nelze dokázat. Považuji proto rétorické pojetí přínosné v tom, že vystihuje ideální případ přenosu významu od reálného autora k reálnému čtenáři, tedy to, čeho se většina čtenářů (a někteří autoři) snaží docílit. Nicméně jelikož neexistuje prostředek, kterým bychom mohli této dokonalé komunikace dosáhnout, nepřináší tato teorie nástroje pro určení vypravěčovy nespolehlivosti při interpretaci díla.

V této souvislosti je významný také komunikativní model nespolehlivého vyprávění Tamar Yacobiové. Když čtenáři v textu narazí na nesrovnalosti, použijí podle Yacobiové k jejich vysvětlení jeden z pěti mechanismů: genetický,

12) Greta Olsonová ve svém srovnání Boothova a Nünningova modelu dochází k závěru, že obě teorie velmi podobným způsobem využívají tříčlenné struktury: vypravěč – implikovaný autor – čtenář v případě Boothova a vypravěč – celek textu – čtenář u Nünninga (OLSON 2003: 99). Sám Nünning se později pokusil o syntézu recepčně orientovaného (kognitivního) a rétorického přístupu, podle mého názoru však tento pokus nebyl úspěšný. Nünning spíše klade obě pojetí vedle sebe, než aby je slučoval, a navíc z jeho příspěvku není jasné, čím se implikovaný autor liší od autora reálného a jaký má význam pro interpretaci díla. Když říká, že „implikovaný autor vybavil povídku mnoha [...] textovými signály nespolehlivosti,“ není zřejmé, proč by to měl být zrovna implikovaný autor a ne autor sám, kdo textové signály do díla vložil, ani jak se interpretace pomocí implikovaného autora liší od interpretace pomocí celku textu (NÜNNING 2005: 103).

generický, existenciální, funkční nebo perspektivní (YACOBI). Právě posledně jmenovaný princip přímo souvisí s kategorií nespolehlivého vypravěče: čtenář připisuje nesrovnalosti „zvláštnostem a okolnostem pozorovatele“, jenž příběh zprostředkovává (YACOBI 1981: 118). Součástí interpretace pomocí perspektivního principu je předpoklad „existence implikovaného (a z definice spolehlivého) autora, který manipuluje své stvoření [vypravěče] pro své vlastní účely“ (YACOBI 1981: 123). Jelikož komunikace mezi autorem a čtenářem je možná pouze skrz prostředníka, tedy vypravěče, „úsudky o spolehlivosti prováděné čtenářem nejsou ničím jiným než hypotézou o *vztazích* mezi explicitní a implicitní (zprostředkující a zprostředkovanou) komunikací“ (YACOBI 1987: 22). Tento model rovněž popisuje proces literární komunikace v ideálním případě; na rozdíl od Phelana však Yacobiová přiznává, že v posuzování nespolehlivosti vypravěče neexistuje objektivita, neboť „spolehlivost je určována [...] ve vztahu, souhlasném nebo konfliktním, k *předpokládaným* normám a cílům autora“ (YACOBI 2005: 121, kurzíva Z. F.). Navíc upozorňuje, že jí jde jen o teoretické uchopení problému a nikoli o interpretační praxi.

Po rozboru a zhodnocení hlavních přístupů považují vypravěče za nespolehlivého, pokud existuje rozdíl mezi čtenářovou rekonstrukcí fikčního světa (tedy událostí, postav a vypravěče) a vypravěčovou verzí tohoto fikčního světa. Tento nesoulad vyplývá z různých diskrepancí ve vypravěčově diskursu: text jakožto celek nepřináší jednu konzistentní verzi příběhu. Za předpoklad nespolehlivého vyprávění pokládám existenci skryté verze příběhu – verze, která není v souladu s manifestní verzí, tj. s vypravěčovou výpovědí, a kterou lze zformovat na základě vodítek, jež do své promluvy nevědomky vkládá sám vypravěč. Tato skrytá verze však nemusí být jednoznačná: čtenář nemusí nutně být schopen zjistit, jaká je skutečná situace ve fikčním světě. Stačí, aby si uvědomil, že tato situace je v rozporu s vypravěčovou výpovědí. U nespolehlivého vyprávění dochází tedy k dramatické ironii, kdy čtenář ví více než vypravěč. To znamená, že čtenář buď zná fakta fikčního světa, ve kterých se vypravěč mýlí, nebo nemá příležitost zjistit, co přesně onou fikční realitou je, ale chápe, že vypravěč vědomě či nevědomě překrucuje fikční realitu.

