



**UNIVERZITA KARLOVA**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Diplomová práce**

Bc. Karolína Gatialová

**Expanze nespolehlivosti**

Expansion of unreliability

Praha 2020

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 22. května 2020

Karolína Gatialová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své práce prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za inspiraci, cenné připomínky k práci a především za poskytnutí důležitého materiálu v době, kdy se knihovny staly nedostupnými.

**Klíčová slova:**

*Vypravěč, nespolehlivost, částečná spolehlivost, omezenost, sebereflexe, vyprávěcí strategie, záměrné klamání čtenáře, expanzivní charakter nespolehlivosti*

**Keywords:**

*Narrator, unreliability, partial reliability, limitation, self-reflection, narrative strategy, purposeful deception of reader, expansive character of unreliability*

## **Abstrakt**

Práce se zaměřuje na problematiku teorie nespolehlivosti, jejíž slabinu spatřuje především v množství vypravěčů, kteří jsou na základě jejího vymezení označováni za nespolehlivé. Na tento aspekt práce poukazuje prakticky – tedy skrze analýzy vypravěčů prototypických pro teorii nespolehlivosti. Cílem práce je na základě těchto analýz, které k vybraným vypravěčům přistupují zcela individuálně, poukázat na fakt, že mnozí vypravěči jsou mezi nespolehlivé zahrnuti neoprávněně, což způsobuje expanzivní charakter této kategorie a zároveň se tak stírá její smysl. Práce vnímá jako problematické rozlišování vypravěčů na základě binární opozice spolehlivý/nespolehlivý, a v jednotlivých případech proto nabízí v přístupu k jednotlivým vzorkům možná východiska, jak analyzované typy vypravěčů pojímat, čímž se zároveň snaží o redukci množství potenciálních nespolehlivých vypravěčů.

## **Abstract**

This thesis focuses on the notion of unreliability of a narrator. From the theoretical point of view, it challenges the category of unreliable narrators as too broad and vague. It attempts to problematize the idea of a distinctive border line separating reliable and unreliable narrators via practical interpretative analysis of prototypes of narrators. Based on such analyses it claims that many of these narrators have been included in this category unjustifiably. Thus the category suffers from its expansive character and blurred meaning. The thesis perceives recognition of narrators based on binary opposition of reliable vs. unreliable as problematic; therefore the thesis also provides potential ways how to approach individual samples of narratives and their narrators. The thesis attempts to reduce growing the number of potential unreliable narrators via using other frames to describe their narrative functions.

## Obsah

Úvod .....	8
1. Přístupy k problematice kategorie nespolehlivosti .....	10
1.1. Rétorické pojetí .....	10
1.1.1. Implikovaný autor ve vztahu k vypravěči.....	11
1.2. Kognitivní teorie.....	12
1.3. Komunikační model .....	15
1.4. Spolehlivý a nespolehlivý vypravěč.....	15
1.5. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie.....	17
1.6. Měřítka pro nespolehlivost vypravěče .....	19
2. Frederick.....	22
2.1. Charakteristika vypravěče: Psychopatický sběratel motýlů .....	22
2.2. Sebereflexe: Nejsem součástí kolektivu .....	27
2.3. Příliš neprozradíme – Jak vypravěče vnímají ostatní postavy? .....	30
2.4. Vyprávěcí strategie: Nevydařená obhajoba sebe samého.....	31
2.5. Nespolehlivost v kontextu psychicky vyšinutého vypravěče .....	32
3. Christopher .....	34
3.1. Charakteristika vypravěče: Autistický teenager .....	34
3.2. Sebereflexe: Odlišnost ze mě hlupáka nedělá! .....	39
3.3. Podivín a génius – Jak vypravěče vnímají ostatní postavy?.....	42
3.4. Vyprávěcí strategie: Polopatické vyprávění bez příkras .....	44
3.5. Nespolehlivost v kontextu autistického typu vypravěče.....	45
4. Konstantina .....	48
4.1. Charakteristika vypravěčky: Nevidomé dítě .....	48
4.2. Sebereflexe: Nevidím, ale cítím.....	51
4.3. Slepota pozornost upoutá – Jak vypravěčku vnímají ostatní postavy? .....	53
4.4. Vyprávěcí strategie: Smyslové vnímání bez vizuálního modelu.....	54
4.5. Nespolehlivost v kontextu fyzické a věkové predispozice vypravěčky .....	56
5. Munna.....	58
5.1. Charakteristika vypravěče: Vrah s krizí identity.....	58
5.2. Sebereflexe: Můj původ neurčuje můj život .....	62
5.3. Sluhou jsi a sluhou zůstaneš – Jak ostatní postavy vnímají vypravěče?.....	65

5.4. Vyprávěcí strategie: Ironický dopis čínskému premiérovi .....	68
5.5. Nespolehlivost v kontextu nemorálního a sociálně determinovaného vyprávěče .....	70
Závěr.....	73
Bibliografie.....	76

# Úvod

Tématem naší práce bude kategorie nespolehlivosti a s ní související problematika, kterou přináší její nejednotné vymezení. Abychom nastínili celou situaci, pokusíme se (byť jen stručně) na základě opory v české odborné literatuře, která se vypravěčskou nespolehlivostí zabývá, poskytnout přehled nejvýraznějších hledisek, která literární věda vzhledem k této kategorii poskytuje. Na základě kritických komentářů Tomáše Kubíčka, s nimiž se ve většině tvrzení ztotožňujeme, poté práce shrne určité nedostatky, které teorie nespolehlivosti skýtá. V souvislosti s touto tematikou do práce vkládáme určité části, které jsou převzaté z naší bakalářské práce, jež se zabývá tématem dílčím. Tyto pasáže, doplněné novými komentáři, nalezneme v první kapitole.

Vzhledem k tomu, že cílem práce není konkrétně zmapovat či komparovat jednotlivá pojetí nespolehlivosti, poslouží nám tento kriticky okomentovaný přehled jako uvedení do problematiky, skrze nějž se dostaneme k zásadním bodům, které považujeme v souvislosti s určením nespolehlivosti vypravěče za nedostatečné. Poté budou následovat kapitoly, zabývající se konkrétními vypravěči, kteří dle teorií nespolehlivosti splňují parametry této kategorie. Tyto kapitoly budou čistě interpretačního charakteru a veškeré poznatky proto vychází ze samotného textu.

Za východisko pro výběr jednotlivých vypravěčů, kteří poslouží v práci jako vzorky prototypů domnělých nespolehlivých vypravěčů, jsme zvolili jednoduchou klasifikaci Jiřího Hrabala: „*ne-dospělí, ne-morální, ne-vidoucí, ne-normální atd.*“ (Hrabal 2013: 119) vypravěči, která nastoluje možnost pokračování ve výčtu dalších potenciálních nespolehlivých vypravěčů, práce se ovšem zaměřuje právě na ty vypravěče uvedené explicitně v citaci. Podobně, jako je cílem práce poukázat na fakt, že nespolehlivost není kategorií pevně ohraničenou a že se jedná o záležitost škály spolehlivosti, upozorňuje práce také na propustnost v rámci jednotlivých vymezení typů vypravěčů.

Práce tedy analyzuje celkem čtyři vypravěče, jejichž jména zároveň určují názvy kapitol: Frederick (John Fowles: *Sběratel*), Christopher (Mark Haddon: *Podivný případ se psem*), Konstantina (Olga Masiuková: *Jak voní týden*), Munna (Aravind Adiga: *Bílý tygr*). Každý z těchto vypravěčů bude analyzován z několika úhlů pohledu (obecná charakteristika, sebereflexe, optika postav), přičemž se práce zaměří také na



jejich vyprávěcí strategie. Na základě získaných poznatků poté bude následovat návrh na pojetí každého vypravěče v souvislosti s nespolehlivostí, případně bude podán alternativní návrh, jak bychom mohli o vypravěči uvažovat. Jednotlivé analýzy si žádají mimo sledování vypravěčských strategií a vlastností také oporu v ději, což podporuje jejich komplexnost a snižuje hranici abstraktna pro potenciálního čtenáře této práce. Nutno dodat, že primárními kritérii pro výběr těchto konkrétních vypravěčů jsou: 1) musí být člověkem, 2) musí se jednat o vypravěče homodiegetického, 3) musí se pohybovat ve fikčním světě, který s minimální odchylkou kopíruje zákonitosti světa reálného a 4) musí disponovat určitými rysy, které by mohly signalizovat nespolehlivost.

Práce si zakládá na individuálním přístupu ke každému z vypravěčů a vyvaruje se generalizování, což spatřujeme jako velké negativum související s kategorií nespolehlivosti, které podmiňuje expanzi počtu vypravěčů, kteří jsou řazeni mezi nespolehlivé. Cílem práce je tedy upozornit na aspekty jednotlivých vypravěčů, které nespolehlivost evokují, ale zároveň v souvislosti s komplexní analýzou poskytnout prostor proto, aby vypravěči dostali šanci zbavit se nálepky, kterou jim literární věda nekompromisně udělila.

# 1. Přístupy k problematice kategorie nespolehlivosti

Označování vypravěčů za nespolehlivé se v dnešní době těší velkému nárůstu, což pramení z příliš rozsáhlého vymezení kritérií kategorie nespolehlivosti. Text Tomáše Kubíčka: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, z něhož v zásadě vycházíme, poskytuje jakési souhrnné „dějiny uchopení nespolehlivosti“ a také výčet klíčových textů a tezí, které tuto kategorii nejrůznějšími způsoby reflektují a se kterou se vyrovnávají. V tomto směru text poslouží jako opora pro uvedení do problematiky, aniž bychom hlouběji do jednotlivých teorií zabředávali či je obsírně vysvětlovali, protože důležitá jsou pro nás Kubíčková zjištění. Vzhledem ke značně kritickému charakteru textu brzy vystávají nedostatky jednotlivých teorií, na jejichž základě Kubíček argumentuje a následně zakládá své vlastní uchopení problematiky, což je pro naši práci podstatné. Na základě Kubíčkových tvrzení, se kterými se v mnohém ztotožňujeme, se pokusíme postihnout tuto problematiku v praxi, tedy na základě reálných vzorků skrze detailní rozbor. Práce si tedy neklade za cíl pojmout tuto problematiku literárně historicky, tedy nějakým způsobem detailně popisovat či mapovat proces, jak se ustanovovalo pojetí nespolehlivosti, nýbrž prakticky – interpretačně.

Nejprve je tedy nutné stručně postihnout jednotlivé přístupy k problematice nespolehlivosti, přičemž oporou nám bude již zmíněná monografie. Hlediska, jak nespolehlivost definovat, se v literární teorii různí. Jako východisko pro rozdělení jednotlivých pojetí nám poslouží přehledná klasifikace Zuzany Foniokové, která nespolehlivost třídí do tří skupin, tedy: „rétorické pojetí (Booth, Phelan), recepčně orientovanou, tzv. kognitivní teorii (Nünning) a komunikační model Tamar Yacobiové“ (Fonioková 2012: 102).<sup>1</sup>

## 1.1. Rétorické pojetí

Literární vědci, kteří se přiklání k tomuto pojetí, vnímají literaturu „jako komunikaci mezi autorem a čtenářem“ (Fonioková 2012: 102). Zde vystupuje do popředí pojem

---

<sup>1</sup> Následující přehled pojetí nespolehlivosti, v němž vycházíme především ze studie Z. Foniokové, jsme vytvořili už v rámci vlastní bakalářské práce (Gatíalová 2017). Tyto pasáže přejímáme do diplomové práce bez výraznějších změn, protože daný přehled potřebujeme pro další výklad, a zároveň zde není nic, co by bylo potřeba revidovat či rozšiřovat. Převzaté pasáže jsou obsaženy v podkapitolách Rétorické pojetí, Kognitivní teorie a Komunikační model a krátké části jsou využity i v dalším výkladu v této kapitole.

implikovaný autor. „Rétorická koncepce nespolehlivého vyprávění vlastně reflektuje čtenářovo dekodování autorova zamýšleného sdělení, jak by probíhalo v ideálním případě“ (Fonioková 2012: 106). Klíčovými autory tohoto pojetí, jejichž koncepce zmíníme, jsou Wayne C. Booth a dvojice James Phelan a Mary. P. Martin.

Nespolehlivostí je pro Bootha „způsob jímž se nastolují a přehodnocují podmínky a podoba komunikativní situace mezi vypravěčem a čtenářem“ (Kubíček 2007: 117). Booth považuje vypravěče za spolehlivého, „když mluví či jedná v souladu s normami díla (což jsou takřkajíc normy implikovaného autora), nespolehlivého, když tak nečiní“ (Kubíček 2007: 117).

Další přínaležející koncepcí k rétorickému pojetí je koncepce Jamese Phelana a Mary P. Martinové. V jejich pojetí se setkáváme se dvěma možnostmi, jak může čtenář vyhodnotit vypravěče jako nespolehlivého. Nespolehliví vypravěči se v jejich pojetí projevují „tím, že zkracují, a tím, že překrucují“ (Kubíček 2007: 125). Zároveň autoři definují šest typů nespolehlivosti: „1) vypravěč může nepravdivě informovat o fiktivních událostech, 2) jeho vnímání může být chybné, 3) může události hodnotit nesprávně, 4) nedostatečně vypráví o tom, co se přihodilo, 5) Není schopen vnímat události v jejich komplexnosti, 6) jeho hodnotové soudy jsou nedomyšlené“ (Kubíček 2007: 124). Kubíček zde oceňuje snahu autorů o oproštění se od spojování „nespolehlivosti vyprávění s jeho subjektivizací“ (Kubíček 2007: 125). Homodiegetický vypravěč je pro Phelana nespolehlivým „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“ (Fonioková 2013: 125). Kubíček zdůrazňuje nutnost odlišit částečnou spolehlivost a nespolehlivost, u které připojuje přívlastek „záměrnou“ (Kubíček 2007: 126). V návaznosti na tuto problematiku (kterou se budeme zabývat později) Kubíček autorům vytýká, že mezi nespolehlivé vypravěče řadí i takové, „kteří ‚usilují‘ o spolehlivé vyprávění a o spolehlivost, jakkoliv dílčí, jejich verze vyprávění je pak i důležitým nástrojem významové výstavby narativu“ (Kubíček 2007: 126), což se týká bodů 4, 5 a 6. Předchozí tři typy reflektují vypravěčovo „nesprávné hodnocení či zkreslování událostí příběhu“ (Kubíček 2007: 124).

### **1.1.1. Implikovaný autor ve vztahu k vypravěči**

V souvislosti s rétorickým pojetím je nutné vysvětlit pojem implikovaného autora (a jeho vztah ke kategorii vypravěče), o němž autoři, příslušící k tomuto pojetí,

v souvislosti s nespolehlivostí uvažují a považují ho za klíčovou entitu v textu, na jejímž poli nespolehlivost vzniká. Toto tvrzení se setkává s kritikou a na jeho základě vznikají diskuse, které následně vedly ke vzniku nových teorií, jež se od implikovaného autora odklání. Jedná se o pojem, který představuje jakéhosi abstraktního textového činitele, který v textu zastupuje konkrétního autora tím, že vytváří jeho textový obraz. Můžeme jej vnímat jako „zvláštní textovou strategii, zakládající jiné rozumění vyprávění (vyprávěnému) než to, jaké nám nabízí sám vypravěč“ (Kubíček 2007: 149). Implikovaného autora tedy nelze ztotožnit s vypravěčem, ani samotným autorem.

V souvislosti s kategorií implikovaného autora Kubíček připomíná strukturalistický pojem „Sémantické gesto“, které koncept implikovaného autora prakticky obsahuje, dokonce přesahuje: „jde totiž o utvářející aktivitu, na níž participuje jak autor (původce textu), tak text (jako zdroj) i čtenář (jako partner významového dění, jež je aktualizuje)“ (Kubíček 2007: 175). Přestože pojem sémantické gesto vzniká dříve „v západní literární vědě později získá pojmenování implicitní autor“ (Kubíček 2007: 151), ze kterého dále čerpají další literární vědci, jako např. Seymour Chatman, který zdůrazňuje jeho důležitou funkci v narativu a upřesňuje jeho vztah k vypravěči: „Navíc zde prokazatelně existuje třetí entita Wayne Boothem příhodně pojmenovaná jako ‚implikovaný autor‘. Tento autor je ‚implikovaný‘, tj. rekonstruovaný čtenářem z narativu. Nejedná se o vypravěče, ale spíše o princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu (...)“ (Chatman 2008: 154). Z toho nám plyne určité hierarchické uspořádání, v němž vypravěč představuje komunikační kanál mezi čtenářem a autorem, implikovaný autor text organizuje a „významově sjednocuje“ a skutečný autor stojí u jeho geneze.

Teorie, zakládající se na tvrzení, že nespolehlivost vzniká právě na poli této komunikační entity, takřka vynechávají z podílu na rozklíčování nespolehlivosti jak vypravěče, tak čtenáře. Z Kubíčkovy srovnání implikovaného autora s pojmem sémantického gesta, vyvstává fakt, že koncept sémantického gesta je v rámci nespolehlivosti vzhledem k ostatním entitám otevřenější, což v konečném důsledku považujeme za pozitivní.

## **1.2. Kognitivní teorie**

Čelní představitel této teorie, Ansgar Nünning, se s rétorickým pojetím rozchází především tím, že do teorie nespolehlivosti odmítá přičítat důležitost koncepce

implikovaného autora. V Nünningově pojetí se pozornost přenáší směrem ke čtenáři a nespolehlivost je spíše „strategií čtení textu než textově imanentním fenoménem“ (Kubíček 2007: 121). Zdůrazňuje tedy čtenářův podíl na dotváření významu a to, že nespolehlivost není prvkem v textu přímo obsaženým: „nespolehlivý vypravěč je chápán jako projekce čtenáře, který tímto způsobem řeší nesrovnalosti jednak v rámci textu, jednak mezi fikčním světem textu a čtenářově vlastním modelem skutečnosti“ (Fonioková 2012: 103, 104). Vzhledem k tomu, že důležitost čtenářovy recepce je pro Nünninga stěžejní, dospívá k názoru, „že základem pro pochopení kategorie nespolehlivosti je rozdíl mezi čtenářovým vnímáním světa a způsobem, jakým jej vnímá vypravěč – nikoliv tedy vzájemný nesoulad mezi vypravěčem a implicitním autorem, jak o tom mluví Booth“ (Kubíček 2007: 121). Z toho lze vyvozovat, že interpretace a názory čtenářů se mohou lišit a nespolehlivost tak může každý vnímat jiným způsobem. V některých případech tedy jeden čtenář může považovat vypravěče za nespolehlivého, zatímco jiní nemusí. Podle Nünninga „nespolehliví vypravěči jsou ti, jejichž perspektiva je v rozporu se systémem hodnot a norem celého textu nebo se systémem hodnot a norem čtenáře“ (Fonioková 2012: 103, 104). Jak shrnuje Zuzana Fonioková: „nespolehlivý vypravěč je tedy interpretační strategií, jíž si čtenář vysvětluje nesrovnalosti v textu“ (Fonioková 2012: 104).

Kubíček ve své monografii shrnuje Nünningův výčet signálů vypravěčovy nespolehlivosti. Zároveň však tento výčet podrobuje kritice, se kterou se ztotožňujeme. Nejvýraznější výtkou je fakt, že většina uvedených signálů „patří (či může patřit) k vyprávěcí situaci každého vypravěče v první osobě“, k čemuž se váže otázka „Kdybychom každého osobního vypravěče označili za nespolehlivého, jaký význam by pro nás kategorie nespolehlivosti, ale i kategorie spolehlivosti měla?“ (Kubíček 2007: 122).

Do většího extrému zachází Bruno Zerweck ve své studii *Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci*. Zerweck považuje „kognitivní obrat v naratologii“ za zásadní, jelikož má podle něj „dalekosáhlé důsledky pro naše chápání kulturního a dějinného kontextu, do něhož je vypravěčská nespolehlivost zasazena“ (Zerweck 2009: 44). V této studii formuluje čtyři synchronní tvrzení, která při analyzování nespolehlivosti vypravěče považuje za klíčová. První z tezí je ta, že „nespolehlivé vyprávění se může vyskytnout pouze v personalizovaném vyprávění. Nespolehlivý vypravěč musí být tedy v procesu čtení

výrazně personalizovaný“ (Zerweck 2009: 44). Zde je míněno především to, že vypravěč, jakožto potenciální nositel nespolehlivosti, musí vykazovat typické lidské schopnosti. Druhá teze říká, že „nezáměrné sebe-uvědomění personalizovaného vypravěče je nezbytnou podmínkou nespolehlivosti“ (Zerweck 2009: 45). V této souvislosti Zerweck opět navazuje na Nünninga, podle kterého „Aniž by si toho byli vědomi, podávají nespolehliví vypravěči neustále čtenáři ne-přímé informace o vlastních osobitých rysech a duševních stavech“ (Zerweck 2009: 45). Zbývající dvě tvrzení: „Vypravěčská nespolehlivost je kulturně podmíněný fenomén“ (Zerweck 2009: 45) a „Nespolehlivé vyprávění jakožto čtenářská strategie je historicky podmíněným fenoménem“ (Zerweck 2009: 46) poté otevírají prostor druhé části studie, která se zabývá právě diachronními otázkami v souvislosti s nespolehlivostí vyprávění. S Nünningem se Zerweck ztotožňuje v názoru, že nespolehlivost „není čistě textu imanentní“ (Zerweck 2009: 52) jev. Ve své studii ovšem dochází také k poznatku, že to zároveň není ani jev synchronní. Nespolehlivost podle něj „představuje naopak historicky proměnlivý literární diskurz na pomezí etiky a estetiky a závisí stejnou měrou jak na textových podmínkách, tak na kontextových faktorech a kognitivních strategiích“ (Zerweck 2009: 52). Nespolehliví vypravěči v tomto kontextu představují pro Zerwecka „zprostředkovatele mezi určitými kulturními diskurzy (skutečným) a zobrazovanými světy (imaginárním)“ (Zerweck 2009: 52). Pro určení jejich nespolehlivosti je tedy stěžejní časový a kulturní posun, historická proměna a tím vzniklé nesrovnalosti, odlišnosti v rámci společnosti (např. proměna hodnot ve společnosti) a nové významy. Jinými slovy: „vzniká v důsledku historické proměny literárního diskurzu a závisí stejnou měrou na textových podmínkách jako i na kontextových faktorech a kognitivních strategiích“ (Kubíček 2009: 39).

Kubíček se ve svém komentáři *Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl* proti některým Zerweckovým výroky ohrazuje. Kritizuje zejména to, že některé jeho teze „zmenšují“ význam nespolehlivosti tím, „že nespolehlivost propojuje autor této studie s koncepcí mimesis, a proto jí hledá a dokládá v prostředí realistického vyprávění, realistické reprezentace. Ovšem ve chvíli, kdy převládne typ vyprávění, jenž zpochybňuje takový způsob reprezentace, kategorie nespolehlivosti ztrácí svůj význam“ (Kubíček 2009: 39). Kubíček tyto poznatky komentuje: „Jakoby tedy pro Zerwecka byla nespolehlivost spojitelná především s realistickými typy narativů s jejich efektem reálného“ (Kubíček 2009: 39).

### **1.3. Komunikační model**

Tamar Yacobi shledává v identifikaci nespolehlivosti za zásadní především nesrovnalosti, které vznikají na poli vypravěče, jakožto zprostředkovatele, mezi čtenářem a autorem. Zatímco spolehlivost by podle ní „nutně příslušela vševědoucnosti a exterioritě ve vztahu k narativnímu světu, nespolehlivost naopak k omezenému přístupu k vědomostem a k existenci uvnitř narativního světa“ (Kubíček 2007: 120).

V případě, že se čtenáři setkají s takovými nesrovnalostmi, vysvětlují si je za pomoci jednoho „z pěti mechanismů: genetický, generický, existenciální, funkční nebo perspektivní“ (Fonioková 2012: 107), z nichž klíčovým je pro nespolehlivého vypravěče mechanismus perspektivní. Zdůrazněna je zde vypravěčova vlastnost pozorování, jíž je čtenář nucen přijmout a nahlížet tak na text jejím prostřednictvím. Zároveň je čtenář schopen identifikovat odchylky od normy konkrétního fikčního světa, které nespolehlivé vyprávění produkuje. Zuzana Fonioková toto tvrzení shrnuje tak, že nespolehlivost vzniká, pokud se vypravěčova „výpověď“ odchyluje od fikčních fakt daným textem“ (Fonioková 2013: 125). Podle Yacobiové je ovšem problematické určit nespolehlivost objektivně, protože „spolehlivost je určována (...) ve vztahu, souhlasném nebo konfliktním, k předpokládaným normám a cílům autora“ (Fonioková 2012: 107).

