

## Kdo je autor? (Vyprávěcí strategie v románu Jiřího Kratochvila *Medvědí román*)

**RICHARD ZMĚLÍK**

Univerzita Palackého, Olomouc

### ABSTRAKT

Cílem studie bude analyzovat narativní strategie románu Jiřího Kratochvila *Medvědí román* a z dané analýzy vyvodit závěry, které se budou týkat kategorie spolehlivosti/nespolehlivosti vypravěče s významným přesahem do tzv. aktuálního světa. Naše úvahy budeme vést od čisté fikce směrem k aktuálnímu světu, kde osou těchto úvah bude proměňující se ontologie vypravěče, s čímž je spojena i míra jeho verifikace.

**Motto:**

*takže jakej já?  
jakej vůbec já?  
a proč se tím ještě zabývat*  
(Kratochvil, 168)

### 1.

Cílem následující studie je pokus vytvořit ke kategorii nespolehlivého vypravěče určitý kontrapunkt, a to zejména v míře, v jaké ukážeme na způsob, jakým text může generovat či evokovat míru pochybnosti vyprávěného a konstituovaného fikčního světa, aniž by muselo být zcela zřejmé, že se za každých okolností jedná o nespolehlivého vypravěče. Abychom jasněji vymezili náš problém, zmíníme zde pouze základní předpoklady nespolehlivosti. Odvolávat se mimo jiné budeme na studie Wayne C. Booth a na Bruna Zerwecka, který danou problematiku pojednal nejen z hlediska klasických přístupů k této kategorii, ale rovněž vyznačil nové směry a orientace v moderní naratologii, jež nahlíží na nespolehlivost prostřednictvím recepčních strategií a kulturně-historických kontextů. Naším úkolem zde není problematiku nespolehlivosti vyčerpat, ale pokusit se na základě analýzy konkrétního prozaického textu přinést doklady – řečeno slovy V. Šklovského – o umělecké metodě, která je schopna v jistém ohledu evokovat určitou míru nespolehlivosti.

Pojem nespolehlivého vyprávění, který v šedesátých letech do literární teorie zavádí Wayne C. Booth, vycházel z původního Boothova návrhu funkčně rozšířit klasifikaci vypravěče, a reagovat tak na starší pojetí této kategorie, které se řídilo gramatickou osobou, což se jako kritérium ukazovalo být v naratologii nedostačující klasifikační rozlišení mnohem komplikovanějších narativních skutečností, ke kterým v textech dochází. Boothova kritika nomenklaturní stratifikace vypravěčů na základě

osoby je de facto kritikou formalizovaného přístupu k vyprávěči.<sup>1</sup> Nespolehlivý vypravěč je jedním z více typů vyprávěcích strategií. Všechny mají ovšem jednu věc společnou, a tou je způsob metodologického přístupu k této kategorii. Jestliže jsme řekli, že Boothova koncepce vypravěčů je vlastně kritikou příliš zjednodušujícího formalizování, které postrádá jemnější analytické a kategoriální parametry, jež by dokázaly postihnout komplikovanější nuance, potom je třeba uvést, že tento postoj vyplývá z vědomí narativu jako komplexní soustavy vztahů a vazeb, a to nikoli pouze těch, které jsou demonstrovány na čistě jazykové rovině, ale jsou rovněž součástí celé soustavy fikčního světa, jenž je narací budován a reprezentován (srov. Barthes, 2002, 9–43). Pro Boothu se tak důležitým kritériem stává rovněž modalita či postoje vypravěče, jeho vztah k postavám či příběhu, stejně jako způsob vypravěčova zapojení do chodu událostí nebo jeho vztah k sobě samému. Booth se nevzdává imanentního hlediska; své závěry formuluje v intenci vnitrotextového rozsahu. Přístup, který zohledňuje řadu dalších strukturních rovin narativu, tedy nikoli pouze jen složku verbální, ale reflektuje i rovinu sémantickou a s ní i oblast fikčního světa, vnáší do teoretického uvažování jemnější klasifikační aparát, jenž umožňuje popsat narativní strategie zejména u moderních textů, které vykazují vysokou narativní progresivitu právě ve způsobu zacházení s instancí vypravěče.

Nehodláme zde provádět systematickou revizi kategorie nespolehlivého vyprávění, to učinili jiní.<sup>2</sup> Na jednu skutečnost bychom zde ovšem rádi upozornili. Bruno Zerweck se ve své studii o nespolehlivém vyprávění vrací k Boothově vymezení nespolehlivosti (Zerweck, 2009, 40), kterou ve stejných intencích chápe i S. Chatman<sup>3</sup> a která se zakládá na vztahu mezi vypravěčem a implikovaným autorem. Jak Booth (Booth, 2007, 47), tak i Chatman v knize *Příběh a diskurz* shodně konstatují, že v případě, dochází-li k disproporcii mezi oběma (kterou bychom mohli chápat jako sémanticko-modální inkompatibilitu), lze o vyprávěči uvažovat jako o nespolehlivém. Tento přístup vychází z vnitrotextových kritérií, neboť pojem implikovaného autora je de facto sémanticko-funkční kategorií, která má významově i funkčně nahradit psychofyzického autora, jehož výrazná část literární vědy 20. století zcela eliminovala z úvah o literárních textech. Přesto i tento pojem se postupně začal ocitát v centru kritiky. Na rozdíl od Boothu i Chatmana konstatuje Zerweck, že „existence implikovaného autora není ani nutnou, ani postačující podmínkou nespolehlivého vyprávění“ (Zerweck, 2009, 40). Zerweck ve své kritice odkazuje na stanovisko A. Nünninga, který se ve věci nespolehlivosti odvolává na čtenářovu recepci.<sup>4</sup> Čtenář pak v závislosti na své recepční strategii, jež je podmíněná kulturně a historicky a v korespondenci s imanentními postupy textu generuje míru spolehlivosti či nespolehlivosti ve vyprávění (Zerweck, 2009, 40). Jestliže Booth i Chatman vyvozují kategorii nespolehlivého vypravěče z vnitrotextového hlediska, potom výše uvedený model, jak rovněž konstatuje Zerweck, „umožňuje zásadně nové promyšlení pojmu vypravěčské nespolehlivosti. Místo abychom se opírali o kategorii implikovaného autora a analýzu nespolehlivého vyprávění zaměřenou na text, lze pojem vypravěčské nespolehlivosti rekonceptualizovat v kontextu teorie schémat a čtenářských kognitivních strategií“ (Zerweck, 2009, 40). Nejen pro Zerwecka to znamená zohlednit v teoretické i praktické analýze recepční aspekty, zejména pak historický a kulturní kontext čtenáře.<sup>5</sup> Ve