V některých případech je sice posouzení spolehlivosti vypravěče ovlivněno kontextuálními schématy čtenáře, toto posouzení však „musí být založeno na kritériích, která jsou intersubjektivně přesvědčivá“ (BIRKE 2008: 82). Určení vypravěče jako nespolehlivého se tedy musí opírat o důkazy, které neodhalí jen ojedinělý čtenář, ale které, jak říká Booth o přesvědčeních v souvislosti s ironií, „je alespoň potenciálně možné sdílet, protože pro ně lze přesvědčivě argumen-

tovat“ (BOOTH 1974: 16). Samozřejmě že literární dílo může také zahrnovat nejednoznačné prvky, které pravděpodobně zapříčiní, že se od sebe interpretace budou lišit (jako je tomu např. u novely Henryho Jamese *Utažení šroubu*, kde se kritici rozcházejí v názoru na vypravěčku vloženého příběhu). K rozpoznání vypravěčské nespolehlivosti však nestačí jen rozpor mezi hodnotovými systémy vypravěče a čtenáře – ten není dostatečným důkazem alternativní verze příběhu.

Na tomto místě je také třeba zmínit, že nespolehlivost nevychází primárně z vypravěčova charakteru, ale z jeho diskursu, tj. ze způsobu, jakým líčí fikční svět.¹³ To ale neznamená, že se jejich nespolehlivost musí vždy týkat pádných faktů příběhu; často je tomu právě naopak, totiž že vypravěči jsou nespolehliví ve svých interpretacích a hodnoceních (spolehlivě vyprávěných) fikčních událostí. To sice může částečně pramenit z charakteru vypravěče jakožto osoby, např. v případě nemorálních nebo bláznivých vypravěčů. Nicméně tyto vlastnosti nejsou dostatečným indikátorem vypravěčské nespolehlivosti, protože řídí čtenářovo hodnocení vypravěče jako postavy a ne jako vyprávěcí instance. Podmínkou nespolehlivosti tedy zůstává skutečnost, že se vypravěčova výpověď liší od implicitní verze příběhu, kterou čtenář rozpozná jakožto fikční realitu na základě informací obsažených v textu.

Nespolehlivé vyprávění z perspektivy teorie fikčních světů

Problematiku nespolehlivého vypravěče je možné objasnit pomocí teorie literárních světů, což nám také usnadní pochopení rozdílu mezi nespolehlivým vyprávěním a jinými narativními technikami. Teorie možných světů vychází z předpokladu „[rámce] mnoha světů“, což s sebou nese fakt, že „[u]niverzum diskursu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy“ (DOLEŽEL 2003: 27). Podle této vize je reálný stav věcí jen jednou z mnoha možných stavů, které mohly nastat, což je vyjádřeno tím, že náš reálný svět, tzv. „aktuální svět“, je doprovázen možnými světy, tedy „enti-

13) Opačný názor zastává např. Gaby Allrathová, podle které závisí připisování vypravěčské nespolehlivosti na vypravěčově osobnosti, tj. na tom, zda si čtenář vytvoří mentální obraz vypravěče jako „osoby, které se dá věřit“ (ALLRATH 2005: 86). Příkladem, jenž toto vyvrací, je Alex v románu Anthonyho Burgesse *Mechanický pomeranč*, který rozhodně není osobou, „které se dá věřit“, ale jehož vyprávění nevykazuje známky nespolehlivosti.

t[ami], jež by se daly nazvat „jak to taky mohlo být“ (LEWIS 2001: 84). Výsledkem toho je, že „realita tvoří ‚modální systém‘“ (RYAN 1992: 529), ve kterém existuje jeden aktuální svět a skupina možných světů, přičemž aktuální svět i možné světy jsou propojeny vztahy přístupnosti.