V pojetí komunikačního modelu se tedy zdůrazňuje role vypravěče – zprostředkovatele komunikace mezi čtenářem a autorem. Zatímco autor je zde někdo, kdo vkládá záměr do nějakého textu, vypravěč je tím, kdo poskytuje informace o fikčním světě, které jsou nějakým způsobem omezené a čtenář je aktivním činitelem, který tyto informace dešifruje. Toto tvrzení si lze představit vizuálně na Jakobsonově modelu komunikace, přičemž autor zde zastává roli mluvčího (vysílatele), který formuje vypravěče (zprostředkovatele). Toho poté můžeme v pojetí Yacobiové ztotožnit se složkou „kontakt“, do kterého je autorem vloženo zakódované sdělení v nějakém kontextu. Důležitá je poté kreativní funkce posluchače, tedy čtenáře, který text dotváří.

### **1.4. Spolehlivý a nespolehlivý vypravěč**

Poněkud vágně se s kategorií nespolehlivosti snaží vyrovnat také Schlomith Rimmon-Kenanová, která nespolehlivost definuje na základě představy o spolehlivosti:

„Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat“ (Rimmon-Kenan 2001, 107). V předchozích pojetí se literární vědci vždy obrací k nějaké autoritě, na jejíž poli nespolehlivost vzniká – Booth vyzdvihuje implicitního autora, Nunning zase samotného čtenáře a Yacobi – Phelan zdůrazňují roli samotného vypravěče, jakožto textové strategie, přičemž nepopírají roli implicitního autora. Rimmon-Kenanová hovoří sice o vypravěči, ale „nezmiňuje, ve vztahu k čemu mají být čtenářské pochybnosti uváděny. Kdo je tedy autoritou, k níž má čtenář textové výroky komparovat?“ (Kubíček 2007: 117). Z následného tvrzení: „Hlavním zdrojem nespolehlivosti jsou vypravěčovy omezené vědomosti, jeho osobní angažovanost a problematické schéma hodnot“, které je doplněno příkladem dospívajícího chlapce, nabízí autorka vymezení nespolehlivého vypravěče vzhledem k vypravěči spolehlivému. Vystává ovšem otázka, jaký je vlastně spolehlivý vypravěč? Můžeme uvažovat o tom, že spolehlivý vypravěč je pouhý konstrukt, ideál, kterému se jednotliví vypravěči snaží přiblížit. Teorie, pojednávající o nespolehlivosti, se zaměřují na její definici, a mnohdy se neubrání tomu, že vyjmenovávají jednotlivé typy vypravěčů s konkrétními rysy, které nespolehlivost signalizují. Zároveň ale operují s pojmem „spolehlivost“, kterému ovšem takto konkrétní definice chybí, nebo není dostatečná (jak lze vidět u Rimmon-Kenanové). Svou definici spolehlivého vypravěče tak můžeme rekonstruovat na základě definic užitých v souvislosti s nespolehlivostí – zjednodušeně: pokud vezmeme např. Hrabalův výčet domnělých nespolehlivých vypravěčů: „*ne-dospělí, ne-morální, ne-vidoucí, ne-normální* atd.“ (Hrabal 2013: 119), můžeme vypravěče spolehlivého popsat jako „dospělého, morálního, vidoucího, normálního atd.“, přičemž vystává obraz mravně čistého, fyzicky i psychicky zdravého, dospělého člověka. Pokud však jednotlivé vypravěče začneme srovnávat s takovýmto ideálem, platícím za vypravěče spolehlivého, dostaneme se k jádru problému – vypravěči, kteří se méně či více odchyľují od tohoto předobrazu, mohou být nařčeni z nespolehlivosti. Kategorie nespolehlivosti tak ztrácí na zajímavosti a postupně pozbývá smyslu, protože ve výsledku převažují právě vypravěči nespolehliví.

Zárodek problému expanze množství takových vypravěčů spatřujeme především v potřebě rozlišit vypravěče na základě binární opozice spolehlivý – nespolehlivý, na což upozorňuje Kubíček. Proto sympatizujeme s jeho návrhem, že „Namísto



rozlišování dvou základních kategorií (...) by tedy bylo spíše na místě mluvit o částečné spolehlivosti v případě vypravěčů, kteří subjektivizují v textu (...)“ (Kubíček 2007: 133). Tím, že Kubíček vnáší do problematiky jistou propustnost v podobě mezistupně mezi oběma pojmy, značně ubude množství potenciálních nespolehlivých vypravěčů tím, že se zachytí zhruba uprostřed škály, která poměřuje nespolehlivost.

V našem pojetí se snažíme oprostít od generalizace jednotlivých typů vypravěčů (dětský, psychicky vyšinutý, nevidomý,...) v rámci jejich začlenění mezi nespolehlivé a přistupujeme k vypravěčům individuálně (ne každý psychicky narušený vypravěč si nutně zaslouží být vměstnán mezi nespolehlivé jen proto, že je nějakým způsobem indisponovaný).

V souvislosti s vymezením nespolehlivosti se opíráme jak o Kubíčkovu Vypravěče, tak o studii Jiřího Hrabala *Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie*, která rozvádí Kubíčkovu myšlenku o tom, že nespolehlivost je kategorie, která úzce souvisí se záměrem, tedy že nespolehlivost není vlastnost, která je nutně podmíněna vypravěčovými nedostatky, ale že se jedná o vypravěčovu strategii, jak čtenáře oklamat. Tuto myšlenku poté Hrabal ve svém textu rozvádí.

### **1.5. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie**

Název kapitoly kopíruje název Hrabalovy studie a přesně předestírá, jakým směrem se bude jeho uvažování o nespolehlivosti ubírat. Vzhledem k tomu, že v ní obsažené poznatky úzce souvisí s naším pojetím, považujeme za nutné na tento text upozornit a stručně jej představit.

Pokud čtenář považuje nějaké vyprávění „za nespolehlivé, přijímá určitý interpretační rámec“ (Hrabal 2013: 118), který se poté využívá „při interpretaci narativního textu tehdy, obsahuje-li vyprávění signály v podobě nesrovnalostí či rozporů v konstatacích o faktech fikčního světa či v jejich hodnocení či vysvětlení“ (Hrabal 2013: 118).

Hrabal poté stanovuje pět podmínek, které umožní volbu tohoto interpretačního rámce. První z nich je „přítomnost personalizovaného vypravěče“ (Hrabal 2013: 118). Vypravěč musí být tedy bezpodmínečně homodiegetický, tedy zároveň postavou v příběhu. Zároveň zde Hrabal nepovažuje za směrodatné uvažovat o tom, „zda nám vypravěč úmyslně zatajuje nějaká fikční fakta, neboť při konstituci fikčního světa vypravěčovy úmysly a motivace nebere v potaz“ (Hrabal 2013: 119). Druhá podmínka pro to, aby mohl být vypravěč označen nespolehlivým, je fakt, že se musí „jednat o

narativ, který funguje jako vypravěčovo „zprostředkování“ fikčního světa“ (Hrabal 2013: 119). Zároveň zde Hrabal zdůrazňuje, že právě ono zprostředkování nespolehlivost přímo podmiňuje. Ve třetím bodě upozorňuje na to, že „sebereflexivní narativy, které neprodukuje příběh, ale jsou spíše vyprávěním o vyprávění, nemohou být označovány a nespolehlivé“ (Hrabal 2013: 119). A konečně čtvrtou podmínkou je, že „vypravěčova výpověď musí obsahovat nesrovnalosti v podání faktů fikčního světa, v jeho hodnocení, vysvětlení a vnímání, které znemožňují koherentní konstrukci příběhu“ (Hrabal 2013: 119). Z této podmínky vyplývá, že pokud čtenář vnímá informaci, jež nám poskytuje vypravěč, tak, že se neshoduje s normami fikčního světa, nemusí se v tomto případě nutně jednat o nespolehlivost. Fonioková naproti tomu vnímá tuto problematiku tak, že je-li „vypravěč spolehlivý, reflektuje textový skutečný svět správně. Jeho výroky pak odpovídají fikčním faktům.“ (Fonioková 2012: 111) V takovém případě by ale počet nespolehlivých vypravěčů rapidně vzrostl, protože v případě osobního homodiegetického vypravěče hraje zásadní role subjektivizace, která zapříčiňuje odchylky od platného řádu daného fikčního světa. Zároveň čtenář, který se v narativu pohybuje prostřednictvím perspektiv těchto vypravěčů, nemůže najisto určit, co je ve fikčním světě stoprocentně „správné“.

Podle Foniokové je také nutné brát na vědomí, „že nespolehlivost nevychází primárně z vypravěčova charakteru, ale z jeho diskurzu, tj. ze způsobu, jakým líčí fikční svět“ (Fonioková 2012: 108), čemuž bychom mohli odporovat, protože ač např. vypravěč není vybaven dostatečnou jazykovou a vědomostní kompetencí, neznamená to, že u něj neprobíhá snaha fikční svět reflektovat důvěrně. V tomto případě bychom mohli takového vypravěče označit za limitovaného, nikoliv napřímo nespolehlivého. Nespolehlivost vnímáme jako úmyslné zastírání reality v rámci fikčního světa. S tím souvisí Hrabalův názor, že nespolehlivost vyprávění by „bylo vhodnější chápat jako vypravěčovu snahu o záměrně klamnou prezentaci fikčního světa“ (Hrabal 2013: 120), který je zároveň i obsažený v páté podmínce výše zmíněného výčtu. Jedná se o tvrzení, že „nesrovnalosti ve vypravěčově výpovědi mohou být považovány za signály nespolehlivosti v případě, že jejich výskyt není ojedinělý a nahodilý a mohou být interpretovány jako vypravěčova klamavá strategie“ (Hrabal 2013: 120). Není tedy pravidlem, že se jedná o nespolehlivost vždy, když se vypravěčova výpověď neshoduje s realitou ve fikčním světě. Pro identifikaci nespolehlivosti tedy není stěžejní to, co je

na vypravěčově výpovědi nepravdivé, ale spíše zjištění toho, co je na ní záměrně klamavé.

Hrabalovým závěrem, se kterým se ztotožňujeme, je tedy o nespolehlivosti smýšlet v souvislosti se záměrně klamavou výpovědí, a to pokud se jedná o „vypravěčův záměr klamat uvědomělý (chce oklamat narativního adresáta), či nikoli (sebeobelhávání, sebeospravedlňování)“ (Hrabal 2013: 121). Skutečnost, že se vypravěč pouze mylí, není podle Hrabala dostatečným kritériem pro určení vypravěčovy nespolehlivosti. Takové pojetí nám umožňuje výrazně zredukovat počet vypravěčů, kteří jsou označováni za nespolehlivé a zároveň poskytuje větší prostor pro charakterizování a uvažování o jednotlivých vypravěčích.

Vypravěče, které jsme vybrali pro jednotlivé analýzy, bychom dle klasifikace Foniokové mohli v každém případě označit za nespolehlivé. V souvislosti s oporou v Kubíčkových tezích a Hrabalově textu jsme ale tyto analýzy pojali spíše jako určité formy obhajoby vypravěčů v neprospěch nespolehlivosti a v návaznosti na prostor, který poskytuje označení „částečná spolehlivost“ se na základě rysů vybraných vypravěčů snažíme navrhnout individuální/alternativní charakteristiku vlastností, pro něž byli vypravěči označeni za nespolehlivé.

## **1.6. Měřítka pro nespolehlivost vypravěče**

V souvislosti s nespolehlivostí rozhodně neupíráme participaci sémantického gesta na jejím vzniku, v této práci se ovšem obracíme směrem k vypravěči, jak to sémantické gesto umožňuje. Zároveň následující čtyři analýzy pojímáme z pozice čtenáře, který význam taktéž utváří a poskytuje další pohled na vyprávěcí strategie, které mohou signalizovat nespolehlivost.

Jak už bylo řečeno, naše pojetí nespolehlivého vypravěče bude vycházet z Kubíčkových zjištění, se kterými se nejvíce shodujeme. Kubíček označuje vyprávění jako nespolehlivé pouze v tom případě, jedná-li se o strategii, která vzniká úmyslně za nějakým účelem, a nespolehlivost tedy definuje „jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách“ (Kubíček 2007: 172). Důležité je, že Kubíček nespolehlivost nevnímá jako strategii, která význam rozbíjí, ale naopak utváří. Nespolehlivost Kubíček klasifikuje jako součást sémantického gesta, jež podle něj „můžeme vnímat jako pragmatický (ke

svému původci odkazující) významotvorný a sjednocující faktor“ (Kubíček 2007: 175), který se nezakládá na čtenářských interpretacích, ale spíše je umožňuje.

Monografie Vypravěč pojednává o vypravěči heterodiegetickém a homodiegetickém. Pro naši práci je relevantní otázka nespolehlivosti v souvislosti s vypravěčem homodiegetickým, který svou vysokou mírou subjektivizace, vycházející z jeho podstaty, ve většině případech splňuje kritéria nespolehlivosti, která kladou jednotlivá pojetí této problematiky. Právě tento fakt zásadně zvyšuje počet potenciálních nespolehlivých vypravěčů, čehož si Kubíček všímá a distancuje se od názoru, že nespolehlivost je vlastnost, která provází všechny osobní, homodiegetické vypravěče, což může evokovat např. kognitivní teorie Ansgara Nünninga. V případě předpokladu, že je každý osobní vypravěč nespolehlivý, ztrácí otázka (ne)spolehlivosti smysl. V této práci otázku nespolehlivosti u heterodiegetického vypravěče tedy ponecháváme stranou. Díla, která budeme následně analyzovat, disponují výhradně homodiegetickým osobním vypravěčem.

Kubíček ve svém závěru podává možnou alternativu, jak se vyrovnat se spekulativními rysy nespolehlivosti. Jde o vypravěče nějakým způsobem znevýhodněného, „respektive jeho schopnosti příběh zprostředkovat (převyprávět) jsou značně omezené (z důvodů ‚psychické‘, vědomostní či mentální způsobilosti)“ (Kubíček 2007: 172). Jelikož v těchto případech nemůžeme mluvit o záměrné deformaci reality fikčního světa, ale spíše „o vzájemném nesouladu mezi fikčním světem vyprávění a fikčním světem/fikčními světy příběhu“ (Kubíček 2007: 172), odlišuje tedy „částečnou spolehlivost, která znamená, že vypravěč nemá přístup k některým informacím o příběhu“ (Kubíček 2007: 172). Takovými vypravěči jsou např. již zmínění „*ne-dospělí, ne-morální, ne-vidoucí, ne-normální* atd.“ (Hrabal 2013: 119) – u nichž je měřítkem snížené spolehlivosti především to, že jejich „kognitivní schopnosti a zkušenosti nejsou takové, jako ‚u řádně dospělého člověka, který svět vidí, jak má““ (Hrabal 2013: 119). V našem pojetí se ztotožňujeme s Jiřím Hrabalem, především v tom tvrzení, že „*ne-dostatečnost* vypravěčů by neměla být považována sama o sobě za vypravěčskou nespolehlivost“ (Hrabal 2013: 119).

Klíčovým tvrzením, na němž své pojetí nespolehlivého vypravěče zakládáme, je: „Omezený výhled na vyprávěné produkuje omezenou spolehlivost, nikoliv nutně nespolehlivost“ (Kubíček 2007: 141) a naše práce si tímto klade za cíl na základě podrobných analýz jednotlivých vypravěčů, kteří svou charakteristikou či samotným

typem splňují měřítko nespolehlivosti, jak ji pojmají jednotlivá hlediska (a jak je jmenuje Jiří Hrabal), na základě čtenářské interpretace a informací obsažených v textu, tedy takových, které nám vypravěč o sobě poskytuje, vyhodnotit, zda je označení za nespolehlivé vůči daným vypravěčům relevantní.

## 2. Frederick

### 2.1. Charakteristika vypravěče: Psychopatický sběratel motýlů

Frederick Clegg v našem pojetí reprezentuje primárně vypravěče psychicky vyšinutého (dle Hrabala nenormálního). Nelze ovšem odhlédnout od toho faktu, že mimo psychopata v průběhu děje přebírá také identitu únosce a následně vraha. Vraždu sice spáchá nepřímou – není tím, kdo vraždí, ale smrti přihlíží, a jelikož je schopen smrt odvrátit, ale neudělá to, stává se vrahem, čímž zároveň v Hrabalově terminologii výrazně zasahuje do kategorie nemorálních vypravěčů.

V úvodu knihy vypravěč seznamuje čtenáře se svým dětstvím a rodinnou situací. Lze předpokládat, že právě toto období výrazně ovlivní Frederickův psychický vývoj a podmiňuje tak jeho chování a činy, proto je pro text toto krátké seznámení s minulostí velice podstatné:

„Otec se mi zabil v autě. To mi byly dva roky. Stalo se to v roce 1937. Byl opilý, ale teta Annie vždycky tvrdila, že ho k pití dohnala moje matka. Nikdy jsem se nedozvěděl, co se vlastně přihodilo, ale matka brzy nato odešla z domova a nechala mě u tety Annie. Chtěla si jen užívat. Sestřenice Mabel mi jednou řekla (...), že to byla coura a že utekla s nějakým cizincem“ (Fowles 2014: 13).

Z tohoto úryvku tedy vyvozujeme, že otec byl alkoholik, vzápětí se ovšem setkáváme s momentem, kdy je veškerá odpovědnost za jeho alkoholismus i smrt převedena na Frederickovu matku, o níž má vypravěč zprostředkované informace od sestry otce (tety Annie), které postrádají objektivitu. Smrt otce a odchod matky (rovnající se smrti) tedy znamenají pro dítě tragické zážitky, nevyhovující podmínky výchovy a pocit nestability, což nutně ovlivňují jeho další vývoj, protože „v rozvoji osobnosti batolete je důležitá rovnováha mezi potřebou emancipace, osamostatňování a potřebou stability, jistoty a bezpečí“ (Heller: 2014, s. 19). Frederick se nevrací k žádným (svým osobním nebo zprostředkovaným) vzpomínkám, jež by k jeho rodičům odkazovaly, dále o ně tedy nejeví zájem.

Frederick tedy zůstává v péči tety Annie a strýce Dicka, kteří vychovávají také invalidní dceru Mabel. Brzy se dozvídáme, že strýc umírá, když je Frederickovi 15 let, čímž tedy ztrácí poslední mužskou autoritu ve svém životě. Zároveň je Frederick přítomen situaci, kdy strýce raní mrtvice. V pasáži, kterou mu v textu věnuje, vzpomíná na to, že strýc byl v podstatě jeho jediná opora, a přirovnává ho k otci.

Vypravěč se převážně pohybuje v domácím prostředí, kterému dominují ženy, žádná z nich však nezastává roli matky. Teta Annie je jeho opatrovnící, nadále ji však Frederick vnímá jako tetu, čímž se mu potřebné mateřské lásky nedostává, a tím je tedy výrazně ochuzen o aspekt výchovy a socializace, jehož absence ho nadále těžce poznamenává: „Raná stadia vývoje jsou pro další vývoj jedince velice důležitá. Studie z posledních let poukazují na velký význam senzitivního přístupu matky k dítěti od samého začátku a na vytvoření synchronní interakce mezi ní a dítětem pro jeho neurobehaviorální vyvrávání a regulaci jeho chování“ (Sobotková: 2014, s. 167). Ačkoliv své matce v textu věnuje minimální prostor, můžeme předpokládat, že tato problematika je pro kontext následného vývoje událostí velmi podstatná. Ačkoliv o svou matku na základě cizích vzpomínek nejeví zájem, je pravděpodobné, že v malém dítěti začne klíčit pocit viny za její odchod. Už v tomto kritickém období se tedy Frederick setkává s neopětovanou láskou od své vlastní matky, čímž je nenávratně poškozena schopnost důvěry k jiným lidem. Vzhledem k tomu, že mateřská láska by měla být ta nejzákladnější, nejsilnější a nejbezpečnější, nabývá Frederick už jako dítě pocitu, že na světě není nikdo, kdo by ho mohl milovat (s čímž souvisí také to, že Mirandě lže o svém pravém jméně a nechává si od ní říkat Ferdinand). Proto lásku hledá různými způsoby, je pro něj důležité spoléhat se sám na sebe a touží mít vše pod kontrolou.

V tomto směru je důležitý motiv sběratele motýlů. Motýli představují křehká a krásná stvoření, která se člověku takřka nedokáží bránit. Na časy, kdy začal utvářet svou vlastní sbírku, vzpomíná s laskavou nostalgií. Pocit polapení a naprostá nadvláda naplňuje Fredericka uspokojením už právě v souvislosti s motýly. Kochání se unikátními exempláři takřka předznamenává jakýsi voyeurismus, který se následně plně projeví ve spojitosti s postavou Mirandy.<sup>2</sup> Frederick, zaujat jejím vzhledem, nejprve Mirandu vyhledává a pozoruje ji, frekvence tohoto počínání se zvyšuje. V textu se častokrát setkáváme s momenty, kdy Frederick o Mirandě mluví v souvislosti s motýly, kteří se tak stávají její vlastní metaforou. Dokonce se zdá, jakoby Miranda představovala ten vrcholný exemplář, který se Frederick snaží získat: „Chtěl jsem použít chloroform, kdysi jsem si ho vyzkoušel na motýlech“ (Fowles 2014: 31). S motýly se ztotožňuje i sama Miranda, když motýly nazývá „spoluoběti“

---

<sup>2</sup> Kniha disponuje dvěma částmi, protože nabízí jak pohled Frederickův (pro nás stěžejní), tak pohled Mirandin, který je v samostatné kapitole předložen v tajných deníkových zápiscích. Postavy popisují stejné skutečnosti z rozdílných pohledů. Mirandiný zápis ale pro tuto práci ponecháváme stranou, protože se zaměříme výhradně na psychicky narušeného vypravěče Fredericka.

(Fowles 2014: 64) a cítí se být součástí Frederickovy sbírky. Z vypravěčovy výpovědi: „Všechny jsem sám chytil nebo vypěstoval a napnul a uspořádal si je také sám“ (Fowles 2014: 64) čtenář tuší jasné paralely v osudech tohoto hmyzu a jeho nynější oběti Mirandy. Jeho dokonale uspořádaná sbírka koresponduje s důmyslně připraveným pokojem pro Mirandu. Vedle uměleckých děl Frederick připravuje pro Mirandu také šaty, přičemž ho naplňuje uspokojení, když si tyto šaty Miranda oblékne. Stejně jako motýli je Miranda pro Fredericka mimo jiné estetickým objektem zájmu, k čemuž se váže netradiční silně majetnický typ lásky, kterou k ní pocituje: „Mně šlo o to mít ji, a to ona nikdy nepochopila. Mít ji a dost. Ne s ní něco dělat. Prostě jsem ji chtěl mít, konečně už najisto“ (Fowles 2014: 112).

Vrátíme-li se k problémům pramenícím z absence mateřské lásky, můžeme lépe pochopit Frederickovy myšlenkové pochody. Narušená sebedůvěra a neustálý pocit méněcennosti a ukřivdění vedou vypravěče toužícího po jistotě k ověřeným krokům, u kterých se spoléhá především na sebe. Na jedné straně čtenáři ukazuje své nízké sebevědomí nejrůznějšími narážkami na svůj vzhled, IQ atd., zároveň však nedá protistraně sebemenší šanci, aby si názor utvořila sama, a jedná proti její vůli ve svůj prospěch (více v kapitole sebereflexe). Nazýváme-li tedy Frederickův vztah k Mirandě jakýmsi typem lásky, navzdory několika vypravěčovým výpovědím čtenář vnímá, že je to vztah jednostranný, zároveň je pro něj ale bezpečný. Frederick se ve vztahu snaží dominovat a v některých ohledech se mu to daří, současně však vnímá určitou propast – a přes veškeré iluze – nemožnost psychického (i fyzického!) propojení mezi nimi. Zjednodušeně můžeme říci, že zásadní rozkol, který tuto nemožnost zapříčiňuje, tkví v naprosto odlišné interpretaci světa obou jedinců, přičemž Frederickovo chápání podléhá určité deformaci v podobě psychické poruchy.