své známé studii *Unreliable, compared to what?* vymezuje Nünning dva základní rámce nespolehlivosti, které jsou specifikovány z recepčního stanoviska. Jedná se o čtenářovy empirické zkušenosti a dále zkušenosti literární, které vyplývají mimo jiné ze čtenářova povědomí o dosavadní literární produkci, žánrech, intertextových vazbách apod. (viz Nünning, 1999, 67–68).

V současné naratologii se tak pozvolna od kategorie implikovaného autora upouští. Namísto ní se hovoří o kognitivních aspektech a důraz je kladen na pragmaticko-funkční potenciál recipienta a historicko-kulturní kontext. Nedůvěra v implikovaného autora pramení z tendence tuto kategorii antropomorfizovat,<sup>6</sup> a i když jí není míněn přímo psychofyzický autor, jehož smrt koncem šedesátých let 20. století ohlásil Roland Barthes, přesto v jeho plánu přetrvává představa určité „životné“ instance, na kterou je možné se odvolat jako na garanta konečného záměru a významu textu, což vzbuzuje pochybnosti.<sup>7</sup> Rovněž Dorrit Cohnová ve své studii o rozporném vyprávění, které na rozdíl od nespolehlivého by (v určitých případech) z kognitivního hlediska lépe mohlo indikovat kategorii autora,<sup>8</sup> dokládá potřebu operovat s dichotomií mezi vypravěčem a autorem, a to i v méně jednoznačných případech, kdy se např. jedná o heterodiegetického narátora ve třetí osobě (viz Cohnová, 2011, 65). Cohnová ovšem v těchto případech nemá na mysli implikovaného autora, ale autora psychofyzického. Oproti tomu Richard Walsh ve svém článku *Kdo je vypravěč?* vyhodnocuje případ heterodiegetické nepersonické narace jako projev autorské (nikoli již vypravěčovy) řečové aktivity, která je úspěšně realizována s ohledem na dohodnuté konverzační implikatury v rámci teorie řečových aktů.<sup>9</sup> Ovšem ani radikální Walshův postoj, který dle slov samotného autora má být smrtí vypravěče, nevrací přece jen do teoretických úvah skutečného autora,<sup>10</sup> ale jeho „úlohu/funkci“, kterou zastává ve specifickém řečovém aktu, jenž je aktem vyprávění fikčního příběhu; spolu s tím se i autor stává de facto součástí specifického fikčního komunikátu. Z tohoto hlediska je přece jen pro teoretické uvažování nezbytné rozlišovat samostatné (autonomní) instance narativu (ať již jim budeme říkat jakkoli) a funkčně je vymezit proti skutečnému autorovi.<sup>11</sup> Jiným příkladem funkční distinkce mezi skutečným autorem, vypravěčem a dílem/textem je známý případ modelového autora Umberta Eca. Ačkoli se opět v žádném případě nejedná o autora skutečného, může i modelový autor implikovat jisté latentní personické rysy. Ty lze pozorovat např. v Ecově analýze Nervalovy *Sylvie*, ve které je modelovému autorovi přiznán narativní hlas (viz Eco, 1997, 34). To zcela přirozeně vyvolává kritiku. Jedním z takových ohlasů je i studie Kláry Nečaské a Miroslava Hankeho *Analýza (narativních) textů a teorie komunikace: Polemika s ekovskou koncepcí abstraktních subjektů*, ve které autoři vyjadřují oprávněnou pochybnost nad takovým postupem.<sup>12</sup>

Z dosavadního jen velmi stručného a rámcového přehledu ovšem vyplývá, že vědomí určitého zastřešujícího významu, jenž nám poskytuje celek textu nebo díla,<sup>13</sup> přetrvává i nadále v literární vědě, resp. je stále živý a diskutovaný, ačkoli je dnes již samozřejmostí nechávat tuto instanci jako projev skutečného, tj. psychofyzického autora, ale reflektovat ji jako textově imanentní jednotku (implikovaného či modelového autora) nebo kognitivní záměr čtenáře. Druhý případ znamená vykročit za hranice ryzí imanence narativu směrem k jeho recepční „nostrifikaci“, jejíž horizont je

dnes rovněž jistým horizontem v literární teorii, která tím posunuje limity klasifikace a analýzy nespolehlivosti od generalizovaných introtextuálních schémat, ve kterých jako hlavní kritérium dominoval kontrainterferenční vztah mezi implikovaným autorem a vypravěčem, směrem k recepční a kulturně-historické podmíněnosti a tzv. naturalizačním procesům.<sup>14</sup> Na straně druhé tím neodpadají problémy vnitřních výstavbových strategií a záměrů textu/ů.

