

MAREK SLOVÁK / 6. 2. 2023

Ti druzí a Arvéd podruhé: (ne)spolehlivě o nespolehlivých vyprávěních

...iluzi uzavřenosti textu. Článek pokračuje. Četli jste minule pozorně?**[1]** První část byla psána s předpokladem, že v porevoluční české kinematografii není v případě nespolehlivě odvyprávěných děl žádná zobecnitelná tendence. Zakončena byla ovšem tím, že nespolehlivé vyprávění spolu se síťovým a metafikcemi tvoří společně určitou tendenci v případě alternativních forem narace. U nespolehlivých/klamavých/lživých vyprávění není nic v tuzemské kinematografické minulosti, na co by se navazovalo a dále rozvíjelo, jelikož *Spalovač mrtvol* Juraje Herze představuje spíše výjimku z pravidla. Pokud bychom se neomezovali na dějiny kinematografie, ale zohlednili audiovizi, potažmo texty v širším slova smyslu, je zde vyzorovatelná tradice mystifikací – zejména v literatuře (Jaroslav Hašek, Franz Kafka) a na divadle (Jára Cimrman).

V druhé části bude hned na začátku zpochybněn i předpoklad, že neexistuje žádná rozpoznatelná tendence u zdejších nespolehlivých děl. Nalézáme totiž několik, které odpovídají kategorii myšlenkových her/filmů-skládaček, jak o nich píše Thomas Elsaesser a další autoři**[2]**. Jistě, v *Arvéd a ti druzí poprvé* se tvrdil úplný opak, ale taky byl text ustaven jako přiznaně nespolehlivý – a součástí poznání je i jeho přehodnocení. *Perníková věž* (2002) Milana Šteindlera, *T.M.A.* (2009) Juraje Herze, *Bez doteku* (2013) Matěje Chlupáčka, *Polednice* (2016) Jiřího Sádka, krátkometrážní *Ruchoth Raoth* (2017) Emila Křížky a *Daria* (2020) Matěje Pichlera jsou ukázkovými příklady myšlenkových her, byť tvůrci nemuseli navazovat na teorii osvětlující daný fenomén, ale mohli se inspirovat zahraničními počiny.

Myšlenkové hry aneb „Vy se rád díváte na americké filmy, že?“[3]****

Co je pro kategorii myšlenkových her příznačné, a tudíž co spojuje výše uvedené filmy? Podle Thomase Elsaessera snímky hrají hry ve dvou možných rovinách. Tou první je rovina „her“: někdo pohrává s postavami, aniž by to věděly, případně nevědí, kdo si s nimi pohrává. Druhou je rovina „mysli“: ústřední postava je nějak psychicky narušená, a tudíž nespolehlivá, ale až do velké pointy nám to má zůstat utajeno. **[4]** Myšlenkové hry tudíž zpochybňují vnímání „skutečného“ u postav i publika, ať je nespolehlivost dána narušeností hrdiny/hrdinky, či – jak je to časté u sci-fi – je svět příběhu „nespolehlivý“, protože je buď simulací, nebo je zasazen do jiného období, než se zdá, expandován do multiverza... Pro výše uvedenou pětici filmů neplatí klamavost fikčního světa, narušenost protagonist(k)y ale ano.

V *Perníkové věži* je dvojice parťáků, vyšetřující vraždu dětské kamarádky a platonické lásky jednoho z nich, závislá na drogách. V *T.M.A.* má zpěvák, navrátilší se do (strašidelného?) domu z dětství, vidiny, slyšiny i halucinace a jeho sestra je zavřena v nedaleké psychiatrické léčebně, a tak má i rodinnou anamnézu. V *Bez doteku* hrdinka zpracovává psychologické trauma způsobené zneužitím v rodině, a ocitá se tak mezi dvěma extrémními póly panna-děvka. *Polednice* s postavami matek pracuje jako s možnými monstry, pokud je jejich mysl nestabilní, a v *Ruchoth Raoth* definitivně přeskočí dobrému synkovi, jenž zabije svou matku, kterou do té doby opečovával. *Daria* je nejenom název filmu, ale i jméno osudové ženy, která buď intrikaří a manipuluje s druhými, nebo s ní manipulují ostatní, či šlo celou dobu o (kinematografickou) noční můru.