Zmíněný fyzický kontakt je z vypravěčovy strany omezený na minimum, ačkoliv z určitých promluv se dozvídáme, že po tělesném kontaktu touží: „Vlasy měla vždycky krásné (...) Často jsem se musel držet, abych se jich nedotkl. Aspoň hladit, cítit je v prstech. Poštěstilo se mi to, když jsem jí vázal roubík“ (Fowles 2014: 73) nebo: „bylo to velmi romantické mít její hlavu těsně u ramene“ (Fowles 2014: 60), jindy zase komentuje, jak se dotýká jejích rukou, když je svazuje. Vesměs se jedná o dotyky, které nesledují erotičnost a sexualitu, ale spíše pocit blízkosti a moci. Vypravěč opakovaně avizuje, že cílem únosu není sexuální uspokojení, ale snaha o navázání vztahu, což nás opět navrací k problematice mateřství.



V souvislosti s Frederickovou matkou je totiž nastíněna forma promiskuity. Sex jako takový je tím pádem pro Fredericka spojením s negativní zkušeností s matkou. Na základě jeho výpovědí a jakési sociální izolace (v dospívání se stále pohybuje v rodinném kruhu a nikdy nemluví o poznávání vlastní sexuality, vrstevnicích, zážitcích s dívkami, atd.) můžeme usuzovat, že je jeho sexualita velice nezralá a její vývoj není přirozený. Sexuální poznávání je tedy v době vývoje naprosto potlačeno, vypravěč se upíná k chytání motýlů a prožívá pocit uspokojení ze své moci nad nimi, v čemž spatřujeme jistou formu úchyvky, což opět významně souvisí s dalšími životními kroky. I přesto, že se vypravěč sexuálně neprojevuje, uvažujeme o tomto problému jako o psychické poruše a vnímáme ji jako určitou formu sexuální deviace.

Když jsme hovořili o nerozvíjené sexualitě, měli jsme na mysli přirozený vývoj. Frederick si je vědom, že sexuální zkušenost je součástí každodenního života, a v rámci svého pocitu odlišnosti násilně zkouší svou sexuální zaostalost prolomit. Důležitý okamžik přichází ve chvíli, když vypravěč popisuje svůj nepříjemný zážitek s prostitutkou: „Byla stará a odporná, strašně odporná, myslím v tom, jak se sprostě chovala, i na pohled. Utahaná, všední. Jako exemplář, na jaké by se člověk, který se vydal rozmnožit svou sbírku, ani nepodíval“ (Fowles 2014: 18). V závěru Frederick styku není fyzicky (ani psychicky) schopen, protože v tu chvíli zažívá naprostý opak vzrušení, nejistotu z neznámé situace a stává se bezmocným. Ve spojení s matkou, označovanou za couru, se jeho zhnusení ze sexuálního prožitku ještě více prohlubuje.

V tomto ohledu je klíčová scéna, ve které se Miranda pokouší Fredericka svést k sexu. Když Frederick ztrácí kontrolu nad situací i sebou samým, začne u něj propukát silný pocit hanby, který se prohlubuje v poníženost (např. když Miranda pokládá otázku, zda není problém v jeho sexuální orientaci). K tomu se přidávají nepříjemné vzpomínky na zkušenost s prostitutkou, zhroucené iluze o Mirandině mravní čistotě a v neposlední řadě jeho postoj k sexualitě. Ponížení je až takové, že vypravěč cítí potřebu bránit se lhaním a vzbudit u Mirandy lítost. Vzhledem k této události začne Mirandou opovrhovat, její svádění pociťuje jako vulgární, přičemž vulgarita v něm vzbuzuje pohoršení už na úrovni slovní: „A tu použila výraz, který jsem jakživ z ženských úst neslyšel. Úplně mě to šokovalo. Taková slova nemám rád, prohlásil jsem. Je to vulgární“ (Fowles 2014: 67). Jakoby vulgarita představovala pro Fredericka něco, na co si podle něj zaslouží být uvaleno embargo (vypravěč slovo pro

čtenáře nezopakuje) i mimo verbální komunikaci, vulgarita je pro něj úzce spjata se sexem, od kterého se oprošťuje.

V klasifikaci sexuálních deviací podle Petra Weisse se s Frederickovým chováním částečně shoduje určitá forma sadismu: „U sadismu je vzrušení dosahováno dominancí, totální kontrolou objektu. Sadista je vzrušován fyzickým a duševním utrpením oběti a pocitem, že oběť je plně v jeho moci“ (Weiss 2008: 64) – nikoliv však stoprocentně. Vypravěč se nesnaží o to, aby oběť trpěla, a dokonce usiluje o pravý opak. Neustále připomíná, že Miranda je jeho hostem, nikoliv obětí. Snaží se, aby se v cizím prostředí cítila dobře a aby si k němu vybuodovala vztah, který není založený na strachu. Zároveň ale v některých situacích čtenář vnímá, že tato snaha není cestou k Frederickovu uspokojení, protože se vypravěč netají skutečností, že baží po pocitu moci, přičemž zlom, který odstartuje Frederickovu touhu po moci, přichází s výhrou množství peněz, které mu pocit moci evokují. Vzrušení z moci se stupňuje společně s určitými momenty, se kterými se častokrát setkáváme v situacích, kdy se Miranda pokouší o útěk, přičemž je Frederickem pokaždé fyzicky přemožena. Fyzično, o kterém Weiss hovoří, tedy v tomto případě nesouvisí s erotičnem, ale právě s pocitem moci, tedy jeho dominancí. Vedle sadismu můžeme v jeho chování spatřovat také nezanedbatelné prvky odkazující na voyeurismus, tedy deviaci, u níž je vzrušení „dosahováno sledováním intimního počínání nic netušících anonymních objektů“ (Weiss 2008: 34). Voyeurismus je naznačen už v momentě, kdy si Frederick prostřednictvím sledování o Mirandě zjišťuje osobní informace, její zájmy, návyky, a zároveň se kochá jejím vzhledem. V tomto kontextu je důležitým motivem fotoaparát, který tuto úchylku v textu přeneseně ztělesňuje a umocňuje. Poprvé se Frederick zmiňuje o tajném fotografování milenců. Dále, ačkoliv se vypravěč vůči sexuální aktivitě s opovržením vymezuje, pořídí si fotografie polonahé a bezvládné Mirandy poté, co ji překazí pokus o útěk a následně ji fyzicky přemůže. Vzrušení pak pramení z pocitu naprosté moci nad Mirandou a také toho, že on v té chvíli není ničím limitován, což spolu úzce souvisí. Ve chvíli, kdy se Miranda začne probírat, Frederick dokonce uvažuje, že ji znovu uspí, aby mohl ve fotografování pokračovat, protože je to v jeho moci. Polonahé fotografie ale nejsou pro Fredericka vzrušující vzhledem k jejich obsahu, ale ke konotaci moci, kterou ve chvíli fotografování pociťoval. Stávají se tedy primárně prostředky, které mu tento zažitý pocit připomínají a znovu zpřítomňují. Focení Mirandy se v textu objevuje ještě jednou, situace je ovšem velmi

vyostřena. Miranda Fredericka slovně napadá, což Fredericka burcuje k tomu, aby opět dokázal, kdo je pánem situace:

„Provazy jsem měl v kapse, a když jsem ji po chvilce zmožil, zavázal jsem jí ruce i ústa (...), přivázal jsem ji na krátkou šňůru k posteli a pak jsem běžel pro aparát a pro blesk. Samozřejmě se bránila, trhala hlavou, očima mě takříkajíc div neprobodla, dokonce se pokoušela dělat, jako kdyby se měla každou chvíli zhroutit, ale já jsem nepovolil. Stáhl jsem z ní šaty. Nejdřív nechtěla dělat, co jsem jí řekl, ale nakonec ležela i stála tak, jak jsem si poručil (odmítal jsem fotit bez její spolupráce). A tak jsem se domohl svých obrázků. Mačkal jsem spoušť, dokud mi žárovky stačily“ (Fowles 2014: 129).

Vypravěč netouží po tom, aby oběť trpěla, ale aby se mu podrobila. Provazy představují pouta, která může uvolnit pouze on, pocit moci je zde znázorněn i takto materiálně. Důležité je zmínit, že k této situaci dochází po incidentu (Mirandino svádění k sexu), při kterém Frederick na moment ztrácí svou dominující pozici, a tímto si tedy vypravěč své postavení opět utvrzuje.

Obecně tedy můžeme ve Frederickově chování spatřovat jak prvky sadismu, tak voyeurismu, přičemž vrcholem uspokojení je pocit dominance. Voyeurismus lze vnímat jako prostředek, jenž cílí právě v pocitu nadřazenosti a moci vůči objektu, což je v této situaci umocněno také faktem, že Frederick intelektuálně není na Mirandině úrovni, a přece ji lapil. Miranda ho v mnoha aspektech převyšuje, ale přesto je pánem situace on.

## **2.2. Sebereflexe: Nejsem součástí kolektivu**

Frederick je vypravěč, který se dobře orientuje ve světě, ve kterém se pohybuje. Explicitně neříká, kolik je mu let, svůj věk uvádí pouze v souvislosti s určitými životními situacemi (když mu zemřel otec, byly mu 2 roky, když zemřel strýc, bylo mu 15 let, když začal sázet, bylo mu 21 let, vrátil se z vojny). Vzhledem k tomu, že nereflektuje historické reálie, nedatuje a dokonce ani Mirandin deník a dopis neobsahují informaci o roce (jen dny a měsíce), můžeme s jistotou říci, že vypravěči bude určitě více než 21 let. Zároveň ale můžeme předpokládat, že vypráví s jistým časovým odstupem, protože užívá příslovce typu „tenkrát“. Popisovaná událost se odehrává v relativně krátkém časovém úseku 3 měsíců (říjen – prosinec), což dokládají Mirandiny deníkové záznamy. V konečné části textu začíná vypravěč v souvislosti s vyprávěním užívat přítomného času a komentuje, že od Mirandiny smrti uběhly 3 týdny – dostáváme se tedy do měsíce ledna, celkem jsou popisovány 4 měsíce. Soudíme tedy, že vypravěč bude mladý – necelých 30 let.

Vzhledem k úvodní charakteristice nás nepřekvapí, že vypravěč stojí v roli pozorovatele. Protože je ale vypravěč dosti sebestředný, čtenář má takřka neomezený přístup do Frederickova vnitřního světa, což nám nabízí postihnout jeho vlastní mínění o sobě samém. Vypravěč se často prezentuje jako člověk, který neměl v životě štěstí. Chování své tety a sestřenice popisuje tak, že si můžeme představit typický prototyp maloměšťáka – bez vkusu, bez dostatečného intelektu, takový, který náhodou přišel k penězům, což vykresluje v situacích, kdy se s nimi vyskytuje na místech, která jsou primárně určená pro vyšší vrstvu (nóbl restaurace, hotel), čímž si umocňuje pocit vykořeněnosti a méněcennosti, který si v rámci sebelítosti přiživuje výpověďmi typu: „Nejsem moc chytrý a vůbec. A společensky nejsem to co vy. v Londýně byste se se mnou na veřejnosti neukázala ani za nic“ (Fowles 2014: 47) nebo „nejsem žádný krasavec“ (Fowles 2014: 91). Můžeme ovšem spekulovat, do jaké míry tak sám sebe opravdu vidí a jestli se těmi slovy nesnaží probouzet lítost. Všimá si pohledů okolí a domýšlí si, jak je asi vnímán, zároveň si je vědom, že není v jeho moci pohled okolí na něj změnit. V takovém cizím prostředí vypravěč disponuje nízkým sebevědomím, což se ovšem mění, když sestahuje do svého domova. Frederick se náhle neváhá pochválit: „Když se Miranda stala cílem mého života, ukázalo se, že si umím poradit, nevím, kdo by to svedl líp (Fowles 2014: 27).

Nutno říci, že v mnoha případech je vypravěč navzdory svému psychickému problému schopen své nesprávné chování reflektovat. Zároveň si ho je také schopen odůvodnit, což značí nepřiměřený alibismus, vrcholící tvrzením: „Ale jaký jsem, takový jsem se už narodil. To už nepředělám“ (Fowles 2014: 288). Užije jej v situaci, ve které se snaží obhájit své chování, když Miranda umírá a je pouze v jeho moci ji zachránit. Zde se Frederick projeví jako naprostý slaboch, ale sám sebe přesvědčí, že už jeho biologické predispozice předurčují jeho chování, čímž svému svědomí uleví. Zároveň se odmítá ztotožnit s identitou vraha: „Také jsem si řekl, že si počínám, jako kdybych ji zabil, a zatím – koneckonců – umřela normálně“ (Fowles 2014: 299). Neustále se schovává za fráze typu „nemohl jsem nic dělat“, „nedokázal jsem ani pomyslet“ nebo „musel jsem“, které ho v jeho vlastních očích zprošťují odpovědnosti, což nadále nereflektuje.

Svou jinakost si uvědomuje i v rámci psychické stránky. Nejčastěji v souvislosti se sexem. Explicitně se vyjadřuje, že není jako ostatní, a nedokáže se ztotožnit s obecným pojetím sexu: „Je v tom něco primitivního, co mi nebylo dáno. A jsem rád, že ne,

protože kdyby nás takových jako já bylo víc, bylo by na světě líp“ (Fowles 2014: 16). Způsob, jakým se snaží Mirandu přinutit, aby ho poznala, se mu také nejeví ideálním, navzdory tomu se do této akce stejně pouští. Sporadicky o sobě mluví ve spojení s šílenstvím: „Všichni poznali, že jsem šílený“ (Fowles 2014: 293), chápe tedy, že by tak byl pravděpodobně vnímán v cizích očích. Jindy odpovědnost za své chování přenáší přímo na Mirandu: „Mám vás rád, zašeptal jsem najednou. Z toho jsem blázen“ (Fowles 2014: 44). Zůstává ovšem otázka, zda je tak vypravěč schopen vnímat sám sebe jen sám před sebou.

Frederick velice často upozorňuje na fakt, že zůstává nepochopený, a tím pádem izolovaný. Reflektuje problém v podobě propasti mezi ním a Mirandou a je si jí vědom od samého začátku. Ačkoliv vypravěč predestinuje, že jeho úmyslem je navázat spojení mezi nimi a najít u ní pochopení, je si vědom, že to není možné. Proto jsme svědky neustálého sebeobelhávání a idealizování světa, ve kterém se vypravěč pohybuje, např. když něco neodpovídá jeho představě, setkáváme se pak v textu s větami, které jeho idealizace signalizují, např.: „v mých snech to bývalo vždycky obráceně“ (Fowles 2014: 43), čímž ovšem sám určitým způsobem přiznává, že se nechává unášet svými představami.

Několikrát je v textu zachycena ztráta sebekontroly. Vypravěč se netají tím, že v některých situacích jedná příliš impulzivně: „často jsem řekl něco, co jsem nechtěl“ (Fowles 2014: 44), což ale nekoresponduje s vypravěčovou touhou po dominanci. Tato slabina se projevuje jednak verbálně, což můžeme demonstrovat např. na výpovědi: „(...) já se podívám, co by se dalo v Lewes sehnat. Zvláštní věc, pořád jsem si dával pozor, a teď jsem se podřekl. Úplně mě polilo horko“ (Fowles 2014: 92), přičemž prozrazení lokace mohlo Frederickově plánu fatálně uškodit. Citace kromě verbálního projevu ukazuje také jiný způsob, jak se ztráta sebekontroly může projevovat, a to fyzické procesy. „Polilo mě horko“ může fungovat jako vžitá fráze, zároveň však tento proces doprovází pocit nervozity, který v této situaci patrně nastává. Mimo to vypravěč v textu několikrát popisuje, že když pocituje stud, rudnou mu tváře. V souvislosti s pořizovanými fotografiemi na sebe vypravěč prozradí, že ho snímky nenechaly chladného, vzápětí se hned hájí: „přitom ve skutečnosti takový nejsem, jen tuhle noc mě napadaly takové myšlenky po všech těch zážitcích a po tom nerváku“ (Fowles 2014:103), což zároveň opět odkazuje na alibismus a skutečnost, že většinu věcí, jež vnímá jako špatné, racionalizuje a odmítá odpovědnost.

Vypravěč explicitně popisuje své pokusy o manipulaci – ať už lhaním (báchorka, která má u oběti vzbudit lítost, vlastní jméno, lokalita, obelhávání ve věci propuštění), tlakem, který na svou oběť vyvíjí. Zároveň se nesnaží skrývat svou touhu po tom, aby ji mohl ovládat: „myslel jsem si, že nad ní mám jistou moc a že udělá, co chci“ (Fowles 2014: 91). Frederick se tedy takto výslovně přiznává k touze po ovládnutí druhého (a tím upevnování svého ega), čímž se projevuje jeho vlastní sobectví a sebestřednost, což je skutečnost, kterou ovšem vypravěč ignoruje.

### **2.3. Příliš neprozradíme – Jak vypravěče vnímají ostatní postavy?**

Do Frederickova vyprávění jen stěží pronikají pohledy jiných postav, proto je zde problematické tuto stránku díla postihnout. Vzhledem k tomu, že jsme se rozhodli ponechat stranou Mirandin deník, východiskem jsou pro nás pouze Frederickovy výpovědi o ostatních. Protože je ale Frederick věčně sociálně izolovaný, s jinými postavami, které by o něm mohly podat svědectví (byť zprostředkované samotným Frederickem) do kontaktu přichází spíše sporadicky. Vypravěč příliš subjektivizuje, výpovědi ostatních (vyjma Mirandy) zřídka kdy cituje a o všem se vyjadřuje příliš vztahovačně.

Vypravěč čtenáři např. tlumočí posměvačné narážky svých kolegů na radnici, které většinou míří na Frederickův neobvyklý koníček (sbírání motýlů). V podstatě můžeme vyvozovat z citace pokladníka Williamse: „Trochu víc života, Cleggu (...) lidé mají rádi úsměv, občas i nějaký žertík“ (Fowles 2014: 18), že Frederick na okolí působí uzavřeně (možná až podivínsky), čímž se ale vypravěč také prezentuje, takže nám tato informace přímo nepomůže vyvodit něco nového.

Nejvíce v tomto kontextu promlouvají o Frederickově osobnosti Mirandiny výpovědi, jež vypravěč doslovně cituje a komentuje ve své části textu. Vzhledem k okolnostem však můžeme spekulovat, zda se chvílemi Miranda snaží Frederickovi porozumět, nebo jestli se s ním snaží manipulovat. V tomto ohledu ji ale vypravěč převyšuje, a proto Miranda vždy ztrácí sebekontrolu a kromě verbálních útoků se snaží bránit také činy – např. drží protestní hladovku. Jelikož vztah Mirandy a Fredericka je předurčen vztahem oběti a únosce, nemůžeme očekávat Mirandino objektivní vnímání vypravěče, její pohled je pochopitelně zkreslen silnou nenávisť. Vzhledem k odlišnému chápání světa obou jedinců sledujeme střety, ke kterým na tomto základě dochází – Miranda vyhodnocuje, že Frederick je psychicky nemocný, protože

jedná v rozporu s jejím vnímáním světa. V kontrastu s Frederickem Miranda tedy reprezentuje psychicky zdravého jedince a s tím i svět, jak by měl fungovat.

#### **2.4. Vyprávěcí strategie: Nevydařená obhajoba sebe samého**

Specifický typ vypravěče, kterého zde rozebíráme, silně subjektivizuje, což je nejvýraznější rys. Vyprávění je navzdory psychické poruše plně koherentní a splňuje základní parametry klasického literárního útvaru. O jednoduchosti, s níž je příběh vypravován, můžeme uvažovat v souvislosti s Frederickovým nižším IQ, tedy že příběh je konstruován jednoduše už z podstaty samotného vypravěče, který neužívá složité větné konstrukce a nesnaží se o umělecké prostředky jazyka (s výjimkou přirovnání k motýlům, což ale souvisí spíše se sémantikou než s básnickým jazykem). Pro účely této práce jsme zvolili překlad do českého jazyka, ve kterém prvotní záměr není tak zřetelný. Prohlédneme-li si ale originální dílo, nemusíme disponovat komplexními znalostmi anglického jazyka, abychom částem textu, vypravovaných Frederickem, z velké části porozuměli. Oproti tomu Mirandina část sestává z vět a obrátů složitějších, takže čtenáři, kteří na své jazykové úrovni porozuměli Frederickově části, mohou v Mirandiném deníku tápat. Na této jazykové úrovni je pak znovu vykreslena mentální propast mezi oběma postavami.

Vzhledem k jistému časovému odstupu je vypravěč schopen o události vyprávět komplexně a chronologicky. V závěru knihy se poté dostáváme do přítomnosti a míra jistoty vypravěče klesá. Opět zde můžeme spatřovat spojitost s vypravěčovou touhou po kontrole a moci, přičemž v tomto případě má absolutní moc nad vyprávěnými událostmi, jelikož se opírá o události, které se už staly. Když časová osa vyprávění doběhne do přítomnosti, vypravěč se od vypravování „zatím“ distancuje, ale v závěru naznačuje, že nevyklučuje pokračování<sup>3</sup>.

Vyprávění je konstruováno tak, aby zároveň fungovalo jako Frederikova obhajoba (nikoliv zpověď), která ale na základě podávaných informací paradoxně působí zcela opačně a vyvstává tak odchylka, s jakou Frederick svět vnímá. Vypravěč užívá množství argumentů, na kterých zakládá své činy a tvrzení, a v textu přesvědčuje sám sebe (a zároveň i čtenáře), že jedná v souladu s logikou, a vyprávění tím pádem získává silně persvazivní charakter. Text pro vypravěče představuje (paralelně

---

<sup>3</sup> Tato možnost nám zároveň evokuje motiv sériového vraha.

k fotografiím polonahé Mirandy, o nichž jsme hovořili výše) záznam a prostředek k evokaci pocitu moci a vzrušení, který v průběhu popisovaných událostí zažíval.

## **2.5. Nespolehlivost v kontextu psychicky vyřinutého vypravěče**

V souvislosti s persvazivní povahou textu je nutné dodat, že sevypravěč nesnaží čtenáře záměrně klamat. Pouze cítí potřebu své počinání hájit před sebou i čtenářem a nazývat ho tedy nespolehlivým na základě tohoto faktu nepovažujeme za přesné. Svou psychickou poruchu vypravěč nijak výrazně nereflektuje, čtenář může v textu pozorovat pouze malé narážky, častokrát ale ve spojitosti s vnějšími podněty vedlejších postav.

Sníženou spolehlivost mohou evokovat explicitně podané informace, které o sobě vypravěč poskytuje, v kontrastu s realitou fikčního světa, v němž se pohybuje. V první řadě jsou to idealistické vize, vztahující se ke vztahu mezi ním a Mirandou. Frederick Mirandu nazývá svým hostem, ačkoliv ji drží proti její vůli. I tento aspekt opět souvisí s formou sebepřesvědčování, což vede k celkovému sebeobelhávání, které na sobě Frederick praktikuje a snaží se praktikovat i na čtenáře. Idealizování je ale čtenář schopen velice snadno rozpoznat, protože veškeré tyto vize jsou v rozporu s událostmi, které text popisuje. Důvěra mezi dvojicí je narušena už od samého počátku, a není proto možnost, že by se vztah mohl dále vyvíjet dle Frederickových představ, kterými se vypravěč nechává ovlivňovat a inspirovat:

„Odnosl jsem ji do vozu a odvezl do nějakého domu na odlehlé místo a tam jsem ji držel v zajetí, ale zacházel jsem s ní hezky. A ona postupně poznala, jaký jsem, začala mě mít ráda a tenhle sen pak pokračoval v představách, jak spolu žije v hezkém moderním domě jako manželé, s dětmi a tak dále. Tahle vidina mě přímo pronásledovala. V noci mi nedala spát a ve dne jsem pro ni zapomínal, co dělám“ (Fowles 2014: 23).

Představám se takříkajíc meze nekladou, ale je důležité odlišit, do jaké míry jsou přenositelné do reálného světa. Vzhledem k uvedené citaci a následnému vývoji událostí čtenář může vnímat, že vypravěč není zcela schopen od sebe tyto dvě složky oddělit, dává tak (nezáměrně) výrazné signály o svém nezdravém psychickém stavu, ty ale čtenář vytuší celkem jednoduše. V tomto případě tedy vypravěče jako nespolehlivého nevnímáme, protože informace o svých pohnutkách netají, ale zapojuje je do kontextu, čímž čtenáři naopak usnadňuje orientaci ve svém vnitřním světě.



Vrátíme-li se k problematice sebepřesvědčování a pohlédneme-li k situaci, ve které se Frederick u Mirandy snaží vzbudit soucit lží, můžeme zauvažovat, zda se něčeho obdobného nepokouší dosáhnout i směrem ke čtenáři. Sebeomlouvání je poměrně výrazný textový prvek, který se objevuje pouze v souvislosti s vypravěčem. Lze předpokládat, že své činy neracionalizuje jen z důvodu, aby sám sebe obhájil, ale aby získal pochopení i ze strany čtenáře, což v některých případech působí paradoxně: po několikadenním intenzivním sledování Mirandy se Frederick přehlašuje z hotelu na hotel, aby ho „nikdo nemohl sledovat“ (Fowles 2014: 31).