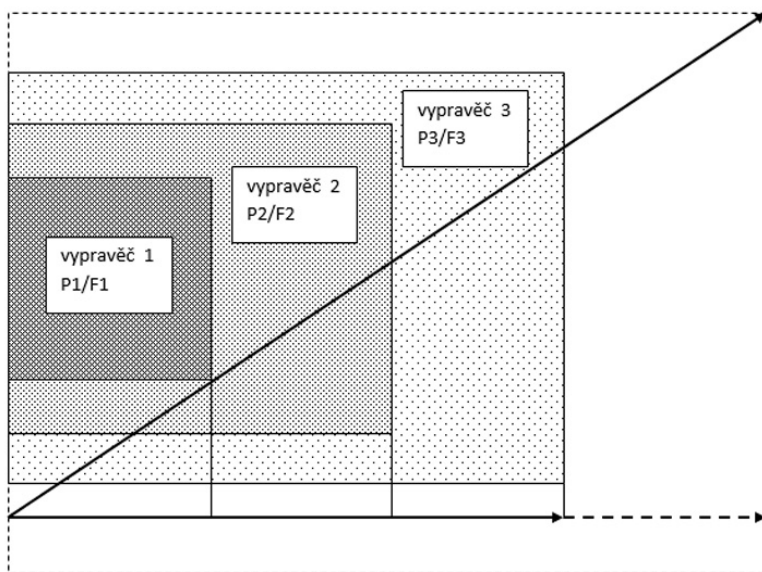
Hovoří-li Zerweck o historickém a kulturním kontextu, který je třeba zohlednit při určení spolehlivosti/nespolehlivosti vypravěče, potom je mu oporou pojem naturalizace, který pochopitelně odkazuje k mimotextovému rámci. Jakkoli je tato metodologická strategie funkční a účelná v případě sledování dané kategorie jako dynamického kulturního produktu, jakkoli rozšiřuje naše chápání o ní a o vlastní funkci vyprávění, které se ukazuje být mnohem fatálněji propojené s procesy osvojování světa, přesto je neméně důležité rozpracovávat i postupy, které náleží do vnitřní výstavby narativů, neboť – jak je ostatně přijímáno – se jedná o zásadní principy spoluurčující význam.

Dosavadní přehled totiž spolehlivě ukázal i další skutečnost. Vypravěč a příběh totiž mohou a nemusí být naturalizováni jako nespolehliví; velkou měrou závisí na typu čtenáře, řečeno s U. Ecem, na rozdílu mezi modelovým a empirickým čtenářem, což se projevuje zejména u složitější komponovaných postmoderních románů. V takovém případě nemusí jako dostačující argument platit klasifikace, se kterou přichází Tamara Yacobi a jež se zakládá na pěti principech tzv. naturalizace, které mimo jiné ukazují, jakými procesy je čtenář schopen klasifikovat spolehlivé/nespolehlivé vyprávění (Zerweck, 2009, 43). Zdá se, že je zde řeč o ideálních typech čtenářů a o jistých univerzálních kategoriích čtenářských stratifikací. Vedle toho je rovněž rozhodující kompetence čtenáře (srov. Zerweck, 2009, 49), tj. jeho znalost/neznalost literární produkce a historie a rovněž schopnost/neschopnost recipovat komplikované texty. Texty totiž vyžadují, aby čtenář s nimi vstupoval do vzájemné interakce. V takovém případě čtenář ztrácí svoji „nevinnost“ nezaujatého vnějšího subjektu a stává se „specifickou položkou“ textové strategie, např. oním modelovým čtenářem, neboť přistupuje na specifickou úlohu, která mu v případě textové komunikace připadá. Čtenář se tak, řečeno slovy Jurije M. Lotmana, může jevit jako tzv. prediktabilní monáda, která vstupuje do sémantických polí a interakcí jako relativně svobodná, avšak funkční entita. Takto definovaná jednotka má ovšem schopnost vstupovat do různých strukturních vrstev, což prakticky znamená, že čtenář může, ovšem stejně tak nemusí vystupovat v roli modelového čtenáře, který je funkčně-sémanticky determinován textovou (narativní) strategií. To je zjevně i případ románu Jiřího Kratochvila *Medvědí román* (1990), který může být naturalizován jako spolehlivé vyprávění, ovšem stejně tak, jak se domníváme, lze o něm uvažovat jako o svého druhu nespolehlivém vyprávění, a to ve smyslu, v jakém se o nespolehlivosti vyjádřila T. Yacobi, která upozornila, že problematika tohoto jevu nespočívá ani tak v povaze vypravěče, ale spíše v tom, co sděluje, tedy v povaze vyprávěného (Yacobi, 1981, 113).

## 2.

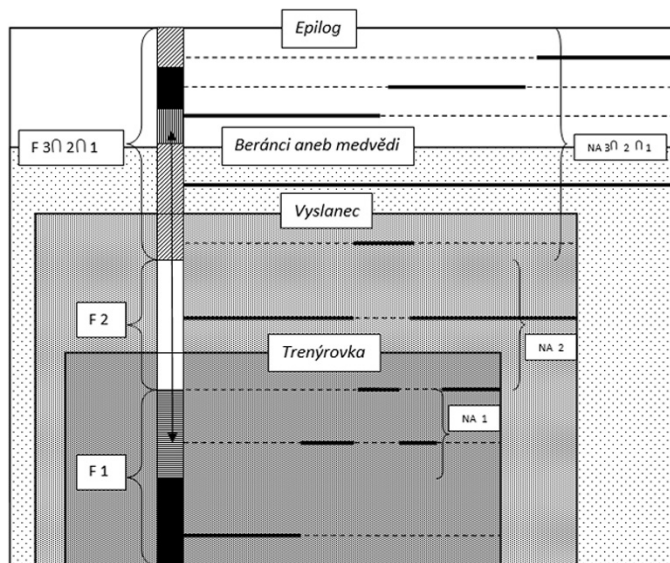
Pokud bychom se přidrželi Zerweckova přehledu historické nespolehlivosti, potom bychom *Medvědí román* mohli označit za postmoderní metafikci, u které Zerweck uvádí, že disponuje komplikovanou mírou kognitivně jednoznačně určitelné spolehlivosti, nebo nespolehlivosti. Je tomu tak např. proto – jak Zerweck dále uvádí –, že takovýto typ prózy může využívat markerů nespolehlivého vyprávění (perzonalizovaný narátor) ve funkci metafikčního odkazování na jiná literární díla (Zerweck, 2009, 50); tím se posouvá sémantika nespolehlivého vypravěče z modu uvěřitelnost/kritičnost, a zejména z ontologické roviny vypravěče coby jediného, resp. konečného demiurga příběhu do roviny intertextuální hry, která funkčně i ontologicky proměňuje danou narativní kategorii. Z této perspektivy je *Medvědí román* intratextuálním narativem, ve kterém se realizují tři příběhy. Každý z jednotlivých vypravěčů vystupuje v následujícím příběhu jako autor (nikoli vypravěč) předchozího příběhu. Vypravěč O. Beránek vystupující v F2 je současně autorem, který píše knihu (mimočodem nazvanou *Medvědí román*), jejíž příběh a fikční svět je označen jako P1 a F1. Podobně je tomu s třetím vypravěčem, který se zase coby autor analogicky vztahuje k příběhu P2 a F2. Takto se jeví celá makrokompoziční situace, pokud ji znázorníme schematicky:

Schéma 1



Při bližším pozorování se celá narativní situace jeví mnohem komplikovaněji. Pro její názornost použijeme následující schéma:

Schéma 2



Legenda:

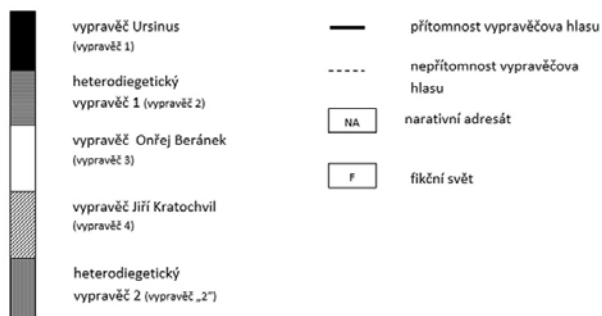


Schéma zobrazuje hranice jednotlivých kapitol, hranice fikčních světů a hranice jednotlivých narativních rovin. V první kapitole nazvané *Trenýrovka* se vedle sebe objevují tři narativní vrstvy. První patří personickému vyprávěči Ursinovi, druhá heterodiegetickému personickému vyprávěči (autorskému) a třetí vyprávěči Ondřeji Beránkovi. Ovšem pouze první dva vyprávěči náležejí do stejného fikčního světa (F1), zatímco vyprávěč Beránek je postavou jiného fikčního světa (F2) a vůči předchozímu vystupuje jako jeho autor (proto označujeme heterodiegetického vyprávěče v F1 jako autorského, abychom jej odlišili od vyprávěče Beránka). Podobně je to i s posledním narativním hlasem, který patří vyprávěči jménem Jiří Kratochvil, jenž je autorem F2 a vyprávěčem v F3. Na schématu rovněž sledujeme, že jednotlivé narativní vrstvy zakládají vlastní fikční světy (označené písmenem F a číslovkou); tyto se potom nepřekrývají s hranicemi kapitol, ale naopak je narušují. Navíc v narativní situaci, kterou realizují vyprávěči 2, 3 a 4 je explicitně přítomen narativní adresát.

Pokusme se celou situaci shrnout s ohledem na otázku nespolehlivosti a autorství.



Nespolehlivost jednotlivých vypravěčů má několik aspektů a rovin. Z hlediska míry fiktivnosti (nikoli fikcionality), tj. míry pravděpodobnosti zobrazeného světa vzhledem ke světu aktuálnímu, se od sebe výrazně liší fikční svět F1 a ostatní fikční světy.<sup>15</sup> F1 je tvořen z několika málo fikčních entit, jež jsou navíc redukovány na společný invariant: „Větších měst je u nás šest: Město, Mjesto, Miesto, Mněsto, Mnjesto, Mniesto, a jedno jako by vypadlo z oka druhému“ (Kratochvil, 8). Tento fikční svět (F1) spoluvytváří jediná Řeka a pospolitost obyvatel, o nichž víme pouze to, co nám poskytuje výrazně subjektivní pohled vypravěče, resp. co si lze z jeho modálních implikací a postojů vyvodit: jedni tento svět lakonicky nazvaný jako Ostrov ovládají, druzí, kam náleží vypravěč a jeho průvodce Savo, se této autoritě vzpírají. A právě výrazný subjektivní filtr vypravěče, jímž je neustále fokalizován tento svět, z něj činí ne zvláště spolehlivého vypravěče, neboť vlivem zmíněného filtru je obraz F1 zkreslován. Tomuto zkreslení odpovídá i role vypravěče vůči zmíněnému Savovi, která je rolí učitele a žáka. Nespolehlivost vypravěče, jenž – jak je zřejmé ze schématu 2 – je do určité chvíle jediným narátorem a konstruktérem F1 (a to až do vystoupení druhého, autorského vypravěče), je explicitně zřejmá např. ve chvíli, kdy je Savem poučován o světě, který obývají a o kterém Ursinus jako narátor vypráví. Toto je např. moment, kdy se (Ursinus) sám usvědčuje z nedostatečné obeznamenosti s (pravidly) F1, což relativizuje jeho narativní spolehlivost: „A Savo mě vyvedl za město na kopeček, abych se rozhlédl po krásách Ostrova. Vidiš, berane, ty vysoké stožáry roztahující rybářské sítě pod nebesy? Je to bezpečnostní opatření pro případ, že by z podzemí uteklo nějaké levé křídlo. (...) Fajn, kývl jsem, ale proč se ještě nikdy nestalo, aby křídla využila k útěku koordinačních cvičení? No víš, Ure, asi je něco ve vojenském drilu, co přidrží i ty nejsvobodnější“ (Kratochvil, 34).