Ponechám teď stranou debatu o tom, do jaké míry jsou literární fikční světy možnými světy a čím se od nich liší,¹⁴ a zaměřím se na teorii Marie-Laure Ryanové, konkrétně na její aplikaci systému možných světů na fikční světy, protože ta je obzvláště významná pro předkládanou analýzu. Podle Ryanové se čtenář v procesu čtení přenáší ze svého systému aktuálního světa a možných světů do systému jiného, protože „sémantická doména fikčních děl nezahrnuje pouze jednotlivý možný svět, ale objímá celý modální systém, textové univerzum soustředěné kolem svého vlastního skutečného světa, který nazývám textový skutečný svět“ (RYANOVÁ 1997: 578–79). Textový skutečný svět, na rozdíl od osobních možných světů postav (např. jejich domněnky, přání a sny, ale také fikční příběhy v rámci fikce),¹⁵ tvoří fikční realitu fikčního univerza (RYAN 1991: 112).¹⁶ Možné, ale nikoli aktualizované světy fikčního univerza zahrnují svět vědomostí (knowledge-world), svět závazků (obligation-world) a svět přání (wish-world) (RYAN 1991: 111–17). Ryanová dále zmiňuje „F-univerza“, která umožňují „únik z TAW“ a která vznikají prostřednictvím „výtvorů myslí – snů, halucinací, fantazií a fikčních příběhů vyprávěných postavám nebo stvořených postavami“ (RYAN 1991: 119). Tato F-univerza tvoří vlastní modální systém v rámci modálního systému, se svým vlastním „skutečným F-světlem“ a virtuální oblastí (RYAN 1991: 119). Právě popsany model bude relevantní při vymezení vypravěčské nespolehlivosti oproti jiným typům vyprávění.

Nespolehlivost je samozřejmě úzce spjata s tématem pravdy ve fikci. Díky aplikaci teorie možných světů na literaturu lze jednou provždy odmítnout ztožňování slov fikční a nepravdivý. Ontologická autonomie fikčních světů dosvědčuje, že pravdivost výroků ve fikčním textu není možno odvozovat od toho, zda jsou v souladu nebo rozporu s aktuálním (mimotextovým) světem. To však neznamená, že neexistuje způsob, jak hodnotit pravdivost v rámci fikčního světa. Měřítkem ale není mimotextová skutečnost, nýbrž realita fikčního světa vy-

14) Viz např. DOLEŽEL 2003: 30–37, RYAN 1992: 532, RONENOVÁ 2006: 59–92 a FOŘT 2005: 55–71.

15) Termín „možný svět“ je zde používán spíše jako metafora než v původním významu definovaném logikou.

16) Přijmutí výjimečnosti textového skutečného světa (tj. jeho skutečnosti a autonomnosti oproti soukromým světům, které „jsou vytvářeny tvůrčími činnostmi lidské mysli a lidských rukou“ [DOLEŽEL 2003: 28]) neobnáší nutně adoptování východisek aktualismu ani zamítnutí Ecova tvrzení, že reálný svět je kulturní konstrukt, tj. něco jako encyklopedie světa (ECO 1997: 628). V rámci fikčního univerza však považuji za fikční skutečný svět ten, který *interpretujeme* jako existující v rámci fikčního univerza nezávisle na tvůrčí činnosti postav.

tvorená textem. Jak argumentuje Ruth Ronenová, „[f]ikční diskurs vytváří svůj vlastní obor rozpravy (*universe of discourse*), vzhledem k němuž jsou tvrzení buď pravdivá, nebo nepravdivá“ (RONENOVÁ 2006: 50–51). V tomto kontextu je příhodné zmínit teorii Lubomíra Doležela, který se domnívá, že lze posuzovat pravdivost fikčních výroků podle toho, zda se shodují s fikčními fakty (DOLEŽEL 2003: 153). Pravda ve fikci je u Doležela spojena s procesem ověření, který obnáší rozlišení mezi ověřenými a neověřenými jednotkami. Ověřené jednotky odpovídají fikčním faktům, které jsou „základními konstituenty narativních světů“ (DOLEŽEL 1980: 12). Tyto fikční fakty „vytvářejí faktovou oblast fikčního světa“, která je v opozici k oblasti „virtuální“ tvořené neověřenými jednotkami, jejichž zdrojem jsou zejména promluvy postav (DOLEŽEL 2003: 153). Fikční fakty tedy v modelu od Ryanové odpovídají textovému skutečnému světu.