Stejně tak můžeme vnímat situace, ve kterých vzhledem k ostatním postavám promlouvá vypravěčovo nízké sebevědomí, čímž Frederick nejen demonstruje svůj pocit znevýhodnění ve společnosti, ale zároveň vzbuzuje soucit u čtenáře. Signálem pro tento úmysl nám může být např. lež, kterou vykládá Mirandě v souvislosti se svou narušenou sexualitou a explicitně vyjadřuje, že se v ní snaží vzbudit lítost, což tedy může fungovat paralelně ve vztahu ke čtenáři. Zde tedy lze uvažovat o manipulaci, která určitou formu nespolehlivosti nastoluje. Zároveň ale vypravěč nehraje hry, nezamlčuje čtenáři informace a chová se dle své přirozenosti, se kterou je čtenář ve velké míře obeznámen, a můžeme tedy připustit, že Frederick čtenářem nemanipuluje úmyslně, protože jeho obhajoba u čtenáře ve výsledku stejně neuspěje.

Když chceme psychicky vyšinutého vypravěče zařadit mezi nespolehlivé, musíme přihlížet ke spoustě aspektům, a je proto nutné k těmto typům vypravěče přistupovat individuálně. V tomto konkrétním případě nelze ovšem ignorovat fakt, že se Frederick snaží zaznamenat události pravdivě. Nemůžeme tudíž hovořit vyloženě o tom, že je jako vypravěč nespolehlivý (což předurčuje už konotace s psychickou poruchou), když se v textu snaží o pravý opak. Ačkoliv k němu text samotný promlouvá jiným způsobem než ke čtenáři, pravdivost informací zůstává stejná pro obě strany. Kdybychom pojímali Fredericka jako postavu, ve vztahu vůči Mirandě bychom ho nespolehlivým nazvat mohli, protože ji obelhává v mnoha případech, o tom ale čtenáře informuje. Vypravěč je svou psychickou poruchou handicapovaný, jeho schopnosti jsou omezené a důvěryhodnost oslabená, vzhledem k povaze textu a jeho charakteristice ovšem vypravěče nemůžeme označit za plně nespolehlivého, protože by text na základě tohoto označení získal jiný charakter. V tomto tedy shledáváme adekvátní o vypravěči uvažovat jako o částečně spolehlivém, jak navrhuje Tomáš Kubíček.

## 3. Christopher

### 3.1. Charakteristika vypravěče: Autistický teenager

Zařazení Haddonova vypravěče Christophera Boonea do této práce je podmíněno jeho specifickými vlastnostmi. Vzhledem k tematice nespolehlivosti (a s přihlédnutím na teorie, které považují věk za směrodatný pro její určení) do konceptu zapadá věkem, který ze své podstaty nelze plně označit za dospělého ani za dítě. Vypravěč poskytuje pohled teenagera, který je v této problematice dle teorií nespolehlivosti zařaditelný mezi nespolehlivé. V Hrabalově terminologii tedy mluvíme o vypravěči nedospělém. Zároveň ale vypravěči dodává na unikátnosti vývojová porucha, již signalizuje diskurs celého vyprávění. S jistotou můžeme tedy říci, že styl i obsah textu nejsou podmíněny pouze věkem. Christopher svými myšlenkovými pochody a chováním naplňuje charakteristiku autismu, jehož příznaky se v textu objevují v různých formách. „S autismem souvisejí odlišnosti a specifické způsoby chování“ (Fisher, Škoda 2008: 124), které je nutné analyzovat, abychom vypravěče byli schopni komplexně postihnout, a na základě tohoto rozboru uvažovat, zda je vhodné označovat ho za nespolehlivého. Christopherův autismus se projevuje různými způsoby, které se podílí na celkové charakteristice autismu a jejichž projevy můžeme ve vyprávění sledovat.

V textu se často setkáváme s Christopherovou neschopností „navázání kontaktu s ostatními lidmi“ (Fisher, Škoda 2008: 124), která se projevuje velkou nedůvěrou ze strany vypravěče k ostatním postavám (nevyjímaje rodiče). Na rozdíl od vypravěče Fredericka, u kterého spatřujeme zárodek psychické poruchy v momentě, když ztrácí kontakt s matkou, Christopherovo stigma nemá vnější spouštěč, protože jeho vada je vrozená. Paralelně k Frederickovi můžeme vnímat ztrátu matky. Ačkoliv Christopher o matku přichází ve věku pozdějším (13 let), nezdá se, že by tato událost výrazně ovlivnila jeho psychickou stránku na rozdíl od Fredericka, na kterém se taková ztráta podepisuje zcela fatálně. Vypravěč svou matku reflektuje, čtenář se dozvídá, že Christopherovi z života matka odchází ještě před událostmi obsaženými ve vyprávění. Vypravěč se domnívá, že zemřela na infarkt, což je informace, kterou získává od svého otce. Později čtenář spolu s vypravěčem náhodou zjišťuje, že matka pouze odešla z domu se svým milencem, což těžce otrásá důvěrou, kterou k otci pociťuje (nikoliv však důvěrou k matce). Christopher si zakládá na pravdě, sám prohlašuje: „Já mluvím vždycky pravdu“ (Haddon 2003: 27), ne ovšem ve smyslu své mravní ctnosti, ale

v rámci racionálního myšlení, přičemž každá pravda je logicky podložena a nehrozí tak, že by došlo k neočekávanému, což může nastat při lži. Vypravěč racionalizuje víceméně každý krok, který je ve vyprávění obsažen. V kontrastu s Frederickem, jehož uvažování je silně subjektivizované, Christopher racionalizuje věci v souladu s obecně platnými pravidly a normami. Míra subjektivity je u tohoto typu vypravěče výrazně eliminovaná, což podmiňuje asociální chování, které charakterizuje „celková uzavřenost a samotářství“ (Fisher, Škoda 2008: 124). Vypravěč naprosto postrádá schopnost empatie vůči jiným subjektům, což doprovází „netečnost k projevům ostatních“ (Fisher, Škoda 2008: 124) – ta se projevuje např. neschopností porozumění a reagování na vtip:

„Neumím vyprávět vtipy, protože jim nerozumím. Uvedu jako příklad vtip (...). Babička se večer ptá dědečka, jestli může zhasnout, ‚Můžeš,‘ odpoví dědeček, ‚ale lampu nech rozsvícenou.‘ Proč to má být vtipné, to vím. Zeptal jsem se, Je to proto, že zhasnout má dva významy, a ty jsou 1) vypnout proud a 2) umřít, a význam 1 platí jen pro lampu a význam 2 platí jen pro babičku“ (Haddon 2003: 15).

Vtipkování úzce souvisí s přenášením významu. Christopher se pohybuje pouze na základní jazykové rovině:

„Kdybych se pokusil říct sám vtip se slovem, které znamená dvě věci zároveň, bylo by to jako poslouchat dvě různé skladby najednou, což je zneklidňující a zašmodrchané a není to tak příjemné jako prázdné šumění. Je to, jako když se dva lidé snaží mluvit na vás najednou a každý říká něco jiného“ (Haddon 2003: 15),

přičemž vypravěč není schopen pochopit, že „když slovo nabývá obrazných funkcí, oživuje se energetický potenciál jazyka“ (Kubínová 2002: 235), což vyžaduje od recipienta zkombinovat jazykovou a životní zkušenost s představivostí. Vzhledem k tomu, že Christopher tuto jazykovou schopnost není schopen racionálně vysvětlit, vykládá si proto metaforu svým způsobem: „Slovo Metafora znamená přenést něco z jednoho místa na druhé (...). Já si myslím, že by se tomu mělo říkat lež, protože den nemůže být blbec a lidi ve skříni kostlivce nemají“ (Haddon 2003: 25). V souvislosti s charakterem vypravěče můžeme sledovat specifické užívání krátkých úderných vět oproštěných od tropů a figur.

Důležitým rysem je také zmatek při rozlišování psychického rozpoložení svého i ostatních. Vypravěč je k okolí dosti odměřený a uzavírá se ve své komfortní zóně, ze které je pro něj složité vystoupit (a to nejen směrem k širokému okolí ale i ke svému otci). To vede k narušené sociální interakci i schopnosti komunikace, což ovlivňuje

Christopherův každodenní život. Tento problém se projevuje jako „obtíže při verbální i neverbální komunikaci“ (Fisher, Škoda 2008: 124). Častokrát se potom čtenář setkává s momenty, ve kterých se nepochopení dostává z obou stran, ale vzhledem k tomu, že Christopher prostřednictvím knihy předkládá své myšlenkové pochody, je čtenář schopen pochopit obě strany. Následující citace také v souvislosti s tímto rysem odkrývá problematiku patřičného chování v určitých situacích:

„Když jsem se poprvé setkal se Siobhan, ukázala mi tenhle obrázek



a já věděl, že to znamená ‚smutný‘, což je to, co jsem cítil, když jsem našel mrtvého psa. Potom mi ukázala obrázek



a já věděl, že to znamená ‚šťastný‘ jako když (...) jsem ve 3 nebo ve 4 hodiny ráno ještě vzhůru a můžu se procházet sem a tam po ulici a představovat si, že jsem jediný člověk na celém světě. Pak nakreslila pár dalších obrázků



ale já neuměl říct, co znamenají. Poprosil jsem Siobhan, aby nakreslila hodně takových tvářiček a potom k nim napsala, co přesně znamenají. Ten kousek papíru jsem měl v kapse a vytáhl ho ven, když jsem nerozuměl, co kdo říká“ (Haddon 2003: 9).

Grafické stránka textu je poměrně důležitým aspektem, který vypravěči pomáhá vyrovnat se s okolním světem. Obrázky se v textu vyskytují poměrně často. Jde především o různé náčrty, plánky či podobizny, které jsou velmi jednoduché a z většiny také symetrické. Tyto grafické pomůcky mají za cíl čtenáři co nejpřesněji konkretizovat popisované události. Zároveň vypravěči poskytují oporu při orientaci v prostoru (plánky města a čtvrti). Vypravěč se v textu snaží o autenticitu vůči fikčnímu světu, v němž se pohybuje, kterou dokládá tímto způsobem. Častokrát je obrázek v návaznosti na text nadbytečný. Vypravěč ale disponuje nutkavou potřebou čtenáři vše důkladně vysvětlit, což nedělá pouze graficky, ale také verbálně. Skrze tento aspekt výpovědi jsou čtenáři prezentovány myšlenkové pochody, které v běžné komunikaci zůstávají nevyřčeny.

Christopherův autismus se dále projevuje „odmítáním změny v navyklé rutině a úzkostí ze změny“ (Fisher, Škoda 2008: 124). Text neustále demonstruje situace, které s touto problematikou souvisí – např. detailně seznamuje čtenáře s každodenní rutinou, přesně časově rozvrženou. Takové situace se většinou objevují cyklicky, což

výrazně sledujeme např. v souvislosti s jídlem. Christopher zmiňuje svůj specifický problém s poruchou příjmu potravy: „Dlouho nejím a nepiju. (Když mi bylo 6, dávala mi máma pít kašovitá jídla s jahodovou příchutí z odměrky a závodili jsme, jak rychle dokážu vypít čtvrt litru /poznámka pod čarou/)“ (Haddon 2003: 58-59). Proto, aby pravidelně jedl, si vytvořil vztah k některým jídlům, která se stále opakují, nejčastěji: fazole, tyčinka Milka, lékořicové pendreky, atd., což zároveň značí další rys autismu: „zálibu ve stejných a stále opakujících se činnostech“ (Fisher, Škoda 2008: 124). Jídlo si vybírá také na základě toho, jakou má barvu, např. odmítá jíst banány, protože jsou žluté a „navíc zhnědnou“ (Haddon 2003: 96). Z kontextu tedy vyplývá, že Christopher nemá rád žlutou a hnědou barvu. Speciálně sestavuje seznamy důvodů, proč k nim zaujímá právě takový vztah. Následně k některým z důvodů (u nichž to není explicitně jasné) přikládá vysvětlení:

„HNĚDÁ

1. Bláto

2. Omáčka

3. Hovínko

4. Dřevo (protože dříve lidé vyráběli stoje a povozy ze dřeva, ale už je nevyrábějí, protože dřevo shnije a občas je v něm červotoč, a dneska lidé vyrábějí stroje a auta z kovu a umělých hmot, které jsou mnohem lepší a modernější)

5. Melissa Brownová (...)“ (Haddon 2003: 97).

Počátky úzkosti ze změny můžeme spatřovat už v samotné premise textu – vražda psa Wellingtona, která je pro vypravěče podnětem pro sepsání knihy, představuje nevšední záležitost, jež vypravěče činí nervózním a podněcuje tak jeho potřebu logického vyřešení situace. V té chvíli je Christopher nucen vystoupit ze své komfortní zóny, což přináší řadu nepříjemných situací, do nichž se následně dostává. Vypravěč si vytyčí cíl a nutně tedy musí překonat bariéry způsobené vrozeným autismem. Christopher se tedy musí vypořádat s nutnou sociální interakcí s okolím či narušením rutinního řádu, vyrovnat se s nestandardními situacemi, které často narušují jeho vytyčený osobní prostor, což souvisí s dalším charakteristickým rysem autismu, čímž je „odmítání tělesného kontaktu“ (Fisher, Škoda 2008: 124). S tímto problémem se čtenář setkává hned v jedné z úvodních kapitol, když dochází k situaci, ve které Christopher na svou obranu napadne policistu, který nemá tušení o Christopherově znevýhodnění. Podobné záležitosti se v průběhu děje několikrát opakují a dle vypravěčových reakcí lze soudit, že pro něj představují psychicky náročné chvíle, které se projevují ztrátou sebeovládání.

Opakující se motivy a činnosti vypravěči poskytují pocit jistoty a podporují tak jeho psychickou stabilitu. Tu vypravěč upevňuje různými způsoby, které se promítají do textu, zejména tedy logikou. Logické myšlení, úzce spjata s čísly a matematickými úlohami, je vypravěčovým výrazným znakem, a stává se pro něj pomůckou pro interpretaci světa. Kapitoly jsou neobvykle uvozené – Christopher nedodrží klasické číslování, ale užívá prvočísel, která zná z paměti. Poměrně často vypravěč životní situace připodobňuje k matematickým rovnicím a úlohám, např. kapitolu č. 151 věnuje rybníku s žábami, na čemž za pomoci grafů a rovnice demonstruje kolísající populaci žab. Dále vypravěč reflektuje své činnosti ve volném čase, který tráví počítáním rovnic, což prezentuje jako obvyklou činnost. Na závěr knihy Christopher přikládá řešení úlohy, kterou v knize zmiňuje. Na základě rady učitelky Siobhan ji nezařazuje do samotného textu, ale vzhledem k tomu, že není schopen zcela pochopit její argument, že by úloha nemusela být pro čtenáře detektivního příběhu zajímavá, zařazuje ji jako přílohu. Klid Christopherovi přináší také přesné dodržování časového plánu (přesně vypočítaný čas cesty autobusem do školy, výuka, čas strávený u televize, atd.) v souvislosti s rutinními činnostmi. Ke stabilitě přispívají (navzdory nezájmu o lidský kontakt) také některé z postav. Jmenovaná Siobhan pro vypravěče představuje průvodkyni po světě mimo domov, její individuální přístup a nastolená pravidla poskytují prostor pro utváření důvěry v jejich vztahu, nikoliv ovšem vzájemném, ale především Christopherovu vztahu k ní. Další významnou postavou je v tomto ohledu Christopherův otec, který svou prudkou povahou důvěru svého syna oslabuje. Situace se vyhrocuje ve chvíli, když Christopher odhalí, že otec lhal v souvislosti se smrtí matky, která v příběhu později také vystupuje. Vzhledem k tomu, že je jeho sociální vnímání oslabeno, nedokáže vypravěč rozlišovat autority v pravém slova smyslu. Siobhan a rodiče tak představují spíše jeho pomocníky, kteří Christopherovi pomáhají přežít, zorientovat se a naučit se fungovat ve světě, ve kterém se pohybuje, nevystupují pro něj ovšem jako autority, které by ho mohly nějakým směrem inspirovat či ovlivnit. Dalo by se říci, že uzavřený Christopher je autoritou sám sobě, protože jen k sobě chová dostatečnou důvěru.

Nezáměrný egocentrismus, podmíněný autismem, se projevuje především tak, že se vypravěč soustředí zcela na sebe, což zapříčiňuje (jak už jsme zmínili), že nemá autority mezi ostatními postavami, které s ním společně obývají fikční svět. Mohli bychom ale uvažovat, zda jeho autoritou nemůže být postava z jiného fikčního světa – vypravěč se mnohdy ve svém pátrání uchyluje k Sherlocku Holmesovi, o němž se

vyjadřuje obdivně. Fascinují ho promyšlené kroky a po jeho vzoru postupuje ve vyšetřování vraždy psa Wellingtona. Ačkoliv Sherlock není vedle Christophera reálnou postavou, stává se mu oporou v nevšedních situacích. Důvěru v něm budí také policisté, kteří mají na starost udržování pořádku a dohled nad dodržováním pravidel, což koresponduje s Christopherovým vnímáním světa.

Subjektivita homodiegetického vypravěče je zde výrazně omezena z podstaty autistické poruchy, jejíž projevy jsme popsali. Tím ovšem nemíníme, že by perspektiva vypravěče pojímala svět mechanicky bez známky individualismu. Vypravěč vykazuje tendence odosobnění, což ovšem souvisí s omezenými schopnostmi sociální interakce. Snažíme se říci, že obvykle se míra subjektivity spojuje s emocionalitou a představivostí, které svět zkreslují a dodávají tak postavě/vypravěči na autenticitě. Christopherova perspektiva sepodrobuje silnému racionalizování, které se projevuje uznáváním logiky, jakožto jediného platného zákona. Vypravěč častokrát odhadne, jak by se měl v určité situaci zachovat, nezastírá ale, že toto chování je víceméně naučené a ne zcela přirozené, tedy že probíhá v pomyslných vzorcích. Člověk je tvorem společenským, toto tvrzení ale autismus jistým způsobem popírá, protože vypravěč se netají tím, že nejlépe se cítí být sám.

Abychom obsáhli také problematiku nedospělého věku, je nutné zmínit, jak vypravěč vnímá svět dospělých. V souvislosti se sníženou schopností sociální recepce, která je od vypravěčovy osobnosti naprosto neoddělitelná, Christopher „dospělé“ záležitosti prezentuje odosobněně, ačkoliv se ho také týkají. Např. popisuje, jak opuštěná sousedka paní Shearsová tráví nepřiměřeně mnoho času v jeho domě s jeho otcem, ale úvaha o tom, že by mezi nimi mohl být nějaký vztah, nepadne. Způsobuje to věková nezralost silně ovlivněná vypravěčovým znevýhodněním, které zapříčiňuje nezájem o vysvětlení. Když objeví schované dopisy od své matky v otcově skříni, snaží se sám přemýšlet nad tím, co dopisy vypovídají o skutečnosti. Ve chvíli, kdy je konfrontován otcem a otevírá se mu prostor pro dotazy, neptá se. Místo toho se vůči otci uzavírá a vydá se hledat matku, o které se od otce dozvěděl, že odešla s jiným mužem. Tuto zradu ale otec přebíjí lží a vypravěč k němu ztrácí důvěru. Poté paradoxně hledá pocit bezpečí u matky.

### **3.2. Sebereflexe: Odlišnost ze mě hlupáka nedělá!**

Sebe samého vypravěč reflektuje (na své poměry) relativně bohatě. Na úvod je důležité zmínit, že v textu explicitně nepadne slovo autismus, ale dle konkrétních

výčtů jednotlivých projevů, které Christopher podává, autismus vyvstává zcela jasně. Vypravěč si uvědomuje a pociťuje propast, která je mezi ním a společností, nikterak ho ale netrápí. Text zachycuje Christopherovy myšlenky a snahu o vyjádření pocitů, z čehož můžeme těžit pro tuto podkapitolu.

Christopher vnímá, že škola, kterou navštěvuje, je v mnoha ohledech speciální. Ovšem stejně jako ve společnosti obecně, ani zde vypravěč nenachází společenství, do něž by zapadal. Naopak sám sebe vnímá tak, že mezi ostatními postiženými dětmi vyniká.<sup>4</sup> Dle výpovědi: „Všechny ostatní děti ve škole jsou hloupé“ (Haddon 2003: 55) se vůči množině dětí vymezuje vědomím své inteligence. V tomto ohledu je vypravěč poměrně sebevědomý, což dokládá fakt, že jako jediný projevuje ambice skládat maturitu z matematiky a poté pokračovat ve studiu na univerzitě. Svě znalosti matematiky do textu začleňuje vícero způsoby, jejichž účel v textu může být různé povahy: relaxační cvičení po vypravěče, uchopování světa skrze matematické operace či doklad o jeho matematických schopnostech, ve kterých se potřebuje před očima čtenáře ujistit.

Styl komunikace tohoto vypravěče je velmi specifický, což samozřejmě vychází z problematiky sociální interakce. Věty a slova slouží Christopherovi jako prostředky pro sdělení informací, které na sebe v logickém sledu navazují. S ostatními nemluví „zbytečně“ a pokaždé, když se dostává do komunikační situace, je buďto vyzván druhou stranou, nebo je tlačěn naléhavostí situace. Vyhýbá se konverzacím, protože je vnímá jako bezúčelné: „Na tohle jsem taky neodpověděl, protože paní Alexanderová klábosila, což je, když si lidi vzájemně sdělují věci a nejsou to ani otázky, ani odpovědi a nemají souvislost“ (Haddon 2003: 51). Text pro tohoto vypravěče znamená místo, kde si může utřídit myšlenky a dát jim logickou návaznost. Každá informace obsažená v textu má z vypravěčova hlediska své logické opodstatnění a důležitost, což se obvykle rozchází s preferencemi čtenáře. Je tomu tak v nejrůznějších odbočkách a asociacích, jež nenásilně přerušují spád textu (matematické úlohy, vzpomínky, komentáře, seznamy atd.) a které je čtenář ochoten vzhledem k povaze vypravěče akceptovat.

Strohý jazykový styl a jednoduchý děj tvoří text, který je založen především na vypravěčově paměti a způsobu řetězení jednotlivých událostí. Christopher si je vědom své výhody: „Moje paměť je jako film. Proto si taky všechno tak dobře pamatuju,

---

<sup>4</sup> Kniha mimo jiné otevírá problematiku mísení dětí s různým postižením.



třeba rozhovory, které jsem v knize popsal, a co měli lidi na sobě, a jak voněli, protože moje paměť má čichovou stopu, což je totéž co zvuková stopa“ (Haddon 2003: 89) a právě paměti využívá jak při konstruování samotného textu, tak jeho grafických příloh – Christopher je schopen sestavit přesný pláněk čtvrti či načrtnout souhvězdí atd. Vzhledem k množství takových příloh můžeme uvažovat o tom, že vypravěč disponuje také fotografickou pamětí, což dokazují zejména přílohy, v nichž převažuje text: reklama (osahující mimo jiné také telefonní číslo), kompletní seznam stanic v metru, výčet nejrůznějších nápisu včetně grafické podobnosti atd. Všech těchto prostředků vypravěč využívá, aby popisované události pojal co nejkompaktněji.

Vypravěč na svět nahlíží analyticky – jako na mechanismus, který pracuje na bázi dílčích procesů. Tato vize nám evokuje všemožné technické vymoženosti. Vypravěčovo zaujetí technikou je prvek, který se v textu objevuje relativně často. V návaznosti na předchozí citaci, ve které vypravěč svou paměť přirovnává k filmu, jakožto ucelenému narativnímu útvaru, popisuje dále proces, jak paměť funguje: „A když mě lidi požádají, abych si na něco vzpomněl, můžu prostě zmáčknout **rewind** a **fast forward** a **pause** jako u videa, ale spíš jako u DVD, protože já se nemusím vracet před všechno, co je mezi tím, abych se dostal k záznamu něčeho, co se stalo hodně dávno“ (Haddon 2003: 89). Fascinace technikou jde ruku v ruce s vypravěčovou potřebou vše si náležitě vysvětlit a představit, přičemž jakýkoliv přístroj lze rozebrat na součástky a pochopit tak jeho podstatu.