Heterodiegetický vypravěč (v pořadí druhý) tvoří přechod k vypravěči Beránkovi, který vystupuje v F2 jako jeho vypravěč a který mimo jiné vypráví o tom, jak píše *Medvědí román*, příběh o Ursinovi, Savovi a Ostrově, na kterém žijí. Tento vypravěč kromě zmíněného vypráví o své situaci ve světě F2, kde jako jedna z jeho postav pracuje v mostárně a výkrmně drůbeže. I tento narátor se vyjeví jako nespolehlivý, což vyplývá nejen z jeho ryze subjektivního způsobu, jakým interpretuje události v F2, ale i vstupem dalšího vypravěče, který je tomuto prvnímu nadřazený a jenž vypráví o tomto vypravěči, který vypráví o tom, jak píše *Medvědí román*. Náhlý vstup tohoto (v pořadí čtvrtého) vypravěče do narativního jednání O. Beránka je motivován snahou opravit Beránkem uvedené informace:

Ondřej Beránek strávil v léčebně rovný půlrok, tedy od prosince 1971 do konce května 1972, k čemuž nutno hned dodat, že jeho informace o nástupu léčby je trochu nepřesná, tvrdí totiž, že krátce poté, co mu utekla žena s telefonním poručákem, požádal na rohu Chorázovy a Beethovenovy docenta-bicyklistu, aby ho doporučil krocánimu profesorovi k hospitalizaci na krocání klinice, ale pravda je bohužel ta, že Beránek byl na léčebnu, fuj: otažen a dovelčen (Kratochvil, 114–115).

Nespolehlivost vypravěčů Ursina i Beránka je dána rozparem mezi jejich narativními akty a fikčními světy, které obývají a svým vyprávěním konstruují a o kterých lze usoudit, že obsahují zřejmě mnohem více jevů a skutečností, jakož i modálních vazeb a strukturních vztahů mezi fikčními entitami, než jaké vyplývají z vypravěčova

podání. V případě Ursina lze jeho nespolehlivost odvodit z již uvedených nedostatečných kognitivních kompetencí, z jeho krajně subjektivního charakteru, který evidentně překračuje hranici, jež by mohla být minimální mírou postačující k tomu, abychom vypravěče chápali jako spolehlivého. Podobná situace platí i v případě vypravěče Beránka, jenž se pohybuje v F2 a jehož vyprávění vlastního příběhu dělnického pomocníka v mostárně je neustále přerušováno narativními komentáři, jež ovšem výrazně vybočují z věcného komentování příběhu a podobně jako v případě Ursina mají povahu vnitřní reflexe okolního světa, který (nahlížen optikou tohoto vypravěče) je jím modifikován do podoby svébytné metaforicko-ironické projekce. V těchto komentářích se místy vypravěč bezděčně usvědčuje minimálně z toho, že způsob, jakým vypráví, zcela jistě ztrácí onu suverenitu potřebnou k vyvolání dojmu spolehlivého vyprávění, čemuž napomáhá komunikace s příslušným narativním adresátem, jehož chápe jako partnera, tedy nikoli jako toho, kdo by měl přijmout jako status quo to, co vypráví:

a pamatuju se, že když jsem vyrazil a přibližoval se k prvnímu stínu lesa, trošku sněžilo – jak vidíš, tak to skutečně zatím nemám časově seštelovaný, protože o pár řádků výš je ještě hezký zářijový podvečer (...) vsunul dopis do obálky, podíval se na mě nevidoucíma očima a začasto si taky zamýšleně – ale nesmíš mi taky všechno věřit – vložil na jazyk poštovní známku a polkl ji jak pilulku amfetaminu (...) mám teď ve zvyku předbíhat a přehánět, a přeháněje, hnát všechno přes své osudový mlejny, takže abych to zkrátil (Kratochvil, 90, 102, 107).

Konečně je v tomto případě vypravěčova nespolehlivost dána i explicitním vstupem dalšího z vypravěčů, který je vůči F2 jeho autorem, zatímco v rámci F3 vystupuje coby vypravěč. A jako narativně vyšší instance opravuje tvrzení, jichž se ve svém vyprávění dopustil O. Beránek, čímž jej jednoznačně usvědčuje z nespolehlivosti.

Výše uvedená tvrzení o nespolehlivosti, jakkoli platí vzhledem k (homodiegetickým) vypravěčům (Ursinovi a Beránkovi) a tomu, co vyprávějí, nemusí být z hlediska komplexní narativní strategie, kterou je budován celý *Medvědí román*, zcela jednoznačná. Ze schématu 2 vyplývá, že zejména v Epilogu dochází k prolínání jednotlivých narativních hlasů, do té doby relativně samostatných. Spolu s tím a současně vzhledem k narativní hierarchii (vypravěč 4 vypráví o vypravěči 3, který vypráví o vypravěči 1) dochází k jakési osmóze, jež narušuje neprostupnost hranic jednotlivých fikčních světů. Jelikož se každý z vypravěčů explicitně obrací na svého narativního adresáta, v Epilogu rovněž dochází ke konfuzi mezi jeho jednotlivými stupni. Pro interpretaci nespolehlivosti to rovněž znamená, že každý fikční svět se „zrcadlí“ v tom druhém, a jelikož jednou z důležitých rovin *Medvědího románu* je ironie – zejména první díl lze vzhledem k jeho výsostně schematizovanému fikčnímu světu číst jako alegorii vzhledem k F2 (který obývá autor F1, tedy vypravěč Beránek) a konečně i F3 (který zase obývá autor F2, tedy vypravěč Kratochvil) – potom tato skutečnost zásadně relativizuje jednoznačné označení vypravěčů za nespolehlivé, neboť se způsob jejich vyprávění z hlediska hierarchicky vyššího vypravěče ukazuje jako záměrné a účelné, tedy záměrně nespolehlivé, neboť tato nespolehlivost a vlastní výrazná subjektivní modalita každého vypravěče slouží k vytvoření subverzivního obrazu daného fikčního světa, ve kterém se zrcadlí fikční svět „autora“.