Rozdílně je posuzována fikční pravda v textech s neosobním (autorským) heterodiegetickým vypravěčem a v textech s homodiegetickým nebo subjektivizovaným heterodiegetickým vypravěčem. Doležel předpokládá, že „entity zavedené v *Er*-formové promluvě anonymního vypravěče jsou *eo ipso* ověřeny jako fikční fakty“ (DOLEŽEL 2003: 152). Vzhledem k tomu, že ověřené fikční fakty jsou základem fikčního světa, platí v případě autoritativního vypravěče, že „vypravěčovy výroky neodkazují ke světu, ale spíše svět konstruuji“ (DOLEŽEL 1980: 13). V systému Ryanové to znamená, že vypravěčova promluva v tomto případě může být postavena na roveň s textovým aktuálním světem. Naopak výroky postav nejsou takto automaticky považovány za ověřené. Přesto mohou generovat fikční fakty, musí však splnit určité požadavky. Doležel pokládá následující tři požadavky za nutné: věrohodnost mluvčího, soulad s promluvami ostatních postav a to, že autorský vypravěč této promluvě neprotiřečí (DOLEŽEL 2003: 153–54). Nicméně pozice autoritativního vypravěče zůstává výjimečná; tato výjimečnost je dána literární konvencí. Jak píše Ronenová, tato instance má moc vytvářet fikční fakty, i když jde o „nadpřirozený jev nebo události, jež si navzájem protiřečí. Když autoritativní tvrzení nějakého mluvčího ustavuje fikční existenci kulatého čtverce, stane se tato nemožná záležitost fikčním faktem“ (RONENOVÁ 2006: 208). Ve spolehlivém heterodiegetickém vyprávění tedy vypravěčova promluva vždy poskytuje fikční fakta.

Naproti tomu homodiegetický vypravěč nemá automaticky – konvencí přidělenou – ověřovací autoritu: „Aby byl přijat jako zdroj fikčních faktů, musí *Ich*-vypravěč dokázat svou způsobilost“ (DOLEŽEL 2003: 157). Toto omezení souvisí s další odlišností oproti předchozímu typu vyprávění: pomocí diskursu homodiegetického vypravěče sice vzniká fikční svět, ale vypravěč jej vlastně jen

reflektuje. Jak argumentuje Ryanová, musíme udělat „kompromis mezi dvěma zdánlivě nekompatibilními přístupy k textu: pohlížet na něj jako na promluvu reflektující svět a zároveň konstruující svět, považovat fikční svět za existující nezávisle na vypravěčových prohlášeních a zároveň používat tato prohlášení jako materiál pro konstrukci tohoto světa“ (RYAN 1981: 530). Ačkoli fikční svět rekonstruujeme na základě vypravěčova diskursu, musíme projektovat svět, který existuje před tímto diskursem. Jinými slovy, čtenář se dozvídá fikční fakty pouze skrz prostředníka: „Osobní vypravěč je myslí vloženou mezi fakty a čtenáře, a diskurs odráží obsah jeho nebo její mysli. Čtenář v tomto případě nevnímá textový skutečný svět přímo, ale chápe ho skrz jeho odraz v subjektivním světě. Čtenář musí vypravěčova tvrzení roztřídit na ta, která poskytují objektivní fakta a ta, jež poskytují pouze vypravěčova přesvědčení“ (RYAN 1991: 113). V tomto smyslu vypravěč-postava jen reflektuje fikční svět, na rozdíl od heterodiegetického vypravěče, který jej utváří.¹⁷

Pokud je vypravěč spolehlivý, reflektuje textový skutečný svět správně. Jeho výroky pak odpovídají fikčním faktům, ze kterých může být rekonstruován textový skutečný svět. Avšak pokud je vypravěč nespolehlivý, jeho promluva odráží možný svět (verzi reality), která se liší od textového aktuálního světa: „Existence nespolehlivých vypravěčů ve fikci dokazuje možný rozpor mezi světem projektovaným vypravěčovými prohlášeními [...] a fakty [textového skutečného světa]“ (RYAN 1991: 113). Textový skutečný svět se v tomto případě shoduje s onou skrytou verzí příběhu, kterou jsem označila jako nezbytnou komponentu nespolehlivého vyprávění.¹⁸ Čtenář se může, ale nemusí dovědět všechny fikční fakty, avšak pokud nachází zřejmou diskrepanci mezi vypravěčovou výpovědí a textovým skutečným světem, vnímá vypravěče jako nespolehlivého.

Princip optimální odchylky a nepřírozené vyprávění

Ryanová (na základě teorie kontrafaktualů Davida Lewise) pojmenovala také další zákonitost, jež ovlivňuje proces čtení: princip minimální odchylky. Podle tohoto principu „rekonstruujeme svět fikce a kontrafaktualů jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe. To znamená, že si do světa výpovědi budeme

17) Srov. HAMBURGER 1977: 250.