Myšlenkové hry jsou tudíž i hrami s žánry, jejich konvencemi a klišé, s nimiž snímky pracují, přičemž odhalení nespolehlivosti povětšinou vede i k přežánrovění v mysli publika. **[5]** *Perníková věž* je bez znalosti pointy, byť předvídatelné, komediální parťáckou detektivkou, v níž vyšetřující jsou zároveň často zhulení, což vede k zábavným odlehčením. Se znalostí identity pachatele by ale film měl být vnímán jednak jako tragi(komedie)-moralita se sdělením, že drogy jsou špatné, jednak jako dekonstrukce detektivky, protože vrahem je jeden z vyšetřujících, který si čin kvůli své závislosti nepamatoval.

T.M.A. a *Polednice* psychickou nestabilitu svých ústředních postav využívají jako záminku k lavírování mezi několika (sub)žánry. První film vše situuje do strašidelného domu/domu, v němž straší (zkratka T.M.A. značí The Mysterious Address). Spolu s

narušenou psychikou protagonisty to umožňuje přecházet od možné vyvráždovačky přes duchařinu až k nazi-exploitationu, zatímco se konkrétními aluzemi vzdává hold žánru giallo jakožto vysoce stylizované kombinaci detektivky a hororu. Druhý snímek vše umísťuje na venkov, přičemž máme uvažovat, jestli sledujeme folk-horor s možným monstrem, které představuje hrozbu, psychologické drama o traumatizované ženě, jež může být nebezpečná pro své blízké okolí, či hixploataci alias buranskou exploataci, v níž je třeba se mít na pozoru před zdánlivě boдрými venkovany. Oba tituly kladou do centra otázku, co je výplodem protagonistovy/protagonistčiny psyché a co se opravdu odehrává, přičemž klimax poskytuje odpověď, kdy dojde buď k provázání různých subžánrů (*T.M.A.*), nebo k příklonu k jednomu žánru (psychologické drama s matkou jako monstrem z balady v *Polednicí*). Oproti nim *Ruchoth Raoth* vytěžuje schizofrenní paranoiu – spojenou s vrahy v hororech, v nichž je vražda osvětlena skrz psychoanalytický motiv (zde oidipovský komplex) – pro posílení subjektivizace, kterou dovádí do podoby absurdní kafkárny a faustovského dramatu (s)vědomí.

Podobně *Bez doteku* a *Daria* užívají zprostředkování dění skrz narušenou mysl protagonistky jako opodstatnění pro ostré přechody k jiným žánrům a polohám i náladám. Na rozdíl od *Ruchoth Raoth* není subjektivizace, a tudíž nespolehlivost, přiznaná, ale je součástí pointy. V prvním případě jsme sledovali vyprávění Jolany, určené psychiatrovi, který se předtím objevoval ve snových, jako videoklip stylizovaných pasážích. V druhém případě nám byl zprostředkován horečnatý sen titulní maniodepresivní dívky. Anebo ne, protože epilogy obou snímků jsou záměrně ambivalentní, otevřené různým interpretacím.

Je *Bez doteku* se svým konceptem dvou polovin nejprve coming-of-age rodinným dramatem o otčím zneužití dívky a následně exploatací zasazenou do prostředí bordelu, z něhož se dívka snaží uniknout? Či – jako v *Lost Highway* (1997) Davida Lynche[6] – psychologickým dramatem s ústřední postavou, která si následkem traumatu vytvořila zcela alternativní verzi sebe sama, svého příběhu i prostředí, v němž se ocitá? Pokud by platila poslední nastíněná varianta s tzv. psychogenní fugou, znamená to, že celá druhá polovina v nevěstinci je nespolehlivá. Nabízí se ještě třetí výklad, kdy samotný epilog může být klamavý. Jednak v něm vidíme postavu, jež byla předtím pouze součástí hrdinčiny snových projekcí, jednak následuje po nejspíš neúspěšném pokusu o útěk (kvůli prázdnému zásobníku zbraně). Naskýtá se chápání úplného závěru jako tragického: jde o další mentální projekci, kdy Jolana pokus o útěk

nepřežila, případně pro ni měl nedobré následky, obdobně jako v *Sucker Punch* (2013) Zacka Snydera. Anebo útěk přece jenom dopadl dobře, potažmo šlo o útěk v přeneseném slova smyslu a rovina (nuceného) prostituování byla smyšlená. Každopádně hrdinka zpracovala své trauma ze zneužívání pomocí psychiatra, a tak jeho přítomnost jako určitého anděla strážného ve snech byla zpětnou projekcí. Snímek má nerekonstruovatelnou fabuli (chronologicky utříděné dění s vyplněnými mezerami) a nejednoznačný žánr (rodinné drama o dospívání, útekářská exploatace o vězněné ženě, psychologické drama). Záleží jenom na nás, jakou interpretační, vypravěčskou a žánrovou mřížku přiložíme, abychom porozuměli viděnému a slyšenému.