## 3.

Na závěr se vrátíme k pojmu autora, neboť v dané próze má tato kategorie důležitou úlohu. V první, teoretické části jsme stručným přehledem ukázali na komplikovanost pojmu, jakým je implikovaný autor, popř. modelový čtenář, na druhé straně se ukázalo, že různé přístupy operují s kategorií, která má schopnost subsumovat a zastřešovat celostní význam textu. Viděli jsme, že každý fikční svět *Medvědího románu* formuluje jiný vypravěč, který se současně k předchozímu fikčnímu světu a jeho vypravěči jeví jako autor. Tento způsob vytváří jakýsi terasovitý efekt do sebe zaklesnutých narativů, což je dobře patrné na schématu 1 (a rovněž narativní polyfonii, jak je zase vidět na schématu 2). Současně tento makrokompoziční postup významně relativizuje jednotlivé vypravěče coby konečné narativní instance, neboť se tu ukazuje jejich vykonstruovanost jiným narátorem atd. Jinými slovy, autor Ondřej Beránek je „jen“ dalším z narativních konstruktů jiného autora, který v knize vystupuje jako vypravěč F3 a pod jménem Jiří Kratochvil. V tuto chvíli se lze ptát, zdali tento vypravěč je tedy oním skutečným autorem, který stojí za vším, za celou touto konstrukcí, a na kterého se lze spolehnout a v důvěře odvolat jako na poslední instanci zastřešující význam: „a dřív než načnu třetí část románu, rozhodl jsem se, že znova vyměním vypravěče – asi tak jako se kdysi na každé stanici přepřahali koně u dostavníku (...) k tomuto, už třetímu vypravěči (rozuměj: třetímu po Ursinovi a Beránkovi) mám totiž zvláštní vztah (...) vždyť tím třetím vypravěčem jsem já“ (Kratochvil, 167).

Tento vypravěč se pohybuje ve světě, který ze všech zde modelovaných světů je nejbližší světu aktuálnímu. Současně je nositelem stejného jména, jaké má skutečný autor Jiří Kratochvil, a obývá tatáž místa jako psychofyzický autor.<sup>16</sup> Pokud bychom tohoto vypravěče považovali za hlas autora, tj. skutečného autora, potom by to znamenalo, že poslední část na rozdíl od předchozích dvou není fikce, neboť v ní vystupuje skutečný autor reprezentovaný narativním hlasem. V takovém případě by byl problém *Medvědího románu* vyřešen; z labyrintu narativních konstrukcí a fikčních světů bychom se vypletli s odvoláním na tento poslední narativní hlas, který patří autorovi, jenž je za vše zodpovědný a který obývá svět, který je de facto totožný s aktuálním. Ale zde se o hlas autora nejedná; je to „pouze“ hlas dalšího vypravěče, který se jmenuje stejně jako psychofyzický autor a který obývá další z fikčních světů, který je nejvíce podobný světu aktuálnímu. Není důvod, abychom tomuto hlasu věřili jako hlasu autora; podobně bychom totiž mohli učinit v průběhu četby již v případě O. Beránka, a to do chvíle, než jsme jako čtenáři zjistili, že je vlastně jen další konstrukcí. A skutečnost, že se jmenuje stejně jako skutečný autor, příliš nedokazuje. Vypravěč Jiří Kratochvil je dalším z narativních hlasů – je vypravěčem; a v logice celé této konstrukce (viz schéma 1), jež je imanencí narativu, a v souvislosti s recepční strategií takového čtenáře, který následuje instrukce této narativní struktury, se objevuje jiný problém. Ten předpokládá další subjekt-autora, který píše *Medvědí román*, resp. který píše o vypravěči Jiřím Kratochvilovi, který vypráví o vypravěči Beránkovi atd. Jelikož se ovšem touto úvahou dostáváme za formální hranice textu, lze tento subjekt spojovat se skutečným autorem, tj. s psychofyzickým Jiřím Kratochvilem. Ovšem román nám ukázal, že žádný autor není skutečným au-

torem a že se pojem autora jako takový rozplývá v další narativní konstrukci. Tato skutečnost vyvolává možná poněkud absurdní (ovšem absurdní pouze na první pohled) otázku, *kým je psán skutečný Jiří Kratochvil*. Samozřejmě touto otázkou nesměřujeme k vyšší metafyzické instanci. Naopak. Lze jí totiž rozumět v Barthesově smyslu; žádný autor neexistuje a vše jsou pouze nezbytně nutné konstrukce dané povahou diskurzu, stejně jako skutečný autor je výslednicí sil společenských, kulturních, historických a celé řady dalších a jeho autorství v případě *Medvědího románu* je „jen“ výrazem jeho účasti v autonomní literární struktuře. Na místo autora se tak dostává celek **tvorený strukturně-imanentní a kognitivní trajektorii**, jejíž tendenci v případě *Medvědího románu* jsme vyznačili pomocí směrových vektorů ve schématu 1.<sup>17</sup>