18) Srov. SURKAMP 2002: 161.

projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít“ (RYANOVÁ 2005: 107). Jinými slovy, čtenáři doplňují místa nedourčenosti v textu pomocí svých kognitivních schémat o skutečném světě a doplňují tímto způsobem svou představu o fikčním světě; konají tak „ne proto, že ve fikci je něco explicitního, co [tato schémata] činí pravdivými, ale spíše proto, že tam není nic, co by je činilo nepravdivými“ (LEWIS 2007: 56). Toto pravidlo se uplatňuje u řady literárních textů, a to zejména u realistické a historické literatury, ale i u děl obsahujících fantaskní prvky: například když se ve fikci objevuje muž s prasečím ocáskem, jako je tomu v knize *Sto roků samoty* Gabriela Garcíi Marquéze, čtenáři si pravděpodobně představí bytost odpovídající představě muže obývajícího aktuální svět čtenářů, jen doplněnou o prasečí ocásek. Podobně v románu Urse Widmera *Im Kongo* (*V Kongu*) dochází k přeměně některých původně bílých osob (včetně autodiegetického vypravěče) na černochoy. Jelikož v textu není nic, co by této události odporovalo, čtenář nemá důvod si je vysvětlovat připisováním nespolehlivosti vypravěči, ale upraví si svou představu o fikčním světě románu. Všechny ostatní prvky tohoto fikčního světa jsou slučitelné s mimotextovou realitou, takže si čtenář pravděpodobně bude zmíněné postavy představovat jako běžné lidi, jak je zná ze svého světa, s výjimkou jejich „nerealistické“ proměny.

Ale dá se toto pravidlo aplikovat na všechny situace a u všech typů textů? Jak tvrdí Thomas Pavel, některé typy textů naopak vedou čtenáře k tomu, aby „anticipovali maximální odchylku [...]. Mimetické principy jsou nahrazeny antimimetickými očekáváním“ (PAVEL 1986: 93). Ne vždy je minimální odchylka od mimotextové reality ideální metodou, jak doplňovat své představy o fikčních světech: čtenář musí „přijít na to, co je *optimální odchylka*, pomocí níž bychom konzistentně vysvětlili neobvyklé situace“ (PAVEL 1986: 93). U těchto textů se čtenář při rekonstrukci fikčního světa nemůže spolehnout na svůj model skutečného světa. Taková díla se často řadí mezi takzvané „nepřirozené narativy“ (unnatural narratives), jak je popisuje Jan Alber: „Pojem *nepřirozený* označuje příběhy a události, které jsou fyzicky nemožné, tj. nemožné z pohledu známých zákonů řídících fyzický svět, nebo logicky nemožné, tj. nemožné podle uznávaných principů logiky“ (ALBER 2009: 80).¹⁹ V těchto případech se čtenář snaží nalézt „optimální odchylku“ od své představy skutečného světa a tak pochopit pravidla, kterými se řídí fikční svět daného díla.

19) Alberův článek vznikl v rámci projektu „Unnatural narratology“, zaštiťovaném Univerzitou v Aarhusu. Tato linie bádání představuje jeden ze současných trendů v naratologii. Pro podrobnosti viz webová stránka projektu: <http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/unnatural/>.

Znaky nepřírozeného vyprávění jsou mimo jiné logické kontradikce v rámci textu, ale také texty, které „radikálně dekonstruuji antropomorfického vypravěče, tradiční koncepci postavy jako člověka nebo pojetí času a prostoru ve skutečném světě“ (ALBER 2009: 80). Pro debatu o vypravěčské nespolehlivosti jsou relevantní případy homodiegetických vypravěčů, kteří překračují omezení, jež jsou na ně kladena v důsledku fyzické existence vypravěčů ve fikčním světě. Vzhledem k tomu, že nejsou jen vypravěči, ale také postavami, podléhají podle literární konvence antropomorfizaci. Na rozdíl od heterodiegetických vypravěčů, kteří mohou být vnímáni jako narativní instance „časov[ě] a prostorov[ě] zproštěn[é] limitací lidského ztělesnění“, očekává čtenář od homodiegetických vypravěčů, že se budou chovat podobně a budou mít podobné kognitivní schopnosti jako reálná osoba vyprávějící příběh (FLUDERNIK 1996: 44–45).²⁰ Tomu se vymykají mimo jiné tzv. vševědoucí homodiegetičtí vypravěči, kteří vyprávějí něco, co by jako antropomorfní postavy nemohli vědět (např. vypravěč románu Ricka Moodyho *Ledová bouře*), vypravěči, kteří vyprávějí, ačkoli jsou mrtví (jako zavražděná Suzie v románu *Pevné pouto* Alice Seboldové nebo Edgar v novele *Nová utrpení mladého W.* od Ulricha Plenzdorfa), ti, kteří jsou několika postavami najednou (vypravěč románu *Mé jméno budiž Gantenbein* od Maxe Frische) a vypravěči manipulující časem a prostorem (vypravěč v knize Martina Amise *Šíp času* nebo protagonista románu *The Unconsoled* [Nesmíření] Kazua Ishigura). To, že je takovéto vyprávění nemožné z pohledu reálného světa, však ještě neznamená, že tito vypravěči jsou nespolehliví. S použitím optimální odchylky čtenář zkonstruuje fikční svět, který tyto situace nevylučuje; takto rekonstruovaný textový skutečný svět pak není v rozporu s vypravěčovou promluvou.