V rámci analytického uvažování se čtenář častokrát setkává s nadbytečným vysvětlováním, rozebíráním a uváděním příkladů, např. následující citace je zamyšlením nad tím, co vlastně znamená nápis na tabulce: „(...) NEVSTUPOUJTE NA TRÁVNÍK, ale mělo by tam být NEVSTUPOUJTE NA TRÁVNÍK KOLEM TÉTO TABULKY nebo NEVSTUPOUJTE NA TRÁVNÍK VTOMTO PARKU, protože je spousta trávníků, po kterých se chodit může“ (Haddon 2003: 41). V souvislosti s touto citací je nutné poznamenat, že Christopher nerozumí nedodržování pravidel ze strany lidí, která jsou pro jeho chápání světa důležitým organizačním prvkem: „Lidi taky pořád porušují pravidla. Například táta často překročí 30 mil v zóně s příkazem 30mil/hod. a někdy řídí, i když pil, a v dodávce jezdí často nepřipoutaný“ (Haddon 2003: 41). Vypravěčova prostořekost souvisí s potřebou pravdivého zachycení světa: „Říkám věci, které ostatní lidé považují za drzost“ (Haddon 2003: 59), Christopher se

prezentuje jako člověk, který nelže, nechápe význam lži, opravdový svět je pro něj pouze pravdivý, protože jen pravda dává smysl.

Vypravěč vnímá své nedostatky jako přednosti, které jeho potenciál rozvíjejí, čímž se naprosto rozchází s obecným míněním, a zároveň se nebojí vyzdvihnout své silné stránky. V souvislosti s tímto faktem se vypravěč v textu zaměřuje také na budoucnost, což si odporuje s vypravěčovou potřebou jistoty a rutiny, která souvisí s přítomností, ale je podmíněna minulostí:

„Myslím, že ze mě bude velice dobrý astronaut. Abyste byli dobrým astronautem, musíte být inteligentní, a já inteligentní jsem. Musíte také rozumět tomu, jak fungují přístroje, a já rozumím opravdu dobře, jak fungují přístroje. Taky vás musí bavit být samo v malinké kosmické lodi tisíce a tisíce mil od zemského povrchu a nesmíte zpanikařit nebo trpět klaustrofobií nebo steskem nebo nepřítelostí. A já mám těsné prostory doopravdy rád, pokud tam se mnou není nikdo jiný“ (Haddon 2003: 63).

Zde čtenáře může zarazit, jak chlapec uvažující takto racionálně, může vážně přemýšlet nad tím, že by vykonával zaměstnání takto elitní. Zároveň ale paradoxně sledujeme logické myšlenkové pochody, které při této úvaze probíhají. V jiné kapitole tuto záležitost komentuje, že si být astronautem přeje, ale přesto si je vědomý toho, že se to „pravděpodobně nestane“ (Haddon 2003: 36) a podává výčet předpokladů, které by měl potenciální uchazeč splňovat.

### **3.3. Podivín a génius – Jak vypravěče vnímají ostatní postavy?**

Vzhledem k charakteru můžeme už předem předpokládat, že se bude vypravěč setkávat s nepochopením z řad ostatních postav. Christopher v cizím prostředí budí rozruch svým zvláštním chováním, které čtenář, znalý jeho myšlenkových pochodů, je schopen pochopit: např. pomočování 15letého chlapce veřejnost přijímá zpravidla kriticky, čtenář ale ví, že se jedná o bezděčnou reakci pramenící ze silných emocionálních stavů, které vypravěč neumí zpracovat ani je identifikovat. Nesouvisí tak s problémy fyzickými, ale psychickými (i v situaci, když vypravěč ve vlaku zadržuje močení, protože není schopen vykonat tělesné potřeby v cizím prostředí, což je nakonec přes velký odpor nucen prolomit).

V první řadě jsou tu tací, kteří Christophera vůbec neznají. S touto problematikou se setkáváme hned v úvodních kapitolách, když nastává nedorozumění mezi ním a policistou, který se pokouší o fyzický kontakt, na což Christopher reaguje

nepřiměřeně násilně, což zapříčiní jeho zatčení. Podobnou zkušenost s policistou získává na nádraží, kde budí pozornost svou nepřítomností. V tomto případě policista nabývá pocitu, že Christopher je drzý a své chování k němu mění až ve chvíli, když se dozví o jeho problému – a tak je to ve většině případech. Nikoliv však v případě zdravých dětí, které vnímají odlišnost handicapovaných ve vedlejší škole: „(...) děti ze školy, která je kousek dál v ulici, nás občas vidí venku, když vystupujeme z autobusu, a pokřikují na nás ‚Zvláštníci! Zvláštníci!‘ Ale já si toho nevšímám, protože neposlouchám, co říkají jiní lidé, a slova mi neublíží (...)“ (Haddon 2003: 55). Tyto děti považují v danou chvíli sebe za nadřazené a mají potřebu se vůči postiženým vymezovat.

Toby je vypravěčova krysa, která představuje jediného tvora, jehož dotek nevyvolává nepříjemný pocit, a stává se tak jediným, který dokáže vstoupit do Christopherovy komfortní zóny, což je podpořeno tím, že krysa nevyžaduje verbální komunikaci. Krysa prezentuje vypravěčovu touhu po tom být jediný na světě, uvědomuje si její jinakost a také to, že v seznamu oblíbených domácích mazlíčků nefiguruje na prvních příčkách a vzdaluje se ideálu dokonalosti, což se podobá tomu, jak je navenek vnímán on sám, proto se s Tobym v mnoha aspektech ztotožňuje. Zároveň je to tvor, za nějž cítí zodpovědnost, takže ve chvíli, když Toby utíká do železničního koridoru, vypravěč ho následuje bez uvážení možných rizik. Ve vypjaté situaci, která následuje, se setkává s nepochopením ze strany lidí, kteří jsou incidentu svědky. Někteří reagují vulgárně a jiní se snaží vypravěči pomoci, ale neznalost problému, který ho provází, porozumění naprosto znemožňuje, a proto rezignují.

Dalšími postavami, které nějakým způsobem reflektují Christopherovu osobnost, jsou sousedé. Těm je sice jeho stav známý, někteří to ale v komunikaci s ním neberou v potaz – např. pan Shears (přítel Christopherovy matky) se svými výroky a gesty netají tím, že ho přítomnost vypravěče obtěžuje a irituje a není schopen změnit postoj v komunikaci. Jiní, se snaží o vzájemný dialog a přizpůsobují vypravěči styl komunikace. Příkladem je paní Alexanderová, která ale zároveň porušuje Christopherovu komfortní zónu všetečnými otázkami a snahou o klábosení, jímž vypravěč pohrdá. I přes snahu naladit se na Christopherovu vlnu není ale schopna plně respektovat hranice komunikace a podává mu informace o vztahu jeho matky s panem Shearsem v době manželství, což, pomineme-li vývojovou vadu, nejsou informace adekvátní vůči věku či citlivosti osobní situace.

Skupinou, která výrazně ovlivňuje vypravěčovo chování, je učitelský sbor. Detailněji vypravěč popisuje chvíle strávené se Siobhan, jejímiž radami se řídí při psaní knihy: „Siobhan říkala, že když píšete knihu, musíte v ní věci taky popisovat. Řekl jsem, že bych tam mohl dát fotografie. Ona ale řekla, že smyslem knihy je popsat věci slovy, aby si to lidé mohli přečíst a udělali si vlastní představu“ (Haddon 2003: 79). Ačkoliv Christopher argumenty zcela nechápe, spoléhá na její úsudek. Siobhan je postava trpělivá a empatická, plně respektuje Christopherovu povahu a dokáže ocenit jeho nadání, což lze doložit tím, že ho podporuje v souvislosti se skládáním maturitní zkoušky, tím vším si postava získává jeho důvěru. V rámci školy se také setkáváme s kapitolou, ve které vypravěč komunikuje s psychologem. Na jejich dialogu čtenář může vnímat psychologovu profesionalitu a snahu analyzovat Christopherův způsob přemýšlení, čímž čtenáři nabízí klíč k pochopení některých projevů jeho chování.

Nejužší okruh vypravěče tvoří rodiče. Rozbité rodinné prostředí vypravěči neposkytuje stabilitu, kterou potřebuje, což se následně projevuje Christopherovým nevyváženým chováním. Otec zde vůči svému synovi působí přehnaně ochranně, především když použije lež jako způsob obrany, což nakonec působí zcela opačně. Christopher pro něj představuje něco neobyčejně křehkého, nedokáže mu plně porozumět, ale snaha a ochota ho pochopit mu nechybí. Matka se explicitně přiznává, že na výchovu svého dítěte není dostatečně trpělivá. Akceptuje jeho vlastnosti, ačkoliv doufá, že se situace změní, protože se s nimi nedokáže ztotožnit, a proto se od syna distancuje, což vnímá jako chybu na své straně a Christophera neobviňuje. Ve snaze obhájit se vysvětluje synovi, proč odešla, dočká se ovšem nulové emocionální reakce ze strany vypravěče, přičemž se smiřuje s faktem, že Christophera nečiní jiným pouze jeho vada, ale jeho celková osobnost a opět přebírá roli rodiče.

### **3.4. Vyprávěcí strategie: Polopatické vyprávění bez příkras**

Christopher Boone je vypravěčem pohybujícím ve dvou rovinách. Vyprávění je koncipováno jako detektivní záznamy, které dohromady tvoří knihu tematicky zaměřenou na pátrání po pachateli vraždy psa Wellingtona. Zde tedy vypravěč přebírá identitu detektiva postupujícího dle zásad, přičemž inspirací je mu Sherlock Holmes. Z této role ale velice často vystupuje a původní záměr se v knize rozpouští a proniká do Christopherova osobního života, když se ukáže, že skutečnou zápletkou není vražda psa, ale záhadná smrt jeho matky. V této chvíli román ztrácí povahu knihy v knize (která je podpořena tím, že se původně zamýšlená kniha v textu

zvnějšku reflektuje), a vypravěč vystupuje sám za sebe, přičemž zásady pátrání později aplikuje na reálnou situaci – nalezení své matky.

S dvojí povahou vypravěče souvisí také problematika času. Po splynutí obou rovin vypravěčů splývá také čas vyprávění, který se zpočátku dá rozdělit na čas vyprávění (osa, na které se pohybuje reálný vypravěč Christopher) a čas vyprávěný (který podléhá Christopherovi jako detektivovi). S tím souvisí také různorodá kompozice díla. V zásadě se pohybujeme chronologicky, v textu jsou však četné retrospektivní odbočky. Příběh začíná *in medias res*, tedy událostí, k jejíž příčině se vypravěč pokouší dopátrat – nalézá mrtvého Wellingtona na trávníku propíchnutého vidlemi. V závěru knihy Christopher dostane štěně, vyprávění je tedy ohraničeno motivem psa. Společně s vývojem děje se mění také celková atmosféra díla, která je vzhledem k situaci zpočátku napjatá až tíživá - tajemná vražda Wellingtona slouží jako paralela k podivnému náhlému úmrtí vypravěčovy matky. V závěru se ale uvolňuje, situace se vyjasňuje a dárek v podobě štěněte a obnovující se důvěra k otci s sebou přináší optimismus, který ústí ve vypravěčův výrok, neobvykle prosycený nadějí a radostí, jenž najdeme v závěru knihy:

„A pak získám červený diplom a stanu se vědcem. A vím, že to dokážu, protože jsem sám dojel do Londýna a protože jsem vyřešil záhadu Kdo zabil Wellingtona? a našel jsem mámu a byl jsem statečný a napsal jsem knihu a to znamená, že dokážu všechno“ (Haddon 2003: 230).

Christopher poskytuje strohé, ale přesné popisy, které korespondují s jeho praktickým způsobem myšlení, ale zároveň mnohdy balancují na hranici, zda je jejich užití podstatné. Vyprávění je protkáno vstupy, které jsme už výše popsali, ale není narušena jeho koherence. Členění na krátké kapitoly vede k přehlednosti textu, o což vypravěč v rámci své zorganizovanosti usiluje. Zvláštnosti doprovázející vyprávění odráží vypravěčovu komplikovanou povahu a působí autenticky.

### **3.5. Nespolehlivost v kontextu autistického typu vypravěče**

Přemýšlíme-li o nespolehlivosti v souvislosti s tímto vypravěčem, nabízí se argumentovat v její prospěch z důvodu vývojové poruchy, která způsobuje vypravěčovo odlišné vnímání světa, a také nízkého věku, což ovšem v úvahách o nespolehlivosti nepovažujeme za hledisko směrodatné. Pohled teenagera je ale beztak v tomto kontextu významně ovlivněn autismem, a je proto složité oddělit, kde pohled teenagera končí a pohled autisty začíná.

O vypravěči bylo řečeno mnohé a na základě těchto poznatků můžeme nalézt celou řadu odchylek v tom, jak svět chápe on a jak vypravěč představující v literatuře obraz zdravého dospělého člověka, s nímž teorie nespolehlivosti potenciální nespolehlivé vypravěče srovnávají, a na základě takového srovnání by opravdu vyšlo, že Christopher nespolehlivý je. V našem pojetí ovšem na základě poznatků vycházejících z podrobné analýzy s takovým označením nesouhlasíme.

Vypravěč se snaží (a ve výsledku se mu to opravdu daří) podat střízlivý pohled na svět, v němž se pohybuje. Z psychologického hlediska je limitovaný – tím se ovšem netají a dle explicitních indicií čtenáře vede k tomu, aby jeho stav relativně snadno a rychle identifikoval. Osobní informace, které čtenář nemá k dispozici, jsou ty, které vypravěč sám nezná, a není tedy v jeho moci je čtenáři předložit. V průběhu textu prochází stejným procesem poznání jako čtenář, protože každá nová informace je v textu okamžitě tlumočena. Vzhledem k jednoduchému stylu vyprávění nedochází ke komunikačním šumům mezi ním a čtenářem (pouze v momentech velkého psychického vypjetí, při kterém cítí vypravěč chaos a paměť mu v té chvíli stoprocentně neslouží – ani tady ovšem nemůžeme tvrdit, že by byl nespolehlivý, protože se takovou situaci snaží vždy popsat co možná nejdůkladněji).

Autismus zapříčiňuje, že obraz světa, který vypravěč podává, působí naprosto věrohodně a autenticky, což je vzhledem k tomu, že právě autismus by měl podněcovat dojem nespolehlivosti, dosti paradoxní. Zároveň tento fakt vyvrací také možnost, že bychom o Christopherovi mohli uvažovat jako o nedůvěryhodném, protože celý fikční svět konstruuje na základě pravdivých a logických základech. Vypravěč není schopen přemýšlet ve složitých vzorcích v rámci běžného života, proto pro něj jazykové či myšlenkové hry se čtenářem nepřicházejí v úvahu, což vylučuje, aby čtenář k vypravěči pojal nedůvěru.

Nelze popřít, že Christopher reprezentuje vypravěče v mnoha ohledech atypického, ale dle charakteru textu, který funguje jako pravdivé zachycení reality s výrazně zredukovanou emociální složkou, můžeme říci, že v jeho vyprávění nejsou přítomny prvky, které by ukazovaly na jeho nespolehlivost jak vůči čtenáři, tak vůči světu, který reflektuje. V tomto případě navrhneme Christophera vnímat jako vypravěče znevýhodněného, což může upozorňovat na to, aby byl čtenář vůči vypravěči obezřetný, ale zároveň ne natolik, aby k vypravěči ztrácel důvěru.



## 4. Konstantina

### 4.1. Charakteristika vypravěčky: Nevidomé dítě

Dětská vypravěčka Konstantina se potýká s vrozenou zrakovou vadou: „Mám zničené oči. Odjakživa. Už jsem se tak narodila. Ty moje oči jsou zhasnuté. Strejda říká, že jsou vypnuté jako čudlík lampičky“ (Masiuková 2014: 7). Text zachycuje způsoby, jak je děvče, navzdory svému stigmatu, schopno reflektovat svět, v němž se pohybuje. V Hrabalově terminologii vypravěčku zařazujeme mezi vypravěče nedospělé a nevidomé. Jedná se tedy o dva „nedostatky“, které zabraňují Konstantině v tom, aby se o světě vyjadřovala naprosto spolehlivě, protože jak fyzické, tak kognitivní schopnosti nejsou na takové úrovni, aby jí to umožňovaly. Přesto se v knize setkáváme s mimořádně propracovanými popisy, které její svět pomáhají směrem ke čtenáři vylíčit velice trefně. Zároveň fungují autenticky právě skrze perspektivu malého dítěte, které se vyrovnává s vážným nedostatkem. Čtenář tak sleduje vyprávění obohacené o aspekty, které takto postižený vypravěč do díla vnáší, a s čímž by se u vypravěče „spolehlivého“ jen těžko setkal.

Vzhledem k tomu, že se Konstantina nemůže spoléhat na svůj zrak, koncipuje text tak, aby nebyl založený na vizuálním materiálu. Název knihy „Jak voní týden“ předznamenává, že smyslem, jímž se bude vypravěčka zmocňovat svého fikčního světa, bude primárně čich. Ostatní smysly ovšem nelze opomíjet, protože se důležitým způsobem podílí na celé konstrukci díla. Tato „smyslová spolupráce“ pak společně funguje tak, že informace, které vypravěčka podává, jsou takřka kompletní. Název knihy odpovídá svému obsahu. Konstantina popisuje jednotlivé dny v týdnu podle toho, jakou vůni jí evokují. Kapitoly jsou propojené tématem velkého přání – Konstantina touží vyzkoušet si jízdu na kole a pocítit přitom vítr ve tvářích. Skromnost takového přání vychází z vědomí, že její vlastní svět je ochuzený o spoustu zážitků, které souvisejí se zrakem. Vypravěčka je se svým stavem smířená, přesto usiluje o to svět pochopit v celé komplexnosti, čehož se snaží dosáhnout prostřednictvím zakoušení nových věcí a postihnout skutečnosti, které jsou závislé na smyslu, který postrádá.

Vedle těžkého omezení v podobě zrakového postižení nemůžeme pominout fakt, že vypravěčka dosahuje věku prvního stupně základní školy, s čímž je spjatý celkový charakter díla. V souvislosti s dětskou prostořekostí, omezenou slovní zásobou,



způsobu větné stavby a jednoduché struktury textu se nabízí, že i recipient (vedle vypravěče) odpovídá profilu dítěte. Takový čtenář je doslova závislý na formě a obsahu textu. Čtenář dospělý naopak vnímá určité odchylky a v textu pro něj vznikají významy, které jsou dětskému čtenáři neznámé a nerozklíčovatelné. Přestože kniha nese významně didaktický charakter, který si klade za cíl poučit zdravé děti o životě nevidomých, splňuje parametry vypravěče vhodného k analýze v souvislosti s problematikou nespolehlivosti a poskytuje zajímavé motivy a postupy, jež autentizují jak perspektivu dítěte, tak nevidomého člověka.

Jednou z entit, která je úzce spjata se zrakem, bez něhož ji prakticky není možné pochopit, je barva. Problematika barev v souvislosti se zrakovým postižením je jedno z témat, které se neustále opakuje. Vypravěčka má informace o tom, jak barvy vznikají, nemá s nimi ovšem reálnou zkušenost: „(...) jsem se ty barvy na výtvarce učila nazpaměť – žlutá a zelená dává modrou, červená a zelená dává fialovou a žlutá a oranžová dává... ne, to bylo jinak. Že modrá vznikne z červené a zelené, ne... z hnědé“ (Masiuková 2014: 19). Konstantina nezastírá svou frustraci z toho, že není v její moci tuto problematiku uspokojivě vyřešit: „Ale to je, mami, nespravedlivé, že se slepým si nemůžeš povídat o barvách. Sama říkáš, že o všem je třeba mluvit, a tady to nejde, protože já přece nikdy žádnou barvu nevidím“ (Masiuková 2014: 24), přesto se ale setkáváme s pokusy, které mají za cíl alespoň částečně přiblížit, jak si barvy představit. Dívčina rodina se pokouší barvy popsat verbálně, tj. přirovnat je k určitým slovům či písním, které evokují pocity – např. slova s negativní konotací by měla evokovat černou barvu a slova, která představují příjemné denotáty či hřejivý pocit zase barvu zlatou<sup>5</sup>. Ačkoliv vizuální prožitek není zcela nahrazen, získává vypravěčka alespoň vzdálenou představu o významu barev, což významně obohacuje její vnitřní představivost.

Stejný problém jako je pro Konstantinu složité představit si plnohodnotný význam barev, můžeme vnímat i v souvislosti s hodnotícími adjektivy: „když lidé říkají, že něco pěkně vypadá, anebo že je to ošklivé, a já nevím, co to znamená (...)“ (Masiuková 2014: 24), protože se výrazně váží k estetické stránce objektu a protože se jimi hodnotí jeho vizuální kvality. Užívání takovýchto přídavných jmen je pak zredukováno na užívání v souvislosti s pocity či jinými abstraktními pojmy, protože nevidomá nedokáže přiřadit smysl daného slova ke konkrétnímu předmětu.

---

<sup>5</sup>Nápad popsat barvy slovně se odvíjí od básně Samohlásky od Arthura Rimbauda.

Vypravěččino omezení si žádá vynalézavé postupy, jak si poradit s tím, aby mohla svůj svět co nejkomplexněji pochopit. Názvy jednotlivých dnů v týdnu jsou výrazy abstraktní. Aby Konstantina pochopila, v čem se liší, a aby si jednotlivá abstrakta dokázala přiřadit ke konkrétnímu významu, identifikuje dny podle vůně: např. „sobota voní koláčem a babičkou Florou“ (Masiuková 2014: 9), „neděle voní kafem“ (Masiuková 2014: 19) „úterý voní rybou“ (Masiuková 2014: 49), atd., nebo podle rutinní činnosti, kterou s vůní spojuje, aby celý týden fungoval jako jednotný celek: „nesnesitelná vůně – vůně pondělního vstávání“ (Masiuková 2014: 35), „středa voní středem (...) mamka od středy začíná říkat ‚A za chvíli tu máme víkend, Týnko‘“ (Masiuková 2014: 61). Dny v týdnu fungují ovšem jako abstrakta i ve světě lidí nestižených slepotou. V tomto případě se tedy jedná o způsob, jak se vypravěčka vyrovnává s časoprostorovou orientací. Není ovšem vyloučeno, že podobně dny v týdnu vnímá také člověk zdravý, lze ovšem předpokládat, že k čichovému vnímání týdne nebude přikládat takovou váhu, jako tato vypravěčka, kterou právě tato metoda inspirovala k organizaci celého textu.

Dětský pohled je ten dominantní, který určuje povahu textu, protože Konstantina je především dítě, a její postižení je určitým rysem, který styl vyprávění dotváří a činí jej unikátním. Postižení fyzického rázu neovlivňuje psychický vývoj dítěte natolik, aby se zásadně změnila jeho osobnost, na rozdíl od Christophera, jenž je stížen vývojovou vadou, která jeho osobnost ovlivňuje, či Fredericka, jehož jednání silně podléhá psychické poruše. Tímto nechceme tvrdit, že by se zrakové postižení na duševním stavu Konstantiny nijak neodráželo (prakticky neustále je čtenář svědkem toho, jak se vypravěčka snaží se svým stavem vyrovnat). Slepota má svůj vliv na formování osobnosti, nikoliv však takový, aby ji zásadním způsobem změnila.

Text z velké části sestává ze zaznamenaných dialogů mezi vypravěčkou a členy její rodiny. Rodinné prostředí, které v textu dominuje, je tak výrazným dějištěm právě z podstaty dětské vypravěčky, která se pohybuje převážně v rodinném kruhu. Proto postavy, které nejsou rodinnými příslušníky, vystupují jen zřídka kdy a často jsou to pouze postavy epizodní. Důležité je zmínit rodinnou situaci, kterou vypravěčka reflektuje – Konstantina má rozvedené rodiče, žije s matkou (Bárou) a je v bezprostředním kontaktu s částí rodiny z matčiny strany (tyto postavy významně zasahují do jejího života). Otce, který rodinu opustil, navštěvuje v Gdaňsku, ale necítí se jím být ukřivděná. Na situaci mezi rodiči nazírá vypravěčka optikou dětské naivity:

„Máma říká, že se musel odstěhovat, protože společně se nám nebydlelo dobře. To se někdy stává. Někdo například čte dlouho do noci a ten druhý musí jít ráno do práce, chce se vyspat a to světlo mu vadí“ (Masiuková 2014: 49), která dotváří autenticitu dětské perspektivy v rámci celého textu (např. v tomto případě se můžeme setkat s rozdílným vnímáním ze strany dospělého a dětského recipienta).