Tento způsob výkladu koresponduje s nespolehlivostí vypravěčů, která ovšem z tohoto hlediska vyplývá z jejich relativní ontologie, z vědomí vypravěče coby „pouhého“ konstruktů, za kterým stojí další jemu nadřazený vypravěč atd. Nespolehlivost je tak odvozena i z tohoto ne-konečného statusu vypravěčů.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> „Zřejmě nejomílanější je rozlišování vypravěčské osoby. Informace, že příběh je vyprávěn v první nebo třetí osobě, pro nás nemá žádnou hodnotu, pokud se nerozhodneme být preciznější a nepopíšeme, jaký vztah mají jednotlivé vlastnosti vypravěče ke konkrétním účinkům vyprávění. Pravda je taková, že volba první osoby může být někdy nadměrně omezující – pokud má ‚já‘ neadekvátní přístup k nezbytným informacím, autor se může dopouštět nepravděpodobností“ (Booth, 2007, 43).
- <sup>2</sup> Viz např. Bruno Zerweck, Tamara Yacobi, Monika Fludernik, Tomáš Kubíček nebo nejnověji Zuzana Fonioková.
- <sup>3</sup> „U ‚nespolehlivého vyprávění‘ se vypravěčova zpráva ocitá v rozporu s předpoklady implikovaného autora ohledně skutečných intencí příběhu. Diskurz je nahlodáván příběhem. Na základě ‚čtení‘ mezi řádky vyvozujeme, že události a existenty nemohly ‚vypadat takhle‘ a vypravěč se v našich očích stává podezřelým“ (Chatman, 2008, 245).
- <sup>4</sup> „Tvrdím, že nemůžeme definovat nespolehlivé vyprávění ani jako strukturální ani jako sémantický aspekt samotného textu, nýbrž jedině tak, že budeme brát v úvahu konceptuální rámce, které čtenář vnáší do textu (Nünning, 1999, 60).
- <sup>5</sup> Např. T. Yacobi rozlišuje pět aspektů (genetický, generický, existenciální, estetický a hledisko), které slouží recipientovi při konstituování smyslu díla (Yacobi, 1981). Těchto pět principů shrnuje ve své studii i Zerweck, odkazuje k nim např. i Fonioková.
- <sup>6</sup> T. Yacobi klasifikuje tuto kategorii jako svým způsobem derivát z kategorie historického (skutečného) autora a její transpozici a rekonstituci do podoby implikovaného autora, jehož realizace se proměňuje text od textu: „Mám samozřejmě na mysli hypotetický konstrukt implikovaného autora, který se od historické postavy skutečného autora odlišuje svou existencí, která se rekonstruuje a proměňuje dílo od díla“ (Yacobi, 1981, 121). R. Walsh v této souvislosti hovoří o antropomorfní pasti (Walsh, 2007, 56).
- <sup>7</sup> Zcela příznačná pro tento stav je i následující kritická argumentace A. Nünninga: „Zdá se, že všichni jsou s tímto spokojeni [Nünning má na mysli situaci, kdy je nespolehlivost vysvětlena v rámci vztahu vypravěče a implikovaného autora – pozn. R. Z.], ale není jisté, zdali když se uchýlíme k nějakému antropomorfnímu přeludu, poskytneme dostatečné objasnění nespolehlivého vypravěče. (...) Postulát esencionalizovaných a antropomorfních entit označených jako ‚nespolehlivý vypravěč‘ a ‚implikovaný autor‘ ignoruje složitost všech přítomných jevů a stojí v cestě systematickému průzkumu kognitivních procesů, které především vyúsťují v projekt nespolehlivého vypravěče“ (Nünning, 1999, 54); srov. např. (Fonioková, 2012).
- <sup>8</sup> Tato argumentace vychází z konstatování D. Cohnové o rozdílu mezi nespolehlivým a rozporným vyprávěním, který bychom mohli shrnout jako rozdíl mezi modalitou vypravěče a jeho postojem.

Zatímco modalita se pojí s nespolehlivostí a vyjadřuje de facto „pouze“ tolik, že vypravěč neví, nezná, nemůže nebo neumí, postoj je naopak spojen s rozporným vyprávěním a implikuje, jak Cohnová uvádí, např. ideový rozpor mezi vypravěčovým postojem a příběhem. Opoziční názorové stanovisko vůči příběhu, které zakládá rozporného vypravěče, je na rozdíl od modalitních aspektů „závažnější“, neboť výrazněji implikuje situaci „postoj ke světu“, která za určitých okolností může vykazovat „přímý (paradigmatický)“ odkaz k dichotomii skutečný autor – skutečný svět.

- <sup>9</sup> V rámci těchto implikatur je autor zbaven povinnosti dodržovat známé Griceovy konverzační maximy kvantity, kvality, relevance a způsobu.
- <sup>10</sup> Walsh přímo konstatuje: „Zajímá nás Mann jako autor, nikoli Mann jako veřejná osoba“ (Walsh, 2007, 53).
- <sup>11</sup> Kritické stanovisko vůči Walshovu konceptu zaujímá např. T. Kubiček (Kubiček, 2007a), který vychází ze strukturálních principů, v rámci kterých chápe kategorii vypravěče jako projekci dynamické soustavy narativu (Kubiček 2007b, 110). Podobně i M.-L. Ryanová se nedomnívá, že v případě fikce je ten, kdo promlouvá, autor, který pouze aktivuje specifické řečové akty, ale vypravěč, jenž je výsledkem procesu zosobnění; jinými slovy procesu, který představuje odstoupení mluvčího ve fikci (vypravěče) od identifikace s autorem (viz Ryanová, 2005, 110).
- <sup>12</sup> Kritická revize pojmu modelového autora je vedena z pozice, která zdůrazňuje relevanci epistemologických pojmů v rámci vymezených „konceptuálních rámců“. Z tohoto hlediska autoři studie shledávají Ecoův pojem modelového autora relevantní, pokud jím Eco vysvětluje specifika literární komunikace, ovšem ve chvíli, kdy (jak jsme uvedli) Eco přiznává modelovému autorovi narativní hlas, jeho klasifikace vzhledem k naratologickým kritériím, jež vytváří paradigma daného konceptuálního rámce, selhává, neboť se rozchází nejen s principy naratologie, kde hlasem může disponovat pouze vypravěč, ale v podstatě dochází i k rozporu uvnitř Ecova vlastního systému (Nečaská – Hanke, 2010, 725–728).
- <sup>13</sup> „Čili – naše hledání modelového autora je náhražka za ono jiné hledání, v jehož průběhu se Obraz Otce rozplývá do Mlhoviny nekonečna, a my se nikdy nepřestaneme ptát, proč je tam, spíše něco než nic“ (Eco, 1997, 154).
- <sup>14</sup> Toto stanovisko jednoznačně zastává i A. Nünning ve studii *Unreliable, compared to what?:* „Zdali je vypravěč označen za nespolehlivého, nebo ne, nezávisí na rozdílu mezi normami a hodnotami vypravěče a normami a hodnotami implikovaného autora, ale na odstupu, který odděluje vypravěčův pohled na svět od čtenářova či kritikova modelu světa a kritérií normálnosti“ (Nünning, 1999, 61).
- <sup>15</sup> Tuto odlišnost můžeme vyjádřit pomocí tzv. principu minimální odchylky, kterou formulovala M.-L. Ryanová a podle které „kdykoli interpretujeme zprávu týkající se alternativního světa, rekonstruujeme tento svět jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe“ (Ryanová, 2005, 105). Míru této přibližnosti vůči aktuálnímu světu zobrazuje ve schématu hustota výplně jednotlivých rámců fikčních světů. Tato přibližnost vzrůstá od F1 k F3.
- <sup>16</sup> Dokládá to zejména řada topograficky přesných určení míst pobytu či pohybu tohoto vypravěče, které korespondují s biografickými daty skutečného Jiřího Kratochvila.
- <sup>17</sup> Narativně-sémantickou trajektorii vyznačuje kolmá šipka, recepční šipka vodorovná. Čerchované vyznačený rámec představuje oblast za formálními hranicemi fikce (textu), tj. non-fikční svět, svět psychofyzického autora a je dán implikací na základě obou trajektorií a vyjádřen otázkou: kým je psán skutečný autor.