20) Platí zde některé výjimky, jako například krajně nepravděpodobná paměťová kapacita, která vypravěčům umožňuje přesně reprodukovat dialogy, jež se odehrály před mnoha lety apod., a která u fikčních osob není vnímána jako nepřírozená, protože odpovídá literární konvenci. Proti antropomorfizaci homodiegetických vypravěčů je Henrik Skov Nielsen, který vysvětluje odchylky od vyprávění v reálném světě (kromě nepravděpodobně dobré paměti jsou to například situace, kdy vypravěč vypráví o něčem, co nemůže vědět) existenci „neosobního hlasu“, jenž je skutečným vypravěčem a jen někdy filtruje své vědění skrz postavu a omezuje je tak na to, co ví a čemu věří tato postava (NIELSEN 2004: 133–44).

Vypravěč románu *Když jsme byli sirotci*

Princip optimální odchylky může za určitých okolností ovlivnit interpretaci vypravěčovy (ne)spolehlivosti, což se pokusím ukázat na případu románu *Když jsme byli sirotci* britského prozaika Kazua Ishigura. Autodiegetický vypravěč Christopher Banks zahajuje své vyprávění v Londýně, kde působí jako začínající detektiv, jenž svou práci považuje za zvláštní poslání. Líčení svého kariérního postupu Banks střídá se vzpomínkami na dětství. První část dětství prožil v anglické rodině v cizinecké čtvrti Šanghaje a popisuje ji jako idylku naplněnou hrami s japonským sousedem Akirou. Toto šťastné období však náhle skončilo zmizením nejprve Banksova otce a nedlouho poté jeho matky. Ačkoli malý Banks věří, že se oba rodiče stali oběťmi únosu a že je místní slavní detektivové brzy najdou a zachrání, proti své vůli se musí odstěhovat do Anglie ke své tetě. Dospělý Banks si vykládá tragédii svého dětství jako něco, co sice bylo nepříjemné, ale co jako dítě bez problémů zvládl. Jeho vzpomínky se však dostávají do konfliktu s výpověďmi jiných postav a obsahují nesrovnalosti a očividné dezinterpretace ze strany vypravěče, díky čemuž může čtenář odhalit skrytou verzi příběhu: jakkoli se Banks snaží význam této události snížit, je to právě ztráta rodičů, co jej silně ovlivňuje i v dospělosti a co je hnacím motorem jeho „poslání“. Je zde přítomen rozpor mezi vypravěčovou verzí a fikčními fakty, vypravěč je tedy v těchto částech nespolehlivý.

Nicméně v Banksově vyprávění se objevují i elementy, které jsou sice nelogické, ale nejsou ničím v textu popřeny – naopak, jsou potvrzeny dalšími událostmi a výroky postav (podle Doleželovy teorie jsou tedy předmětem „kolektivního ověření“²¹). Například když se Banks po zhruba dvaceti letech, v době druhé čínsko-japonské války, vyvolávající velký strach z budoucnosti, vrací do Šanghaje, je přesvědčen, že podaří-li se mu vysvobodit své rodiče ze zajetí únosců, zachrání zároveň svět před počínající krizí. To připomíná hry, které Banks po otcově zmizení inscenoval se svým kamarádem Akirou a ve kterých vystupoval v roli slavného detektiva, jenž otce vypátrá. V očích malého Bankse by tenkrát otcův návrat stačil k tomu, aby se vše navrátilo do původní idyly. Podobně nyní jako dospělý věří, že vyřešením případu svých rodičů vymýtí ze světa zlo a všechny problémy jako zázrakem zmizí. Vlastně celá Banksova hvězdná kariéra detektiva pramení z jeho dětské touhy najít ztracené rodiče, touhy, která v něm přetrvává do dospělosti, i když je potlačena do nevědomí. Překvapivě však Banksovy

21) Viz DOLEŽEL 2003: 154.

iluze přijmou i ostatní postavy: vkládají do jeho osoby své naděje na ukončení konfliktu a pomáhají mu při uskutečňování plánu na záchranu rodičů. Celý svět jakoby se začal chovat podle Banksových představ.