Charakteristika vypravěčky není v tomto případě příliš obsáhlá, protože je spíše orientovaná do prostoru, zaměřuje se na prostředí, ve kterém se pohybuje a na ostatní postavy, jejichž výroky se snaží pochopit, stejně jako svět kolem sebe, čímž o sobě nepodává tolik informací, abychom ji mohli analyzovat na stejném prostoru jako vypravěče ostatní, což je podmíněno už jen tím, že se jedná o dítě. Kniha tak nabízí jednoduchou sondu do rutinního života dětské vypravěčky, jejíž schopnosti nejsou na takové úrovni, aby text disponoval alegoriemi či psychologizací postav. Nezáměrně se ovšem vypravěčka dotýká také situací, které intenzivněji, nežli dětský čtenář, vnímá čtenář dospělý (jak už bylo řečeno).

#### **4.2. Sebereflexe: Nevidím, ale cítím**

Konstantina je zcela ztotožněna se svým zrakovým postižením, protože svět v jeho vizuální podobě nikdy nezažila – nevidomá je od narození. Přesto si plně uvědomuje, že v reálném světě ji tato vada činí jinou než ostatní. Ačkoliv by každý od zrakově postiženého člověka očekával, že jeho přáním bude spatřit svět, v textu se vypravěčka jako ke svému největšímu přání upíná k tomu, že by ráda vyzkoušela pocit jízdy na kole – tedy k přání velmi skromnému.

Tato skromnost vyvěrá ze způsobu výchovy, který je v textu naznačený. Konstantina pochází z věřící rodiny, což v textu reflektuje tím, že nedělní charakterizuje návštěvou kostela, o čemž hovoří jako o rutinní činnosti. Zbožnost se zásadně podepisuje na tom, jak své zrakové postižení sama vypravěčka vnímá. Víra v Boha Konstantině nabízí cestu, jak se se svou vadou vypořádat:

„Kněz říká, že Pán Bůh miluje všechny své děti. A já mu moje zkažené oči nevyčítám, protože si myslím, že má na starosti spoustu jiných věcí a ne všechno se mu povede. Jestli mamulína každou nedělní připálí řízky, tak Pán Bůh taky občas někomu může udělat špatné oči nebo nohu, anebo něco jiného“ (Masiuková 2014: 19),

a také způsob, jak si racionalizovat něco, co racionální základ nemá. Vypravěčka tak vytěsňuje pocit nespravedlnosti, který by ji mohl snadno ovlivňovat. Tomu, aby

neupadla v sebelítost, se snaží zabránit rodina, především matka: „mamka říká, že člověk nesmí brečet, když nemá všechno. Musí se naučit brát ty věci, které může mít“ (Masiuková 2014: 17), která odmítá svou dceru podporovat ve stavech lítosti: „Ale no tak, Konstantino, nedělej takové obličejy, něco mi říká, že se ti chce brečet“ (Masiuková 2014: 27). S tím souvisí také to, že namísto negativně přibarveného adjektiva „slepá“, je Konstantina opravována, aby užívala výraz „nevidomá“, který má neutrální charakter.

Ačkoliv je Konstantina se svou vadou smířena, čtenář pozoruje, jak významnou součástí života pro vypravěčku toto omezení je – jak vzhledem k textu, tak k jejímu životu, který text popisuje. Častokrát slovní obraty a frazémy, užívané v běžné komunikaci, podněcují Konstantinu v tom, aby svou slepotu neustále připomínaly: „No vidíš! - ‚Ale já přece nevidím...‘“ (Masiuková 2014: 31), nebo: „Jo, mluvil jsem s ním, ale víš, že s ním to je pokaždý jako se slepým o barvách“ (Masiuková 2014: 20). Toto přirovnání následně otevírá problematiku vnímání barev zrakově postiženým člověkem, o čemž jsme už hovořili. Přeborníkem, který téměř pokaždé vyvolává tyto situace, pramenící z nevhodně volených slov, je vypravěččin strýc Ríša.

Tento strýc je pro Konstantinu mužskou autoritou v její bezprostřední blízkosti a zároveň postava, která se k jejímu postižení staví soucitně, což vypravěčka pocituje např. v momentě, když vyslechne telefonní rozhovor mezi strýcem a jeho přítelem, ve kterém Ríša užije výše citované přirovnání, a následně ho žádá o vysvětlení, přičemž čtenář vnímá jeho rozpaky, které Konstantina komentuje: „Bylo mi strejdy trochu líto, že se tak trápí a omlouvá“ (Masiuková 2014: 20).

Vypravěčka nedělá rozdíly mezi sebou a ostatními, ale cítí, že opačně to takto nefunguje. Nežádá zvláštní zacházení, ale přesto se jí ho dostává: „Velikonoční pondělí, kdy se polévá vodou, nemám ráda. Ve skutečnosti mě totiž ještě nikdy nikdo nepolil, protože jsem nevidomá a všichni se bojí“ (Masiuková 2014: 35). Zamýšlený výsledný efekt, aby se toto zvláštní zacházení projevovalo jako pozitivní kompenzace zrakového postižení, se ukazuje být vypravěčkou vnímáno negativně a přináší s sebou pocit vykořeněnosti, který může být nadále prohlubován neúplnou rodinou či případným navštěvováním zvláštní školy. Výpověď, kterou vypravěčka užívá v souvislosti se spolužačkou: „Marjánka chodí do naší školy, i když je úplně zdravá, protože ta škola je integrační. A také bydlí jenom s mámou“ (Masiuková 2014: 77) ovšem potvrzuje, že rodinné zázemí i škola (jakožto důležité sociální prostředí, které

silně ovlivňuje psychický vývoj dítěte), díky své stabilitě a integračnímu charakteru naopak v Konstantině takový pocit eliminují.

Konstantinina sebereflexe se většinou opírá právě o zrakovou vadu, zřídka (nebo prakticky vůbec) se proto nesetkáváme s tím, že by vypravěčka reflektovala některé své vlastnosti zvnějšku, tj. že o svých vlastnostech nemluví, pouze je můžeme vysledovat z jejího jednání či promluv, což opět koresponduje s perspektivou dítěte, které proces sebereflexe není schopno zcela ovládat.

### **4.3. Slepota pozornost upoutá – Jak vypravěčku vnímají ostatní postavy?**

Jak už bylo řečeno, pohybuje se Konstantina převážně v úzkém rodinném kruhu, takže čtenář může v textu sledovat především to, jak ji vnímají členové rodiny. Výjimečně se ovšem setkáváme také se situacemi, ve kterých se vypravěčce dostává i reakcí od cizích lidí. Nejvýrazněji toto sledujeme v kapitole Pátek, když Konstantina cestuje vlakem a v kupé sedí cizí paní, která na vypravěččinu slepotu reaguje velmi emotivně. Nejprve reakce směřuje na matku Báru: „Moc se omlouvám. Až teď jsem si všimla, že je vaše dcerka...“ (Masiuková 2014: 94), poté už komunikuje s vypravěčkou, ale tato komunikace není z její strany přirozená, protože užívá neúměrně familiárních výrazů, jako např. „miláčku, zlatíčko moje, poklade, drobečku, atd.“, což naznačuje určitou předpojatost. Tato deminutiva jsou následně doplněna pláčem a situace graduje ve chvíli, kdy Konstantinu začne nazývat „chuděrkou“. Vzhledem k tomu, že vypravěčka není na vyjadřování lítosti ze strany ostatních zvyklá, žádá matku o vysvětlení – ta ji ale v rámci odmítání takových reakcí vůči své dceři situaci nevysvětlí.

Reakce okolí je vypravěčka schopna vnímat pouze pokud jsou vyjadřovány verbálně, což výrazně omezuje čtenáři vzhled do této problematiky. Občas se vypravěčka orientuje také intuitivně, např. když v kostele zpívá příliš nahlas a matka ji tahá za rukáv (což vnímá jako jakýsi varovný signál) domnívá se, že na ni ostatní *nejspíš* koukají a že ji za hlasitý zpěv odsuzují.

Důležitou skupinou, která poskytuje svůj pohled na Konstantinu, jsou vrstevníci. Jedná se o zdravé děti, které vnímají, že se Konstantina něčím liší. Např. když se v kapitole Středa setkáváme s postavou Tomka, staršího spolužáka, dostává čtenář od Konstantiny základní charakteristiku, kterou doplňuje informací o tom, že „je trochu

divný, protože se neustále ptá, jaké to je, když člověk nevidí, jestli vidí tmu, anebo vůbec nic, a jestli mi tou tmou občas něco probleskne“ (Masiuková 2014: 61), v tomto případě se tedy jedná o zvědavost. Tomek si uvědomuje, že zrakové postižení je vážné, ale dětská prostořekost mu nebrání v tom, aby kladl z pohledu dospělého čtenáře nevhodné otázky, které tak sám ovšem nevnímá, a jež mu čtenář jakožto dítěti promine. Jiným případem je vypravěččina kamarádka Marjánka, která občasně zastává roli Konstantinina pomocníka, když popisuje, jak vypadá prostředí, ve kterém se společně nacházejí. S oční vadou své kamarádky je smířena a nevnímá ji jako něco, co by vypravěčku významně odlišovalo od ostatních dětí. Dokonce se setkáváme i s případem, že když se Konstantina vyčleňuje z kolektivu, jakožto nevidomá, Marjánka nevědomky poukazuje na to, že nevidomost je jen specifikum, ale že je vypravěčka především dítětem jako ona a další spousta jiných dětí.

O tom, jak vypravěčku vnímá rodina, jsme se už zmínili. Po vzoru matky se všichni snaží, aby se v rámci možností Konstantina necítila být méněcenná, čehož dosahují tím, že se jí neposkytují výhody a neprojevují jí lítost – což ovšem někdy porušuje strýc Ríša, jehož vztah k neteři je velmi blízký, na což upozorňuje hned úvodní věta knihy, ve které vypravěčka strýce zmiňuje a později dodává, že ačkoliv někteří jeho slovům nerozumí, ona rozumí vždy, čímž mezi nimi vzniká silné pouto.

#### **4.4. Vyprávěcí strategie: Smyslové vnímání bez vizuálního modelu**

Tento text je složité charakterizovat z hlediska útvaru a žánru – nejedná se totiž o román, novelu ani povídkový cyklus. Text v podstatě postrádá ucelený děj, protože vypravěččin záměr není vyprávět o konkrétní události, přesto však drží pohromadě. Častokrát se naopak konkrétní rozpouští v univerzálním (když např. generalizuje, že určitý den voní vždy stejným způsobem: „čtvrtek voní rozvařenou rýží, protože tu máme nejčastěji ve čtvrtek ve škole k obědu a já ji strašně nemám ráda“ (Masiuková 2014: 77). Cílem textu tedy není zprostředkovat příběh, ale zprostředkovat způsob, jak je možné příběh vyprávět, což demonstruje na epizodních událostech z každodenního života. Situace, které Konstantina reflektuje, nejsou v podstatě natolik zajímavé, aby čtenáře zaujal jejich obsah. Zajímavými je dělá teprve to, jakým způsobem se jich vypravěčka zmocňuje a jak o nich vypráví. Splynutím perspektivy nevidomého člověka a dítěte činí text pozoruhodným právě v souvislosti se stylem narace.

Styl Konstantinina vyprávění je velmi jednoduchý. Jedním z pilířů, na kterých stojí dětská perspektiva, je užitá slovní zásoba. Vypravěčka používá převážně slova, které se vyskytují v základní komunikaci. Občas je čtenář svědkem toho, jak se Konstantina snaží zapojit do vyprávění slovo, které přejímá ze slovní zásoby dospělých, důsledkem čehož vzniká efekt komična: „A máma říká, že strejda Ríša je takový... ten, no... jak jenom to říká... falo... felo... Ne. Jak to bylo? Aha už vím! Filozošák!“ (Masiuková 2014: 7), což zároveň zvyšuje autenticitu dětského vyprávění. Častokrát se v textu setkáváme s částicemi, vyjadřujícími míru pravděpodobnosti, jejichž užívání souvisí s omezeným vnímáním světa zapříčiněným zrakovou vadou. Vypravěčka jimi vyjadřuje své domněnky o situacích, které nedokáže uchopit ostatními smysly: „Vešli jsme do nějaké místnosti, kde *nejspíš* bylo hodně lidí“ (Masiuková 2014: 103), ale u nichž se přiklání k některé z variant, kterou dále rozvádí. V podobném kontextu pro vyjádření nejistoty užívá také neurčitých zájmen: „Ale nebylo tam slyšet žádné mluvení (...), a navíc se tam *něco* klepalo“ (Masiuková 2014: 103).

Jak už jsme zmínily, kapitoly nejsou propojené dějem, neznamena to ovšem, že nefungují společně, naopak, jednotlivé části tvoří koncept celku – jednotlivé dny tvoří týden. Pro text je podstatné, že každý tento den je charakterizován nějakou vůní, což nás vrací k tématu užívání smyslů v rámci reflexe světa. Kdyby každá kapitola stála jen sama o sobě, ztratila by na zajímavosti už jen z toho hlediska, že by nebyl patrný záměr, který vyvstává až ve chvíli, když kapitoly čteme za sebou. Dále jsou kapitoly propojeny postavami a prostředím a také Konstantinovým přáním jízdy na kole, jehož splněním je text uzavřený<sup>6</sup>.

Vypravěčka se na základním materiálu (každodenní situace) snaží předat svou zkušenost se světem, který nedokáže pojmout vizuálně. Explicitně se nehlásí k tomu, že „zdravé děti učí, že svět se má vnímat všemi smysly“<sup>7</sup>, jistým způsobem je však tento záměr v textu zřejmý. Stejně tak jako pro „zdravé děti“ zprostředkovává kniha stejné možnosti pro „zdravé dospělé“. Vyprávění je specifické tím, že je silně smyslové, v čemž primárně spočívá jeho intence.

---

<sup>6</sup> Přání plní funkci pojícího prvku, pro jednotlivé popisované události ovšem není podstatné. Jeho důležitost spočívá v tom, že vypravěčka nakonec dokazuje, že i bez zraku je možné vyzkoušet činnosti, které jsou s ním úzce spjaté, čímž poukazuje na sílu ostatních smyslů a důležitost postoje okolí.

<sup>7</sup> [nakladatelská anotace na přebalu knihy]

#### 4.5. Nespolehlivost v kontextu fyzické a věkové predispozice vypravěčky

V souvislosti s otázkou nespolehlivosti se nabízí analyzovat vypravěčku ze dvou možných pohledů, a kdybychom se řídili teoriemi nespolehlivosti, oba bychom s největší pravděpodobností usvědčili. V našem pojetí vnímáme Konstantinu komplexně a při posuzování nespolehlivosti od sebe jednotlivé perspektivy neoddělujeme, protože obě formují text stejnou měrou. Struktura a jazykový styl textu podléhají perspektivě dítěte. Samotné vyprávění je ale silně ovlivněné ztrátou zraku. Text funguje jako celek z hlediska vypravěče, který je určitým způsobem limitovaný dvěma způsoby, a také z hlediska koncepčního, které jsme popsali v předchozí kapitole.

V první řadě je nutné podotknout, že teorie nespolehlivosti pracují s vypravěčem nevidomým jako se zákonitě nespolehlivým. Nevidomých vypravěčů, kteří se pohybují ve fikčním světě (kopírující svět reálný s minimální odchylkou), je v literatuře naprosté minimum. Tito vypravěči poskytují neobvyklé narativní prostředky, které (protože se liší od klasických postupů) je snadné označit za projevy nespolehlivosti a následně toto tvrzení obhájit, protože se od vypravěče pojímaného jako „spolehlivého“ mohou výrazně lišit. V případě Konstantiny ale tyto vyprávěcí prostředky slouží k tomu, aby svět zachytila s co možná největší autenticitou. Přiznává čtenáři všechna svá omezení, která mohou vyprávění ovlivňovat, a v podstatě mu nabízí vodítko, aby textem prošel bez obtíží, což podporuje dětská perspektiva.

Teorie hovoří v neprospěch také v rámci vypravěče nedospělého. Dětské vyprávění v *Jak voní týden* funguje jako záznam skutečností, který podléhá minimální selekci informací (kromě informací závislých na vizuální stránce, s čímž je ovšem čtenář obeznámen). Obecně dětský styl vyprávění tenduje k doslovnému popisu či explicitnímu zprostředkování informací, které vychází z kontextu, a není tak třeba zapojovat je verbálně do vyprávění. Pokud dítě některé informace neuvádí, pravděpodobně jim nepřikládá důležitost, což se může lišit od preferencí dospělého čtenáře, to ovšem nutně nemusí být důvod proto označovat dětského vypravěče za nespolehlivého. V tomto případě totiž čtenář podstupuje proces čtení s předpokladem této vlastnosti dětského vyprávění. A pokud vypravěč upozorňuje i na některé další své vlastnosti, které mohou ovlivňovat vyprávění, zříká se tak odpovědnosti za vzniklé



odchylky, a nabádá tak čtenáře k vyšší obezřetnosti vůči textu – a přesně tímto případem je vypravěčka Konstantina.

Perspektiva dítěte a nevidomého, mísící se v jednom vypravěči, poskytuje obraz světa ochuzený o zrakový vjem, ale obohacený o intenzitu ostatního smyslového vnímání. Vzhledem k záměru textu, který usiluje takový obraz světa podat, nemůžeme hovořit o tom, že by došlo k nějakému omezování čtenářovy orientace v časoprostoru či samotném vyprávění.

Z výše uvedených důvodů nemůžeme popřít, že by vyprávění nepodléhalo určité deformaci, nepovažujeme však za přesné hovořit o této vypravěčce jako o nespolehlivé. Obě přítomné perspektivy jsou svým způsobem limitující, nikoliv však záměrně, a nezasahují do čtenářovy orientace v textu. Proto zde nemůžeme naplno hovořit ani o nedůvěryhodnosti (vypravěčka se v rámci svého stavu snaží svět zachytit co možná nejdůvěryhodněji). Navrhujeme tuto konkrétní vypravěčku vnímat jako handicapovanou s velkou pravděpodobností odchylek vznikajících ve vyprávění, způsobené fyzickými predispozicemi, tedy že celková perspektiva je do nějaké určité míry omezená.

Takto handicapovaní vypravěči by měli projít analýzou vyprávění, nežli budou automaticky řazeni mezi nespolehlivé, protože tato „vada“ významně dotváří celkový charakter vypravěče a stejně jako k ostatním vypravěčům, je třeba k nim přistupovat individuálně. Řazení nevidomých mezi nespolehlivé považujeme za dostatečně nepromyšlené.

## 5. Munna

### 5.1. Charakteristika vypravěče: Vrah s krizí identity

Vypravěč Munna je v mnoha ohledech vypravěčem pozoruhodným, opět se zde setkáváme s tím, že jej nelze jednoznačně charakterizovat jakožto jeden určitý typ vypravěče. Zároveň je těžko identifikovatelný, protože zpočátku čtenář nezná jeho věk ani jméno, kterým vypravěč v samotném vyprávění nedisponuje. Vypravěč koncipuje svůj text jako dopis, členěný na části, adresovaný čínskému premiérovi Wenu Ťia-paovi, který je výrazně kritický k indické společnosti.

Munna ve svém vyprávění popisuje různé fáze svého života, které úzce souvisí s prostředím, ve kterém se pohybuje. Text má několikerý charakter – v první řadě podává pravdivý obraz indické společnosti napříč kastami, dále lze text vnímat jako „návod“ jak se stát podnikatelem a jak se vyrovnat s nerovností v indické společnosti v rámci individua. Munna prochází během vyprávění vývojem, v němž přebírá určité společenské role a pozice. Vzhledem k tomu, že si vypravěč klade za cíl popsat proces toho, jak se stal zámožným podnikatelem, můžeme říci, že příběh začíná in medias res, ne však stejným způsobem jako v Podivném případu se psem, u nějž se na první stránce setkáváme s motivem vraždy Wellingtona, což vypravěč považuje za jádro svého příběhu. V Bílém tygru se vypravěč k jádru dostává prostřednictvím jistého citovaného plakátu, jenž čtenáři sám o sobě předává mnohé informace o vypravěči a nastoluje otázky, což čtenáře znejišťuje (pro účely práce jsme se rozhodli citovat informace z plakátu, jak je předkládá vypravěč):

#### **„ŽÁDÁME O POMOC PŘI PÁTRÁNÍ PO HLEDANÉM MUŽI**

**Tímto se informuje široká veřejnost, že muž na fotografii jménem BalrámHavái alias MUNNA, syn VikramaHalváího, rikší, se hledá kvůli výslechu. Věk mezi 25 a 35. Barva pleti: načernalá. Obličej: oválný. Výška: odhadem 163 cm. Postava: hubená, malá.(...) Podezřelý pochází z vesnice Lakšmangarh v okrese Gajá (...) Podezřelý byl naposled spatřen v modré kostkované polyesterové košili, oranžových polyesterových kalhotách, kaštanově hnědých sandálech (...) ve čtvrti DhahulaKuán v Novém Dillí, v noci na 2. září, nedaleko hotelu ITC MauryaSheratom (...) Pohřešovaný muž byl vdobě incidentu zaměstnán jako řidič vozu Honda City. V této věci bylo zaregistrováno trestní oznámení č. 438/05, P. S. DhahulaKuán, Dillí. Také je pravděpodobné, že má v držení tašku s jistým**

**obnosem peněz. (...) každá osoba, který má nějaké informace nebo stopu vedoucí ke hledanému muži, necht' laskavě podá zprávu na (...)**<sup>8</sup>(Adiga 2009: 17, 18, 21, 25, 32, 37).

Plakát hovoří o „incidentu“, není ovšem specifikované, oč přesně se jedná. Vzhledem k celému rozvržení textu na plakátu, který je rozložen na více stránek, protože je prostoupen vypravěčovými komentáři, můžeme předpokládat, že byl podroben informační selekci, což vypravěč sám explicitně dodává: „Vynechám pár nepodstatných detailů...“ (Adiga 2009: 31). Přetlumočený plakát neuvádí přesný důvod, proč bylo zahájeno pátrání po tomto muži, lze ale předpokládat, že se jedná o něco závažného, což ale Munna prozatím neprozrazuje. Vypravěč ovšem nenechá čtenáře tápat příliš dlouho a na konci první kapitoly se přiznává: „O osm měsíců později jsem panu Ašókovu podržl krk“ (Adiga 2009: 40). Následné vypravování popisuje události, které samotné vraždě předcházely i které po ní následovaly. Na nich vypravěč ilustruje chod indické společnosti, což mu zároveň poskytuje velký prostor pro její kritiku.

Vypravěč nejprve popisuje svůj původ, který podléhá nízké kastě Halváí. Neustále se dotýká otázky sociálního determinismu, jemuž se s vyšším věkem snaží vzdorovat. Kastovní systém mnohé předurčuje a v podstatě potlačuje tvrzení, že „člověk konstituuje svět, ve kterém žije, jako subjektivní obraz tohoto světa, v němž věci, děje, osoby atd. mají individuální význam daný příslušnými zkušenostmi“ (Nakonečný 2003, 249), neboť práva a možnosti subjektu jsou výrazně omezeny a rozhodování a chování subjektu podléhá vyšší instanci tím, že je úzce spjato s konvencemi a neprostupností konkrétní společnosti. Tato skutečnost vede k rezignovanosti konkrétních individuí a přizpůsobení se danému systému, proti čemuž náš vypravěč postupně aktivně revoltuje.

V první fázi života vypravěč takřka postrádá vlastní individualitu, je součástí masy, což je podpořeno tím, že nemá jméno ani nezná svůj pravý věk. Těžko tak můžeme mluvit o nějaké identitě – je pouze jedním z mnoha, kteří jsou předurčeni pohybovat se na nejnižším stupni žebříčku sociální stratifikace. Problém sebeurčení vyvěrá jak ze sociálních poměrů, tak z hlediska věkového – jako dítě je zvyklý, že buvolice má pro jeho rodinu větší cenu, než on. „Munna“ znamená „chlapec“ – jeho jméno je tedy obecného charakteru a neidentifikuje vypravěče jako jedince, pouze jeho pohlaví. Zlom přichází s nástupem do školy, ve které je třeba jednotlivé žáky rozlišovat, své

---

<sup>8</sup> Následují kontaktní údaje, které jsou pro nás nepodstatné.

jméno tedy získává od učitele: „Budeme ti říkat *Rám*. Počkat – nemáme už *Ráma* v téhle třídě? Nechci, aby se to pletlo. Budeš *Balrám*“ (Adiga 2009: 18) – dále tedy *Balrám*. Tento konkrétní akt pojmenování evokuje stírání individuality mezi jedinci příslušné kasty, pro sebeidentifikaci jedince je ovšem významný, obzvláště protože tvoří základ, aby k němu mohly vznikat určité konotace, které proces individualizace doprovází. Významná chvíle pro *Balráma* přichází ve chvíli, když školu navštěvuje inspektor a ukazuje se, že je jako jediný žák schopen působit reprezentativně – tj. že umí číst, psát a odpovídat na otázky. Inspektor jej přirovnává k Bílému tygru, tedy tvor, který je v mnoha ohledech jedinečný. Tento výrok pozměňuje *Balrámovo* vnímání sebe samého a uvědomuje si skrze něj svou jinakost a možný potenciál. Později se s tímto tvorem setkává tváří v tvář, čímž si dodává odvahy k činu, který naprosto mění jeho následující život.