## PRAMENY

KRATOCHVIL, J.: *Medvědí román*. Brno: Atlantis, 1990.

## LITERATURA

BARTHES, R.: Smrt autora. In *Aluze*, 2006, č. 3, s. 75–77.

BARTHES, R.: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Ed. P. Kylvoušek. Brno: Host, 2002, s. 9–43.

BOOTH, W., C.: Typy vyprávění. In: *Aluze*, 2008, č. 2, s. 42–51.

- COHNOVÁ, D.: Rozporné vyprávění. In: *Aluze*, 2011, č. 2, s. 62–68.
- DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds, 2000). Přel. L. Doležel. Praha: Karolinum, 2003.
- FLUDERNIK, M.: Narratology in Context. In: *Poetics Today*, 1993, č. 4, s. 729–761.
- FONIOKOVÁ, Z.: Hranice nespolehlivého vyprávění. In: *Bohemica litteraria*, 2012, č. 1, s. 101–119.
- GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění* (Fiction et diction, 2004). Přel. E. Brechtová. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007.
- CHATMAN, S.: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu.* (Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, 1990). Přel. B. Ptáčková – L. Ptáček. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, 1980). Přel. M. Orálek. Brno: Host, 2008.
- KUBÍČEK, T.: Kdo vypráví vypravěče. In: *Aluze*, 2007a, č. 1, s. 42–47.
- KUBÍČEK, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy.* Brno: Host, 2007b.
- NEČASKÁ, K. - HANKE, M.: Analýza (narativních) textů a teorie komunikace. Polemika s ekovskou koncepcí abstraktních subjektů. In: *Česká literatura*, roč. 58, 2010, č. 6, s. 713–731.
- NÜNNING, A.: *Lexikon teorie literatury a kultury* (Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 2000 [1999]). Přel. A. Urválek, Z. Adamová. Brno: Host, 2008.
- NÜNNING, A.: Unreliable, compared to what? Towards to Cognitive Theorie of Unreliable Narration: Prolegomina and Hypotheses. In: GRÜNZWEIG, W. – SOLBACH, A. (ed.) *Grenzüberbreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, s. 53–74.
- RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění* (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 2002). Brno: Host, 2001.
- RYANOVÁ, M.-L.: Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. In: *Aluze*, 2005, č. 3, s. 105–118.
- SCHMID, W.: Abstraktní autor a abstraktní čtenář. In: *Česká literatura*, roč. 54, 2006, č. 2–3, s. 74–97.
- WALSH, R.: Kdo je vypravěč? In: *Aluze*, 2007, č. 1, s. 48–60.
- YACOBI, T.: Fictional Reliability as Communicative Problem. In: *Poetics Today*, 1981, č. 2, s. 113–126.
- ZERWECK, B.: Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. In: *Aluze*, 2009, č. 3, s. 40–59.

## WHO IS THE AUTHOR? (NARRATIVE STRATEGY IN THE NOVEL BY JIŘÍ KRATOCHVÍL A BEAR'S NOVEL)

**Cognitive narratology. Structuralism. Fiction Worlds. Postmodern Novel. Semantic-Functional Text Trajectory. Implied Author.**

The aim of this essay, which deals with the novel *Medvědí román* (The Bear Novel) by Jiří Kratochvíl, is to describe and analyze the way unreliable narration works. The narrative structure of the given text is constructed according to a “terrace-like hierarchy” that generates several mutual related narrative levels. In other words, what we face here is a multiple meta-narration. The unreliability of the text follows from narrator’s features that are traditionally attributed to him, i.e. especially his ability to give us relevant information about the world he exists in. The narrator’s strongly subjective modal attitude towards the fictional world results

in the way we interpret him and accordingly in the fact that we call him unreliable. Besides its commonly detectable features unreliability is also based on the above mentioned macro-compositional technique, that is, a meta-narration. In that case the category of unreliability is derived from the narrator's ontological status that at none of the narrative levels appears to be ontologically definitive. On the contrary, the mechanism has the ability to generate other and higher levels of narrators.

*Richard Změlík  
Katedra bohemistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 10  
771 80 Olomouc  
Česká republika  
richard.zmelik@upol.cz*