Fikční svět románu je tedy specifický tím, že některé fikční události, výroky fikčních osob a prostředí jsou ovlivněny protagonistovou myslí postiženou traumatem z dětství, jsou jakoby přizpůsobeny vypravěčově perspektivě. Ačkoli má čtenář pádné důvody považovat vypravěčův pohled za pokřivený, neexistuje jiná verze fikční reality, která by vypravěčovu promluvu popírala. Vyjádříme-li tuto situaci pomocí modelu fikčního univerza Ryanové, dá se říci, že vypravěčovy soukromé světy utvářejí textový skutečný svět. Vypravěč tím částečně získává autoritu běžně rezervovanou pouze heterodiegetickým vypravěčům. Vyprávění tedy v těchto částech není nespolehlivé, ale spíše nepřirozené (ve smyslu Alberovy definice). Skrytý význam, který čtenář hledá, tady není pravda v rámci fikčního světa, ale vysvětlení na úrovni záměru celého díla. V případě Ishigurova románu tímto vysvětlením může být metaforické ztvárnění psychologické situace hlavního hrdiny.²²

Při použití výše popsané koncepce Tamar Jacobiové to znamená, že při interpretaci tohoto románu nepoužijeme perspektivní, ale funkční mechanismus, jímž nesrovnalosti v textu připisujeme celkovému cíli daného literárního díla. Skrz nejednoznačnost fikčního světa a neexistující hranici mezi fikční realitou a fantazií se tudíž posouváme od epistemologického problému nespolehlivého vyprávění k ontologické tématice, která je podle Briana McHalea dominantou postmodernismu (McHALE 1987: 10). Vyprávěcí situace v Ishigurově románě tedy odpovídá Zerweckově tvrzení, že (radikálně) postmoderní texty neumožňují interpretaci pomocí nespolehlivého vypravěče (ZERWECK 2009: 50–51). Zatímco „klasické“ nespolehlivé vyprávění čtenáře vyzývá k přezkoumání vypravěčovy autority jako zprostředkovatele fikčních faktů, postmoderní hra s fikčním světem (a s jednotlivými světy fikčního univerza) v některých nepřirozených narativích nás ponouká k přehodnocení našeho pohledu na to, co vlastně tvoří (nejen fikční) realitu. Nicméně oba typy vyprávění svou formou defamiliarizují svá témata a vybízejí čtenáře k aktivnímu způsobu čtení.

22) Srov. komentář Elke D'Hokerové k tomuto románu: „[...] samotné prostředí a události se stávají metaforami [Banksova] vnitřního života. Ishiguro se znovu posunul od mimeze k metafoře, aby strhl pozornost k vypravěčovu vnitřnímu životu“ (D'HOKER 2008: 163). Alber podotýká, že většina nepřirozených narativů „obsahuje lidský substrát a lze je číst tak, že vypovídají něco o nás a o světě, ve kterém žijeme“ (ALBER 2009: 94). Tak je tomu i v případě Ishigurova románu.

LITERATURA

ALBER, Jan

2009 „Impossible Storyworlds and What to Do with Them“, *Storyworlds* 1, č. 1, s. 79–96

ALLRATH, Gaby

2005 (*En*) *Gendering Unreliable Narration: A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels* (Trier: WVT)

BIRKE, Dorothee

2008 *Memory's Fragile Power: Crises of Memory, Identity and Narrative in Contemporary British Novels* (Trier: WVT)

BLÄSS, Ronny

2005 „Der Tabubruch in der Literatur: Die Funktionalisierung von literarischer Unzuverlässigkeit zur Inszenierung moralischer Grenzüberschreitung am Beispiel von Vladimir V. Nabokovs *Lolita*“, in Marion Gymnich a Ansgar Nünning (ed.): *Funktionen von Literatur: Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*, ed. (Trier: WVT), s. 215–227

BOOTH, Wayne C.

1961 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: U of Chicago P)

1974 *A Rhetoric of Irony* (London: The U of Chicago P)

2007 „Typy vyprávění“, přel. Martina Knápková, *Aluze* 10, č. 2, s. 42–51

CULLER, Jonathan

1975 *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge)

D'HOKER, Elke

2008 „Unreliability between Mimesis and Metaphor: The Works of Kazuo Ishiguro“, in Elke D'hoker a Gunther Martens (ed.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (Berlin: de Gruyter), s. 147–170

DIENGOTT, Nilli

1993 „The Implied Author Once Again“, *Journal of Literary Semantics* 22, č. 1, s. 68–75

DOLEŽEL, Lubomír.