Rodinné vztahy mezi jednotlivými členy jsou silně ovlivňovány kastovním systémem a tradicí. Celek, který rodina představuje, je zároveň součástí společenství, které ji převyšuje – vesnice. Vyprávění líčí vztahy mezi jedinci stroze, jakoby byly založeny čistě na formálních rodinných vazbách či na základě praktické stránky, která řeší základní otázku humanity – jak přežít, a emoce či důvěrnost jsou prakticky vytěšňovány, což vede např. k tomu, že nikdo z vesnice (včetně samotného vypravěče) nezná *Balrámov* skutečný věk, který on sám odhaduje v rozmezí 3 let. Když je vypravěč později úředně registrován v souvislosti s volbami v Indii, jeho věk se konkretizuje:

„Neznáš datum svého narození?“ „Ne, pane, rodiče si to nepoznamenali.“ Podíval se na mě a řekl: „Myslím, že je ti osmnáct. Myslím, že je ti právě dnes osmnáct. Jenom jsi zapomněl, že?“ Uklonil jsem se mu. „Správně pane. Zapomněl jsem. Dnes mám narozeniny.“ (...) Pak to zapsal do své knihy a poslal mě pryč. A tak jsem od vlády dostal narozeniny“ (Adiga 2009: 84).

Vypravěč nevzpomíná na svou matku (která zemřela v *Balrámových* 6 až 8 letech) nijak nostalgicky – prakticky jediné informace o ní jsou ve spojitosti s její nemocí a následným pohřbem, což je ovšem situace vyprávěná se záměrem vylíčit odporné prostředí řeky Gangy, není pojímána jako tragická událost, která by výrazně ovlivnila vypravěčův následující život. *Balrám* vzhlíží ke svému otci, který pro něj ovšem není vzorem, ale odstrašujícím případem – představuje poníženého člověka, který nikdy nebude schopen prolomit stereotyp sluhy, podobně jako jeho starší bratr *Kišan*. Ačkoliv je prostředí výrazně patriarchální, v čele rodiny stojí babička *Kusum*, která

reprezentuje konzervativní praktické smýšlení. Vzepřít se jí znamená postavit se tradičním hodnotám, což představuje narušení stereotypu a systému.

Zajímavou postavou, která dosti ovlivňuje Balrámovu představu o životě, je Vidžaj – řidič autobusu, což je povolání velice atraktivní pro lidi z nízké kasty. Spekulace o tom, jak se k takové práci vlastně dostal, vypravěč nebere v povědomí. Později se (právě jím inspirovaný) stává řidičem a nachází povolání, které pro něj znamená zásadní životní etapu. Vidžaj se v textu objevuje několikrát, pokaždé však v souvislosti s jiným povoláním, jehož lukrativnost ovšem s každou změnou stoupá, zatímco jeho morálka upadá. Vidina toho, že někdo ze stejné kasty dosahuje úspěchu nad její rámec, povzbuzuje Balráma k netradičním rozhodnutím, která mají zásadní vliv na jeho budoucí život.

Balráma získává své povolání druhého řidiče u vlivné rodiny, která v podstatě ovládá celou vesnici. Propast mezi vyšší a nižší třídou je zde názorně ilustrována na mnoha situacích, ve kterých se Balráma ocitá. Mimo rozdíly kastovní se zde setkáváme také s rozdíly národnostními – Ašók (šéf) společně s Pinky (žena, kterou si přivezl z Ameriky) znají svět civilizovaný, reprezentují západní smýšlení světa (především Pinky, Ašók je pochopitelně ovlivněn svou rodinou a původem). Tato žena poutá pozornost svými manýry i vzhledem, které jsou v indické společnosti v rámci postavení ženy tabu.

Povolání šoféra obnáší v tomto kontextu (mimo řízení auta) být neustále k dispozici a sloužit svému pánu. Balráma si ze své pozice utváří přehled a učí se na základě zkušeností svého pána, se kterým si vytvoří zvláštní vztah a zaslouží se o jeho důvěru, čehož později začne využívat. Vypravěč pochopí, že proto, aby dosáhl úspěchu, musí „mít vůči ostatním navrch“ (což se zrcadlí ve zkorumpované indické politické situaci). Poprvé tak tímto stylem dosáhne úspěchu ve chvíli, když nachytá prvního šoféra, jak lže o svém náboženství (vydává se za hinduistu), následně získává jeho místo i respekt ostatního služebnictva, které bylo do celé záležitosti zasvěceno. S tímto aspektem souvisí také Balrámovo oproštění se od emocionality a morálky ve vlastní prospěch.

Dalším důležitým aspektem, jak si udržet moc nad ostatními, je nepřipouštět si ostatní postavy k tělu, což vypravěč explicitně vyjadřuje. Balráma se důvěrně svěřuje čínskému premiérovi prostřednictvím dopisu. K těmto informacím má přístup také čtenář, jelikož však vypravěč oslovuje pouze premiéra, lze předpokládat, že psaní je určeno pouze jednomu adresátovi. Některé části dopisu, ze kterých je text složený,

jsou uvozeny hlavičkou, ve kterých nefiguruje jméno Munna ani Balrám. Pokaždé je zmiňován Bílý tygr, v závěru je ovšem vysvětleno, že se jedná o název Balrámovy firmy. Celý text je pak zakončen podpisem AšókŠarma – Balrám tedy částečně přejímá totožnost svého zesnulého pána a identifikuje se s vyšší kastou.

Navzdory opodstatněné kritice sociálních poměrů a vztahů se vypravěč uchyluje ke skutku vysoce amorálnímu. Prostřednictvím vraždy se zmocňuje peněz, nové identity a svůj následující život tedy zakládá na lži, což je paradoxní, když se ve svém dopise snaží o pravdivý obraz indické společnosti. Balrám argumentuje tím, že spravedlnosti se člověk domůže nepoctivostí, nezapomíná ale na své kořeny, a v rámci svého nového života s chudými i nadále soucítí. V souvislosti s nabytým bohatstvím lze sledovat rys, který má základ v zažité chudobě. Ve třetí fázi života je Balrám materialistou, váží si značek a drahých věcí, jeho vkus se pohybuje na hranici kýče, který je v textu zhmotněný v podobě několikrát zmiňovaného lustru: „(...) lustr nade mnou, i když ten lustr má svou vlastní osobnost, Je obrovský, plný malých broušených skleněných dílků jako ty, které jste mohli vidět ve filmech ze sedmdesátých let“ (Adiga 2009: 12), jehož funkcí v textu je vykreslit Balrámovy současné životní poměry – skleněný lustr je symbolem bohatství, zároveň tak vyvstává kontrast mezi prostředím, ve kterém vyrůstá a které nyní obývá.

## **5.2. Sebereflexe: Můj původ neurčuje můj život**

Vzhledem k tomu, že vypravěč podává informace především o sobě a text ironicky označuje za „životopis nedopečeného Inda“ (Adiga 2009: 15), reflexe sebe samého tvoří poměrně důležitou složku. Čtenář postupně sleduje, jak se vypravěč vyvíjí do bodu, ze kterého svůj život líčí, což vyprávění činí značně dynamické v tom ohledu, že vyvstává velký kontrast mezi úvodem a závěrem z hlediska prostředí i vlastního smýšlení, a také proto, že čtenář sleduje určitý proces utváření identity.

Balrám líčí své dětství s všudypřítomným pocitem lidského ponížení, které ho obklopuje z každé strany, prostředí, kde lidé žijí v nelidských podmínkách, apatii, se kterou svůj úděl každý člověk přijímá a bezpráví, jehož se mu dostává. Ve škole, na které trvá jeho otec, Balrám začíná chápat sám sebe jako někoho, kdo se odlišuje od ostatních. Situace (strach z ještěrky), ve které je vystaven posměchu celé třídy, ilustruje soudržnost masy a slabost jedince. V té chvíli si ovšem Balrám uvědomuje také podstatu lidské identity – každý zažívá strach z něčeho jiného, což je prvním krokem (po získání jména), díky němuž si vypravěč uvědomuje svou odlišnost v rámci

svého přirozeného prostředí: „možná vám to bude připadat neuvěřitelné, že se chlapec z vesnice bojí ještěrek“ (Adiga 2009: 29). V momentě, kdy se vypravěči dostane přirovnání k Bílému tygru, získává určitý respekt k sobě samému a svou odlišnost začíná vnímat jako pozitivní. Nepříznivé poměry ale vedou k neustálému podkopávání sebedůvěry a Balrám je náhle vytržen ze školy, aby drtil uhlí v čajovně, čímž se mu opět dostává posměchu z řad ostatních vrstevníků. S podobnými reakcemi se Balrám setkává v souvislosti s postavou Vidžaje, o němž jsme mluvili výše – urážky a posměch, které ústí v opovržení, z toho důvodu, že se od ostatních odlišuje. Lze tedy uvažovat o tom, že se z řad ostatních jedná o závist maskovanou právě těmito prostředky. Balrám si na základě těchto zkušeností uvědomuje, že proto, aby se vymanil ze života, který mu byl přikázán, musí být schopen tyto reakce okolí vytěšňovat a nenechat se jimi ovlivňovat.

Vypravěč několikrát zdůrazňuje, že si zakládá na vzdělání. V souvislosti s ukončením školy, aby mohl plnit svůj úděl – manuálně pracovat a peníze odvádět své rodině – Balrám je tak o tuto formální výsadu ochuzen. Sám ovšem přichází s myšlenkou, že největšímu vzdělání se mu dostává právě skrze pracovní pozice, které vykonává, byť se mohou jevit jako podřadné či z hlediska vzdělání jako naprosto nepřínosné. Balrám využívá dostupných informací, které do čajovny přináší bohatí zákazníci: „Místo utírání skvrn ze stolů a drcení uhlí do kamen jsem využíval čas v čajovně v Lakšmangarhu ke špehování každého hosta u každého stolu a poslouchal všechno, o čem mluvili. Usoudil jsem, že to je způsob, jak dál rozvíjet své vzdělávání“ (Adiga 2009: 48). Právě tato forma „praktického vzdělání“ nabízí Balrámovi dosáhnout určitého cíle tím, že jej postupně připravuje o iluze a nabádá k tomu, aby se oprostil od poctivosti a morálky. Ve škole, kde by skutečně k nějakému nabývání informací mělo docházet, vypravěč přihlíží tomu, jak osobně řeší učitel (který by měl fungovat pro žáky jako autorita) svou vlastní finanční situaci:

„Učitel měl ke krádeži peněz oprávněný důvod – říkal, že nedostal plat šest měsíců. Chtěl zahájit gándhiovský protest, aby si vydobyl chybějící mzdu – nechtěl ve třídě dělat nic, dokud mu poštou nepříjde výplatní šek. Jenže se hrozně bál, že přijde o práci (...) Nikdo to učiteli nevyčítal. Nemůžete čekat, že člověk v hromadě hnoje bude sladce vonět. Každý ve vsi vědět, že by to na jeho místě udělal taky. Někteří na něj byli dokonce pyšní za to, že mu to tak hladce prošlo“ (Adiga 2009:33).

Na krádež v tomto kontextu není nazíráno jako na neoprávněné jednání, naopak se setkává s pochopením a uznáním. Tento aspekt považujeme za zásadní v souvislosti s vývojem Balrámovy osobnosti a vygradováním děje.

Vypravěč si uvědomuje špatnost podobných činů, a proto vraždu, kterou spáchal, nikterak neomlouvá, zároveň ale ani neprojevuje lítost. Před čínským premiérem naopak zdůrazňuje, jakých činů musí být člověk schopen, aby mohl žít svobodně (paradoxně při tom nutně připravuje o svobodu někoho jiného). V záležitosti vraždy svého pána se explicitně neospravedlňuje, naopak sám pokládá svůj čin za krutý, nicméně postupný vývoj představuje pro takové jednání určitý typ opodstatnění, což může i nemusí být záměrem vypravěče. Pana Ašóka vypravěč nevnímá jako otrokáře ani jako konkurenci, vražda má tak dle vypravěče čistě praktický charakter – Balrám se tak jednou pro vždy zbavuje pozice sluhy, čehož se snaží dosáhnout primárně: „i když jsem ho zabil, neuslyšíte ode mě o něm jediné špatné slovo. Chránil jsem jeho dobré jméno, když jsem byl jeho sluha, a nepřestanu ho chránit, ani když jsem teď (svým způsobem) jeho pán“ (Adiga 2009: 45), čímž získává navrch a částečně přejímá jeho identitu a svým způsobem i jeho místo v rámci společenského statusu. Paradoxní ovšem je, že ačkoliv vypravěč usiluje o to být svobodný a vymezit se vůči mase, v jistém ohledu dosahuje tato snaha opačného efektu: „má země je toho druhu, kde se vyplatí hrát na obě strany: indický podnikatel musí být zároveň poctivý i nepoctivý, skeptický i věřící, lstivý i upřímný“ (Adiga 2009: 14) - citace v podstatě říká, že člověk musí dodržovat určitá pravidla (která mohou být proti jeho přirozenosti), aby obstál v daném společenství. Stále je tak nucen zachovávat dekorum, které znemožňuje, aby byl naprosto svobodný, což si vypravěč zřejmě uvědomuje.

V souvislosti se sebereflexí vypravěč často užívá neutrálního vyjadřování – v kontextu ovšem takové výroky nabývají konotací, které následně u čtenáře vzbuzují pocit, že Balrám má o sobě vysoké mínění, ačkoliv se vypravěč málo kdy dopouští nějakého kladného hodnocení sebe samého. Např. výrok vztahující se k obecné charakteristice: „jsem muž činu a změny“ (Adiga 2009: 11) později v rámci událostí, které následují, může čtenář vnímat jako přednosti, které vypravěč vyzdvihuje na základě toho, že je pyšný na své úspěchy, jichž dosáhl právě z důvodu, že disponuje těmito vlastnostmi, což ovšem z textu vyplývá až později a tím i celkový význam této citace, která zpočátku neutrálně shrnuje určité povahové rysy. Tento aspekt je podpořen také explicitními výroky, které dokazují, že se vypravěč sám k sobě staví obdivně: „Už jako malý chlapec jsem viděl, co je na světě krásné: byl jsem předurčen nezůstat otrokem“ (Adiga 2009: 39) – a tato citace v podstatě předurčuje veškeré následující dění, nastoluje otázku osobní identity a odhaluje Balrámovuzásadní vlastnost – vzdorovitost. V textu se ale setkáváme také s negativním hodnocením vůči své



osobnosti: „Zbytek dnešního vyprávění se bude většinou týkat toho, jak jsem zdegeneroval z hodného, nevinného vesnického prostáčka v poměštného muže plného zhýralosti, mravní zkaženosti a podlosti“ (Adiga 2009: 167) – vzhledem k tomu, že své výsledné postavení ale v textu hodnotí ku prospěchu své spokojenosti, můžeme uvažovat o tom, že zde vypravěč užívá sarkasmu nebo tento výrok představuje jakési alibi pro činy, které spáchal.

Balrám v tomto výroku staví do opozice město a vesnici, přičemž město reprezentuje morální úpadek společnosti – toto téma je nastoleno v rámci problematického rozvrstvení indické společnosti. Paradoxní je, že i přes tento fakt Balrám usiluje zakořenit svůj život právě ve městě a oprostít se od vlivu své rodné vesnice a to i za předpokladu, že by mohl vážně poškodit svou rodinu, jejíž osud v textu explicitně vylíčen není, ale jak vypravěč, tak čtenář, jej mohou jasně předpokládat. Pocit provinilosti za možné vyvraždění jeho vlastní rodiny (provedené jako trest na základě Balrámovy zrady vůči svému pánu) vypravěč úspěšně vytěsňuje a vzhledem k tomu, že se do své rodné vesnice pro pravdu nevrací, ponechává svému svědomí úlevu v podobě otevřených možností.

### **5.3. Sluhou jsi a sluhou zůstaneš – Jak ostatní postavy vnímají vypravěče?**

Vypravěč se pravidelně potýká s nepochopením – jak v rámci své kasty, tak mimo ni. Balrám je chlapec, který zpočátku nejeví ambice kastu opustit nebo vůči nastolenému režimu nějakým způsobem revoltovat. S postupným uvědomováním si vlastní identity ale přichází touha po vymanění se z těchto sociálních poměrů a vzepřít se sociálnímu determinismu. Čtenář je svědkem toho, jakým způsobem se vypravěč s tímto nepochopením vyrovnává, ba dokonce i jak jej využívá ve svůj prospěch.

V první fázi života, kterou vypravěč popisuje (a kde vystupuje jako Munna), se soustředí na vykreslení prostředí, ve kterém žije s ohledem na životní podmínky i sociální aspekty. V očích čtenáře tak Munna působí jako křehký chlapec, na něhož jsou kladeny úkoly neúměrné jeho věku. Vztahy s ostatními postavami v této fázi nejsou výrazněji reflektovány, což u čtenáře vzbuzuje pocit, že je vypravěč svému okolí lhostejný. Se jménem Balrám přichází i nový sociální kolektiv v podobě vrstevníků ve škole. Jak už jsme ale uvedli výše, mnohdy se vypravěč stává terčem posměchu, hraničícího se šikanou, protože ostatní svými schopnostmi převyšuje.

Otec, jenž celý život zastává pozici sluhy, ve svých synech vidí potenciál a prostřednictvím vzdělání se jim snaží dopřát lepší život. V tomto ohledu přichází do konfliktu s babičkou Kusum a jejími konzervativními názory, které prosazují, aby se muži příslušící k této rodině chovali dle tradičních norem, netíhli ke kariérismu a vše vykonávali ve prospěch rodiny, což si naprosto odporuje s Balrámovým smýšlením. Její souhlas a peníze, které umožnily Balrámovi získat řidičské schopnosti a následnou pozici šoféra, byl pro vypravěče zcela zásadní, Kusum poté očekává vděk a finanční vyrovnání, které spočívá v tom, že Balráam bude veškerý svůj plat posílat rodině – ve svém vnukovi vidí především zdroj peněz. V momentě, když přijíždí jako šofér svého pána do rodné vesnice Lakšmangarhu, dostává se mu obdivu i závidosti ostatních obyvatel, podobně jako Vidžajovi, také rodina je náležitě pyšná: „Poprvé, co si pamatuju, se mi dostalo větší pozornosti, než buvolici“ (Adiga 2009: 74) – vypravěč tímto ironickým výrokem prakticky shrnuje své pocity méněcennosti z dětství a zvrácené poměry ve vesnici.

Významná životní etapa přichází ve chvíli, kdy Balráam skutečně nachází povolání řidiče v zámožné rodině. Ačkoliv se v textu nachází spousta momentů, u kterých bychom mohli uvažovat o tom, že pan Ašók vidí v Balrámovi nejen řidiče, ale také přítele, nesmíme se tím nechat unést, jako vypravěč, který je následně zklamán, protože ačkoliv se pan Ašók chová ke svému sluhovi slušně, nikdy ho nebude vnímat jako sobě rovného. Takové situace vznikají např. když se AšókBalráama zastává nebo od něj žádá rady – to ve vypravěči vyvolává pocit blízkosti. Vzápětí se ale Balráam od svého pána dočkává posměchu a nejrůznějších připomínek. Ostatní členové Ašókovi rodiny se k Balrámovi chovají mnohem více povýšeně – např. Američanka Pinky, která není schopna na základě národnostního rozdílu absolutně pochopit Balráamova počínání. Z mnoha jejích výroků lze přímo vyčíst, jak velký odpor k němu chová: „Jsi tak odporný! Podívej se na sebe, podívej se na své zuby, podívej se na své šaty! Všude na zubech máš červený betel a na košili červené skvrny. To je nechutné!“ (Adiga 2009: 124). Vypravěč cítí ponížení, ale její výtky nakonec využívá ve svůj prospěch. Balráamovo a Pinkino vzájemné vnímání se razantně mění ve chvíli, když Pinky přejede dítě a Ašókova rodina nutí Balráama k falešnému přiznání. Šakal ho v té chvíli nazývá členem rodiny, vzbuzuje v Balráamovi pocit důvěry, který následně ničí tím, že před něj položí formuláře, jejichž podpisem přijímá odpovědnost za vraždu. Pinky je z tohoto postupu pohoršená a v té chvíli jí dochází, jakou hodnotu má člověk v této společnosti, a poprvé pociťuje k vypravěči soucit. Pod tíhou svědomí předává

Balrámovi finanční obnos a vrací se potajmu zpět do Ameriky. Vypravěč se neustále setkává s předsudky související s jeho osobou, jak ze strany vesničanů, ostatních řidičů nebo samotných pánů – např. Pinky, Ašók a další členové rodiny jej podceňují a považují za hlupáka, čímž nakonec Ašók výrazně uškodí sám sobě, protože není vůči Balrámovi dostatečně obezřetný.

Vypravěč častokrát přirovnává člověka žijícího na okraji společnosti ke zvířeti v souvislosti s životními podmínkami. Stejného přirovnání užívají také někteří páni – Čáp (otec Ašóka) se o sluzích vyjadřuje: „Odchyť je mladé a můžeš si je držet celý život“ (Adiga 2009: 60) – své vyšší postavení pojmají jako výsadu, která je opravňuje rozhodovat o životě sluhy, takřka ho vlastnit a vychovat k obrazu svému. Výroky tohoto typu padají před Balrámem téměř denně, pocit ponížení a méněcennosti se tak prohlubuje. S tím se Balrám učí vnitřně bojovat a ve své mysli pánům vzdoruje, a tak neupadá do apatie, naopak jej výpovědi tohoto typu burcují k činu, jehož důsledkem je popření takovýchto tvrzení. Ašókova rodina si od vesničanů vysloužila přezdívky, které vypravěč v souvislosti s jednotlivými postavami užívá: Čáp, Šakal, Buvol, ..., což ukazuje na to, že také vesničané o lidech z vyšší kasty smýšlejí jako o zvířatech, tedy obě skupiny o sobě nejsou schopny vzájemně přemýšlet jako o lidech, což text demonstruje jako jeden ze základních problémů.

Kontrasty mezi charaktery lidí napříč kastami lze sledovat v poslední líčené etapě Balráмова života, kterou tráví ve městě Běngalúru, přímo v rámci samotného vypravěče. Svého postavení mezi podnikateli dosahuje prostřednictvím ukradených peněz svého pána Ašóka. Vypravěč, který se v této fázi představuje jako AšókŠarma (dále pro přehlednost budeme užívat v souvislosti s vypravěčem jména Balrám) svým způsobem stylizuje do role člověka z vyšší společnosti, čehož dosáhne prostřednictvím zkušeností, které za svůj život sluhy načerpal. Svým jednáním (nebo alespoň tím, jak o svém jednání přemýšlí) se ovšem od takových lidí odlišuje. Na základě zkušenosti s nehodou způsobenou Pinky, je schopen podobnou situaci řešit jinak – na základě etických norem. Svého řidiče, který přejel dítě, jakožto zaměstnavatel chrání a zodpovědnost přebírá na sebe. Dále vypravěč odhaluje zkorumpovanou policii, která mu při tomto incidentu výrazně ulehčuje situaci tím, že takové případy zametá pod koberec. Balrám pečuje o své svědomí a nabízí poškozené rodině finanční kompenzaci a zajištění přeživšího syna.

Tím, že se vypravěč zbavuje své minulosti, zbavuje se také překážky, která mu brání ve společenském vzestupu. Nová identita umožnila vypravěči „opustit klec“, ale v zásadě můžeme uvažovat o tom, že jej zavřela do klece jiné, protože sám hovoří o situacích, ve kterých ho pojímá strach z prozrazení, nikoliv však špatné svědomí z vraždy, kterou vykonal ve svůj prospěch:

„Přesto, i kdyby se všechny mé lustry zřítily na podlahu – i kdyby mě uvrhli do vězení a ostatní vězni by si ve mně smáčeli ptáka – i kdyby mě vedli po dřevěných schodech pod katovu oprátku – nikdy neřeknu, že jsem tu noc v Dillí udělal chybu, když jsem svému pánovi podřízl krk“ (Adiga 2009:267).