1980 „Truth and Authenticity in Narrative“, *Poetics Today* 1, č. 3, s. 7–25

2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ECO, Umberto

1997 „Malé světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 625–643

FLUDERNIK, Monika

1996 *Towards a "Natural" Narratology* (London: Routledge)

1999 „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability“, in Walter Grünzweig a Andreas Solbach (eds.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Tübingen: Narr), s. 75–95

FOŘT, Bohumil

2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host)

HAMBURGER, Käte

1977 *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett-Cotta)

CHATMAN, Seymour

2000 *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*, přel. Brigita Ptáčková a Luboš Ptáček (Olomouc: Univerzita Palackého)

ISHIGURO, Kazuo

2006 *Když jsme byli sirotci*, přel. Renata Kamenická (Brno: Barrister & Principal)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory“, in Elke D’hoker a Gunther Martens (eds.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (Berlin: de Gruyter), s. 281–302

KILLHAM, John

1966 „The ‘Second Self’ in Novel Criticism“, *British Journal of Aesthetics* 6, s. 272–290

KINDT, Tom, a Hans-Harald MÜLLER

2006 *The Implied Author. Concept and Controversy*, přel. Alastair Matthews (Berlin: de Gruyter)

KUBÍČEK, Tomáš

2007a *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host)

2007b „Danajské dary pana Bootha“, *Aluze* 10, č. 2, s. 38–41

LEWIS, David

2001 *Counterfactuals* (Malden: Blackwell)

2007 „Pravda ve fikci“, přel. Petr Stojan, *Aluze* 10, č. 2, s. 52–62

McHALE, Brian

1987 *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen)

NIELSEN, Henrik Skov

2004 „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction“, *Narrative* 12, č. 2, s. 133–150

NÜNNING, Ansgar

1997 „Deconstructing and Reconceptualizing the ‘Implied Author’: The Resurrection of an Anthropomorphized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom?“, *Anglistik. Organ des Verbandes Deutscher Anglisten* 8, s. 95–116

1998 „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“, in Ansgar Nünning (ed.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (Trier: WVT), s. 3–39

1999 „Unreliable, Compared to What: Toward a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“, in Walter Grünzweig a Andreas Solbach (eds.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context* (Tübingen: Narr), s. 53–73

2005 „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches“, in Peter Rabinowitz a James Phelan (eds.): *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell), s. 89–107

OLSON, Greta

2003 „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators“, *Narrative* 11, č. 1, s. 93–109

PAVEL, Thomas G.

1986 *Fictional Worlds* (London: Harvard UP)

PHELAN, James

2005 *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (London: Cornell UP)

2007 „Rhetoric/ethics“, in David Herman (ed.): *A Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge: Cambridge UP), s. 203–216

RABINOWITZ, Peter

1977 „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences“, *Critical Inquiry* 4, č. 1, s. 121–41

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith

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

RYAN, Marie-Laure

1981 „The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“, *Poetics* 10, s. 517–539

1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana UP)

RYANOVÁ, Marie-Laure

1997 „Možné světy v soudobé teorii literatury“, přel. Miroslav Červenka, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 570–599

2005 „Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky“, přel. Jitka Cardová, *Aluze* 8, č. 3, s. 105–118

RONENONÁ, Ruth

2006 *Možné světy v teorii literatury*, přel. Miroslav Červenka (Brno: Host)

SHEN, Dan a Dejin XU

2007 „Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction“, *Poetics Today* 28, č. 1, s. 43–87

SURKAMP, Carola

2002 „Narratologie und *Possible-Worlds Theory*: Narrative Texte als alternative Welten“, in Ansgar Nünning (ed.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie* (Trier: WVT), s. 153–183

YACOBI, Tamar

1981 „Fictional Reliability as a Communicative Problem“, *Poetics Today* 2, č. 2, s. 113–126

1987 „Narrative and Normative Patterns. On Interpreting Fiction“, *Journal of Literary Studies* 3, č.2, s. 18–41

2005 „Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy’s *Kreutzer Sonata*“ in Peter Rabinowitz a James Phelan (eds.): *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell), s. 108–123

ZERWECK, Bruno

2009 „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu“, přel. Martin Lukáš, *Aluze* 13, č. 3, s. 40–59

Studie Zuzany Foniokové představuje ukázkou badatelské činnosti členů Centra literárních a interkulturních studií.