Svět podnikatelů vymohl vypravěči úctu a obdiv ostatních, což by se mu na základě determinace kastou nikdy nepodařilo, kdyby vraždu nespáchal. Vypravěč popisuje sebe samotného v roli zaměstnavatele, kterou se snaží vykonávat dle svých představ a zkušeností co možná nejlépe, nadále zůstává samotářský.

#### **5.4. Vyprávěcí strategie: Ironický dopis čínskému premiérovi**

Text, koncipovaný jako dopis, neaspiruje svým charakterem na vyprávění honosné. Vypravěč o textu uvažuje jako o svědectví a určité formě „návodu“, jak se prosadit ve zkažené a nepropustné společnosti. Na základě toho text pojednává o situacích, mnohdy vyhrocených, které se nějakým způsobem vypravěče dotýkají či výrazně ovlivňují jeho život. Aby text získal efekt gradace, a tím aby co nejvýrazněji vyvstaly na povrch kontrasty a paradoxy této společnosti a lidského údělu, postupuje Balrám ve vyprávění v zásadě chronologicky, děj je ale narušován různými komentáři. Opět se tu setkáváme s mísením času vyprávěného s časem vyprávění. Vypravěč se reálně pohybuje ve své přítomnosti, ale vypráví o minulosti, čtenář tak může sledovat dvě časové roviny, které později splývají v jednu (např. když vypravěč s omluvou odchází od rozepsaného dopisu a později toto místo vysvětluje tak, že odešel kvůli nehodě, kterou zapříčinil jeho řidič, k čemuž se v rámci vyprávění později dostává). Vypravěč postupuje systematicky a navzdory dvěma časovým rovinám nedochází k tomu, že by byl čtenář zmatený, čemuž se vypravěč vyvaruje.

Výraznými prvky, které určují charakter vyprávění, jsou ironie a sarkasmus. Vzhledem k tomu, jakým způsobem byl vypravěč nucen ve svém životě postupovat, získává na svět ironický pohled. V souvislosti s vraždou se vypravěč vyjadřuje: „Pravda, byla tu ta záležitost s vraždou – což je moc špatné, o tom není sporu. Začernila mou duši. Žádný z bělicích krémů prodávaných na tržištích Indie neočistí mé ruce“ (Adiga 2009: 265) – čímž ironicky naráží také na skutečnost, že barva pleti

koresponduje s hodnotou a postavením člověka. V rámci vztahu Balrám a Ašók může čtenář upozorovat, že v jejich komunikaci fungují pokaždé oslovení: Pane a Balráme – což demonstruje nerovnocenný vztah mezi postavami. Oslovení pro vypravěče znamená vyjádření úcty, nezáleží ovšem na barvě pleti ani postavení, což vidíme v situaci, kdy Balrám opravuje chybu na plakátu, když v souvislosti s otcem zdůrazňuje chybějící označení „pan“ VikramHalváí. Tento fakt ukazuje na vypravěčovu snahu být formální, což koresponduje s jeho chladným chováním vůči ostatním postavám v závěru knihy, které zůstává na povrchní rovině. Prvky ironie jsou také posměšky „cha“, které vypravěč hojně užívá v rámci komentování situací či při zdůraznění radosti ze svého lstivého chování. Silná ironizace textu je podpořena tím, že posledním slovem vyprávění je právě toto citoslovce. Ironicky se vypravěč vyjadřuje také v souvislosti s náboženstvím, ačkoliv se své hinduistické víry nevzdává:

„A my hinduisté máme 36 000 000 bohů. To dohromady dělá 36 000 004 božích prdelí, z nichž si mohou vybírat (...) Ale faktem je, že všichni ti bozi odvádějí strašně málo práce – skoro jako naši politici – a přesto jsou znovu a znovu voleni na své zlaté trůny na nebesích, rok za rokem. To neznamena, že k nim nechovám úctu“ (Adiga 2009:14).

V souvislosti s tímto faktem se odkazuje (stejně jako ostatní sluhové) k bohu Hanumánovi, tedy pomocníkovi a sluhovi prince Rámy a jeho paní Sítý (v čemž spatřujeme paralelu s Ašókem a Pinky), čímž se mnozí utvrzují ve svém postavení a v Hanumánovi nalézají vzor.

Vypravěč pracuje se čtenářovým očekáváním, dosahuje toho tím, že čtenáři předloží zásadní informaci bez popisu okolností, které ve vyprávění postupně odkrývá – nejvýrazněji tak pracuje právě s informací o vraždě pana Ašóka. Nejprve o něm hovoří jako o zesnulém, poté je čtenáři předložen vyselektovaný text z plakátu – čtenář se tak může rozmýšlet, jakým směrem se bude text dále vyvíjet. Teprve konec první kapitoly identifikuje Balráma jako vraha.

Navzdory svému obsahu se dílo netěší oslavnému charakteru, vypravěč užívá paradoxy a kontrasty pro vykreslení Indické společenské situace. Text je explicitně kritický, logicky provázaný a plně koherentní. Popisy jsou syrové, nepřikrášlené a mají dysfemistický ráz, což koresponduje s vyprávěnými událostmi, charaktery postav i prostředím, ve kterém se vypravěč během svého života pohybuje. Vypravěč nesáhá po nostalgii ani sentimentalitě, vyhýbá se hlubší psychologizaci postav a drží se na

střízlivé rovině vyprávění, podléhající perspektivě člověka, který je kvůli determinismu prostředí takřka nesvéprávný.

Pohlížíme-li na text jako na návod k tomu, jak se stát podnikatelem či uspět v Indické společnosti, dostává text varovný charakter, který má širší veřejnost poučit o Indických poměrech, nikoliv inspirovat mladé Indy, aby se vrhli na své pány. Text disponuje také vlastností inzerce a reklamy, když vypravěč v poslední kapitole nabádá čínského premiéra, aby si případně pronajal jeho firmu, bude-li cestovat po Indii, přičemž vypravěč přikládá veškeré kontaktní údaje. Obě tyto možnosti hraničí s absurditou a dodávají textu na jeho celkovém ironickém aroma.

### **5.5. Nespolehlivost v kontextu nemorálního a sociálně determinovaného vypravěče**

Vypravěč Balrám disponuje hned několika vlastnostmi, které odkazují na nespolehlivost. Atypická problematika identity a její napůl umělé zrození (přidělení jména učitelem) představuje výrazný odklon od vypravěče pojímaného jako spolehlivého. Tento aspekt ale úzce souvisí s prostředím, v němž se děj odehrává, a v rámci záměru textu, který si klade za cíl Indickou společnost vykreslit, funguje tento vypravěč v tomto ohledu relativně důvěryhodně a autenticky. Zároveň je vypravěčovo dětství spojováno právě s popisem vesnického života a nízké kasty, a jakožto chlapec (Munna), ztracený a osamocený, slouží jako pozorovatel, který potlačuje své individuality a zaměřuje se na podrobný popis prostředí. Ačkoliv toto období života tráví Munna takřka bez totožnosti, jeho vliv je zcela zásadní vzhledem k návaznosti dalších událostí.

Nelze ponechat stranou fakt, že vypravěč (jakkoliv podmíněn byl tento čin poměry v indické společnosti) spáchal vraždu a automaticky se tím zařadil mezi vypravěče nespolehlivé. V tomto ohledu je důležité přihlédnout k národnostnímu aspektu a mentalitě, která se výrazně liší od modelu „západního“. Dílo je nepřenositelné např. do Evropského prostředí, aniž by se přitom nezměnil kontext. Je třeba na vypravěče nahlížet tak, že jeho výchova (takřka nulová) probíhá naprosto odlišně – vypravěč je vychováván tak, že v pozici pozorovatele načerpá zkušenosti. Vzhledem ke scéně, kdy učitel krade peníze a celá vesnice mu přitom tleská, čtenář vnímá, že vypravěči jsou předkládané zcela jiné vzorce „správného“ chování, což při interpretaci díla nelze opomíjet.

Vražda, jakkoliv opodstatněná, je přesto trestným činem. Už tento fakt řadí vypravěče mezi typ nemorální. Vzhledem k tomu, že vypravěč bazíruje na skutečnosti, že zkrátka nemohl jinak, svědomí jej v zásadě netrápí, ale i tak svůj čin označuje za špatný, opravdu zde můžeme uvažovat o tom, že tomuto vypravěči morálka opravdu chybí. Tento fakt je zakořeněný také v nedostatku citů a lásky, kterých se mu jako chlapci nikdy nedostávalo, čímž je podmíněna neschopnost empatie a také eliminace veškerých citových projevů.

Absence zdravého svědomí u vypravěče nevyplývá primárně z vraždy, ale především z určité lhostejnosti osudu jeho rodiny, která je zodpovědná za jeho „kariérní“ postup. Zde se formuje otázka, do jaké míry jde o přežití vůbec. Tím se otevírá možnost na vypravěče pohlížet jako na bezohledného sobce, který tuto vlastnost schovává za jedinou možnost dosáhnout toho, aby mohl být člověkem, a když vypravěč není schopen přehodnotit své preference, přičemž jednou z takových preferencí může být pocit zadostiučinění, nabízí se mu jediné východisko.

Dalším důležitým vypravěčovým rysem je jistá omezenost podmíněná nedostatečným vzděláním, vštípenými stereotypy (odsuzování homosexuality) a nulovým přehledem o okolním světě, která se projevuje několika způsoby. Balrám se v rámci důrazu na vzdělání odvolává na osobnosti, které považuje za největší básníky všech dob: „Rúmího, Ikbála, MirzyGháliba a toho čtvrtého chlapíka, jehož jméno jsem zapomněl“ (Adiga 2009: 12), což je tvrzení v rámci světové literatury značně omezené. Později vypravěč popisuje situaci, ve které je mu tento názor předložen knihkupcem. Následně ho přijímá za svůj, ale dovětek značí, že tento názor je pouze forma sebeprezentace, něco naučeného, přejatého a z jeho strany neopodstatněného, což nezáměrně ukazuje Balrámovu určitou omezenost a vyvrací opačný dojem, který byl pravděpodobně záměrem. Vypravěč vzhledem ke svému úspěchu považuje sebe samotného za vychytralého praktického člověka se smyslem pro spravedlnost.

Takový typ omezenosti se projevuje také materialismem, který jsme zmiňovali výše. Vštípená představa, že člověk musí ukazovat na odiv své bohatství ve formě nejrůznějších drahých věcí či symbolů bohatství, aby zapadl mezi vyšší třídu, se běžnému čtenáři může jevit až směšná. Bohatství je úzce spjato také se vzhledem dotyčného: „Hubený‘ a ‚malý‘ – *cha!* Dnes jsem v lepší formě! ‚Tlustý‘ a ‚břichatý‘ by teď odpovídalo víc“ (Adiga 2009: 17). Balrámovo nadšení z této skutečnosti považujeme za jistý kontrast, který vnímá mezi chudými a bohatými, přičemž chudí

častokrát trpí nedostatkem potravy, čemuž odpovídá jejich tělesná hmotnost. Tyto aspekty nezáměrně odkazují na vypravěčův původ a ten fakt, že vliv prostředí, ve kterém vyrůstal, je velmi silný.

Vypravěč svými vlastnostmi nastoluje spoustu důvodů, proč bychom jej mohli lehce zařadit mezi nespolehlivé. Důležitým aspektem, který nám ale brání ho tak naplno nazvat, je determinismus prostředím, který valnou většinu těchto vlastností podmiňuje. Varovný se ovšem jeví postup, který vypravěč záměrně užívá, a který funguje jako hra se čtenářem (postupně odkrývané informace o vraždě). Dalším prvkem, který odkazuje na nespolehlivost vypravěče je otázka, zda text skutečně funguje jako pojednání o událostech bez charakteru ospravedlnění, nebo jestli se tak jen tváří a ve skutečnosti text vznikl právě na základě potřeby ospravedlnit se na pozadí kritiky Indické společnosti, kterou v podstatě užívá jako své alibi. Podobně funguje v textu také zmíněná omezenost v rámci vzdělání, vypravěč přesvědčuje sám sebe i čtenáře o svých vědomostech, které ale nakonec není schopen předat komplexně (viz 4 básníci). Otázkou zůstává, zda se jedná či nejedná o záměr ze strany vypravěče, ale vzhledem k tomu, že se v textu explicitně zve „nepoctivým“ a „neupřímným“, dostává čtenář varovné signály, aby byl ve čtení opatrný v souvislosti s důvěrou k vypravěči. Vzhledem k těmto aspektům o nespolehlivosti tohoto vypravěče uvažujeme, vnímáme ovšem jako zásadní determinismus, který podmiňuje mnohé a jenž tedy vypravěče v některých ohledech ospravedlňuje. Proto navrhuje v souvislosti s tímto vypravěčem přemýšlet o částečné spolehlivosti, stejně jako u vypravěče Fredericka.



# Závěr

V práci jsme se zaměřili na kategorii nespolehlivosti v souvislosti s vypravěči, kteří v rámci jejího vymezení aspirují na zařazení mezi vypravěče nespolehlivé. Teoretický charakter první kapitoly poskytuje prostor pro uvedení do problematiky a polemiku s literárními vědci, kteří se s kategorií nespolehlivosti snaží vyrovnat, což shrnuje stručný přehled jednotlivých hledisek dle vzoru Zuzany Foniokové. S oporou v kritických komentářích a tezích Tomáše Kubíčka a Jiřího Hrabala následně vyvstávají otázky, které jsou zároveň východiskem pro další kapitoly.

Vypravěčská nespolehlivost se v současné době těší silné expanzi počtu vypravěčů, což této kategorii ubírá na unikátnosti. Příkladem nám může být seznam „50 MUST-READ BOOKS WITH UNRELIABLE NARRATORS“ na serveru bookriot.com,<sup>9</sup> který v souvislosti s touto prací zafungoval jako podnět pro upozornění na tento problém. V tomto seznamu můžeme nalézt dva z našich analyzovaných vzorků – Munnu a Christophera. Domníváme se, že Frederick zde chybí z toho důvodu, že *Sběratel* je pro seznam dílem poměrně starým, a kniha *Jak voní týden*, vyprávěna Konstantinou, je primárně řazena mezi literaturu pro děti (což v naší práci ponecháváme stranou).

Práce se zaměřila na určité aspekty, které tento stav zapříčiňují. Ohroženou skupinou jsou především homodiegetičtí vypravěči, protože nejružnější vymezení nespolehlivosti tendují k podezřívání vypravěčů tohoto typu z důvodu jejich omezené perspektivy. Právě homodiegetičnost podmiňuje mnohá členění nespolehlivých vypravěčů, jako předkládá např. Ansgar Nünning či James Phelan s Mary P. Martin, která jsou pro naše uvažování o nespolehlivosti až příliš generalizující. V této práci sázíme na individuální přístup k jednotlivým vypravěčům, díky němuž u nich byla stoprocentní nespolehlivost vyvrácena.

Uvažování o vypravěči jako o výhradně spolehlivém či nespolehlivém považujeme za krátkozraké a po vzoru Tomáše Kubíčka v práci pozorujeme, jak se míra spolehlivosti u jednotlivých vypravěčů pohybuje a že není nutně podmíněna určitými predispozicemi, jako je např. věk nebo psychický stav. Unikátním případem je vypravěč nevidomý, který svou podstatou splňuje jakési „kvóty“ nespolehlivosti,

---

<sup>9</sup> <https://bookriot.com/2018/11/08/books-with-unreliable-narrators/>

příčemž tento typ je v práci zastoupen vypravěčkou Konstantinou. Jelikož je takový typ vypravěče poměrně vzácný, považujeme za absurdní jej hromadně osočit z nespolehlivosti na základě tohoto fyzického handicapu. Stejně tak nelze generalizovat vypravěče, kteří jsou nějakým způsobem psychicky znevýhodnění, jak dokazují vypravěči Frederick a Christopher, jejichž perspektiva je narušena různými způsoby, a proto každý vyžaduje jiný přístup. V poslední řadě jsme se důkladně seznámili s morálně pokřiveným vrahem Munnou. Jeho činy svádí k tomu, aby mu čtenář nevěřil, zároveň je ale vypravěč výrazně ovlivněn sociálním determinismem, který pro něj v závěru funguje jako polehčující okolnost a na místo přímé nespolehlivosti se jeví příhodněji uvažovat o něm jako o vypravěči se sníženou spolehlivostí.

Důležité kritérium, které tato práce považuje za významné v souvislosti s uvažováním o nespolehlivosti, je vypravěčův záměr klamat čtenáře, jak uvádí Jiří Hrabal. Práce potvrzuje, že tento aspekt se neobjevuje ani v jedné z analýz. Frederick a Munna sice vykazují určité vlastnosti, které čtenáře nabádají k obezřetnosti, čímž je jejich spolehlivost jistým způsobem oslabena, ale na základě okolností, které se významně podílejí na celkové charakteristice vypravěče, nemůžeme záměr v jejich počínání zcela potvrdit, proto v těchto dvou případech připadá v úvahu částečná spolehlivost, což je pojem, který vhodně zavádí Tomáš Kubíček.

Dětská či nedospělá perspektiva vypravěče v našem pojetí není pro určení nespolehlivosti směrodatná. Vypravěči Konstantina a Christopher se snaží svůj svět reflektovat na základě svých zkušeností, které jsou z podstaty vypravěčů omezené, což čtenář může očekávat. K tomu zastáváme názor, že dětská perspektiva naopak fikční svět uchopuje s větší autenticitou na základě nedostatečné obeznámenosti s přenesenými výrazy či lží, a tenduje tak k tomu svět zachycovat pravdivě, což se mnohdy projevuje nadbytečnými popisy či vysvětlováním. Dokladem je nám Christopher, jehož autismus tyto tendence ve vyprávění umocňuje a odbourává tak situace, ve kterých by vypravěč čtenáře záměrně či nezáměrně klamal. Podobně jako v případě Konstantiny se jedná o vypravěče zdravotně limitovaného. Jejich postižení ovšem ve čtenáři nutně nevyvolává obavu z toho, že by se jej mohli snažit oklamat (na rozdíl od Fredericka stíženého psychickou poruchou). Je také důležité uvědomit si, že naše vypravěče spojuje skutečnost, že všichni mají ke svému omezení predispozice,

které nejsou schopni sami ovlivnit, k čemuž je také důležité při uvažování o nespolehlivosti přihlížet.

Problém, který zapříčiňuje nárůst nespolehlivých vypravěčů, spatřujeme v klasifikaci vypravěčů na základě binární opozice spolehlivý vs. nespolehlivý vypravěč. Práce a jednotlivé naratologické analýzy poukazují na fakt, že celá problematika je složitější a že dělení vypravěčů na dvě skupiny v rámci této kategorie je až příliš striktní. Spolehlivý vypravěč, jemuž se na rozdíl od nespolehlivého tolika definicí nedostává, se v tomto případě jeví jako vzorový konstrukt, se kterým jsou jednotliví vypravěči poměřováni. Označení za nespolehlivé se vypravěčům v tomto případě dostává v momentě, když vykazují odchylky, projevující se omezením nejrůznějšího druhu, čemuž se lze vyvarovat v případě, budeme-li o nespolehlivosti uvažovat jako o kategorii neohraničené.

# Bibliografie

## Prameny

ADIGA, Aravind. *Bílý tygr*. Přel. Tatjana Jandourková. Bratislava: NOXI, 2009.

FOWLES, John. *Sběratel*. Přel. Eliška Hornátová. 3. vyd. Zlín: Kniha Zlín, 2014.

HADDON, Mark. *Podivný případ se psem*. Přel. Kateřina Novotná. Praha: Argo, 2004.

MASIUKOVÁ, Olga. *Jak voní týden*. Přel. Barbora Gregorová. Praha: Albatros, 2014.

## Odborná literatura

### a) Tištěné zdroje:

BOOTH, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. London: Penguin Books, 1991.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Československý spisovatel, 1993.

FISCHER, Slavomil, ŠKODA, Jiří. *Speciální pedagogika: edukace a rozvoj osob se somatickým, psychickým a sociálním znevýhodněním*. Praha: Triton, 2008.

GATIALOVÁ, Karolína. *Dětský vypravěč a jeho reflexe druhé světové války*. Praha: 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

HELLER, Daniel. *Psychologie vývojová a osobnosti*. Praha: PedF UK, 2014.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

KUBÍNOVÁ, Marie. *Obrazné pojmenování, obrazné vyjadřování, básnický obraz*. In *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Ed. Červnka, Miroslav. Praha: Torst, 2002, s. 233–259.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In Mukařovský, Jan: *Studie I*. Ed. Červnka, Miroslav a Jankovič, Milan. Brno: Host, 2000, s. 353–388.

MÜLLER, Richard. Nespolehlivost. In *Slovník novější literární teorie*. Eds. Richard Müller a Pavel Šidák. Praha: Academia, 2012, s. 349–353.

NAKONEČNÝ, Milan. *Úvod do psychologie*. Praha: Academia, 2003.

PHELAN, James. UnreliableNarration, RestrictedNarration, and theImpliedAuthor in Memoir. In Phelan, James: *Living to TellaboutIt. A Rhetoric and EthicsofCharacterNarration*. London: Cornell University Press,2005, 66–98.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

SOBOTKOVÁ, Daniela, DITTRICHOVÁ, Jaroslava. Psychický vývoj kojenců a batolat: vývojové poruchy a problémy v raném věku. *Pediatric pro praxi* 14, 2013, č. 3, s. 167–169.

WEISS, Petr. *Sexuální deviace*. Praha: Portál, 2008.

YACOBI, Tamar. *Fictional Reliability as a CommunicativeProblem.PoeticsToday* 2, 1981, č. 2, s. 113–126.

## **b) Internetové zdroje**

BOOTH, Wayne C. Typy vyprávění. Přel. Martina Knápková. *ALUZE*[online] 10, 2007,č. 2, s. 42–51[cit. 2020-03-19]. Dostupné z: <http://docplayer.cz/11443863-Typy-vypraveni-wayne-c-booth.html?fbclid=IwAR178QvuDORWuBUXeugRdnTdORd5IiV2dWkopiluB9NfubUroyHC5UjDRFA>

FONIOKOVÁ, Zuzana. Hranice nespolehlivého vyprávění. *Bohemicalitteraria*[online]. 15,2012, č. 1, s. 101–119 [cit. 2017-06-14]. Dostupné z:[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117979/1\\_BohemicaLitteraria\\_15-2012-1\\_9.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117979/1_BohemicaLitteraria_15-2012-1_9.pdf?sequence=1)

FONIOKOVÁ, Zuzana. Nespolehlivý autor: otázka vypravěčské nespolehlivosti v autobiografických textech na příkladu knihy Montauk. *Worldliteraturestudies*[online]. 22,2013, č. 5, s. 124–132 [cit. 2017-06-18]. Dostupné z:[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_1\\_13/WLS\\_1\\_13\\_Foniokov%C3%A1.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_1_13/WLS_1_13_Foniokov%C3%A1.pdf)

HRABAL, Jiří. Nespolehlivost jako klamavá narativní strategie. *Worldliteraturestudies*[online]. 22, 2013, č. 5, s. 117–123 [cit. 2017-06-18]. Dostupné z:[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_1\\_13/WLS\\_1\\_13\\_Hrabal.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_1_13/WLS_1_13_Hrabal.pdf)

KUBÍČEK, Tomáš. Danajské dary pana Bootha. *ALUZE* [online]. 10, 2007, č. 2, s. 38–41[cit. 2020-03-01]. Dostupné z:<https://www.yumpu.com/xx/document/read/48030365/aluze-2-2007-wwwaluzecz>

KUBÍČEK, Tomáš. Narativní nespolehlivost jako význam a jako smysl. *ALUZE* 12,2009, č. 3, s. 38–40 [cit. 2017-04-15]. Dostupné z:[http://www.aluze.cz/2009\\_03/05\\_studie\\_zerweck\\_komentar.php](http://www.aluze.cz/2009_03/05_studie_zerweck_komentar.php)

MARTIN, Emily. 50 Must-Read Books with Unreliable Narrators. *Book Riot* [online], 2018. [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <https://bookriot.com/2018/11/08/books-with-unreliable-narrators/>

ZERWECK, Bruno. Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. *ALUZE* [online]. 12, 2009, č. 3, s. 40–59 [cit. 2017 04-15]. Dostupné z:[http://www.aluze.cz/2009\\_03/06\\_studie\\_zerweck.pdf](http://www.aluze.cz/2009_03/06_studie_zerweck.pdf)