I Daria jakožto femme fatale klame, a to po vzoru klasických noirů jako *Žena za výlohou* (*The Woman in the Window*, 1944) Fritze Langa či *Laura* (1944) Otto Premingera. [7] V nich osudové a svůdné hrdinky sehrávaly s protagonisty i publikem myšlenkové hry dřív, než vůbec existovalo označení pro danou kategorii děl. První věta odstavce nebyla přesná, protože *Daria* spíše navazuje na neo-noiry, které aktualizovaly a revidovaly konvence a klišé tradičnějších noirů, a tak má blíže *Femme Fatale* (2002) Briana De Palmy – i svým zvratem.

U De Palmy byla část vyprávění filtrována skrz titulní postavu, již se zdál prorocký sen. Mohl být zábleskem budoucího dění, kdyby neposloužil jako varování, jímž se protagonistka nakonec řídila. U režiséra Matěje Pichlera, zfilmovávajícího scénář Daniela Miňovského, není tak jednoznačný závěr, kdy by se „akorát“ přerámovala část předchozího vyprávění. Možnost, že šlo celou dobu o horečnatý sen maniodepresivní dívky, je pouze jednou z několika variant, které čítají noirové spiknutí, v němž protagonista posloužil jako nevědomý bílý kůň, či oklamání obou hlavních postav, protože mafiánský otec hrdinky má tzv. dlouhé prsty. Vzhledem k rámování, kdy se začíná záběrem na usínající dívku a končí jejím probuzením, je ovšem nejpravděpodobnější možností verze s horečnatým snem. Ta alespoň zpětně motivuje jak určitou stylizovanost postav i promluv jako z amerických noirů nebo grafických románů, tak i žánrovou eklektičnost s odskoky do steam-punku.

Osvětlení filtrováním/fokalizací by umožňovalo dát smysl i řád *Bez doteku*, pokud by se v druhé polovině nacházely ekvivalenty s první částí. V obou nalezneme tytéž prvky: dívku zneužívanou proti své vůli, dominantní (otcovskou) figuru představující hrozbu,

selhávající (mateřskou) figuru přehlížející utrpení druhých či potenciálního partnera jako možného zachránce. Vedle ekvivalentů však můžeme pozorovat i kontrasty. V obou částech se kontrastně pracuje s barvami (převládající bílá v první, dominující černá v druhé), svícením (zdánlivě přirozené v první, umělé a s výraznými neonovými barvami v druhé), s vedením herců a vůbec mluvenými projevy (autentičtější promluva v první, žánrově stylizovanější v druhé), zejména ale s typologií postav (hlavní hrdinka je nejprve panna, posléze děvka). *Bez doteku* by místo *Sucker Punch* – nespolehlivého od začátku do konce, protože filtrovaného přes lobotomizovanou protagonistku – či *Lost Highway* – s druhou částí vyložitelnou skrz koncept psychogenní fugy – mělo blíž k *Čaroději ze zemi Oz* (*The Wizard of Oz*, [r. Victor Fleming, George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman Taurog, King Vidor, 1938]). Akorát Jolanda oproti Dorotce dospívá k poznání: jsou lepší místa než domov.

Pro české myšlenkové hry platí, že si víc pohrávají s žánrem než samotným vyprávěním, které tak není stavěno okázale na odív jako určitá atrakce. Zejména je ale vystihuje věta, kterou v *Darii* pronese vyšetřovatel na adresu oklamaného: „Vy se rád díváte na americké filmy, že?“ Pokud bychom adjektivum dali do závorky, citace by vystihovala, že tuzemské myšlenkové hry se snaží o přenesení žánrových schémat a konvencí ze zahraničí. Narušená ústřední postava motivuje přítomnost postupů různých žánrů, které zde nemají tradici, a tak přiznání jejich nepatřičnosti skrz nestabilitu hrdin(k) je činí přijatelnými.

Zároveň jde o žánry nebo poetiky, které jsou neodmyslitelně spojeny s nespolehlivostí. *T.M.A.* i *Ruchoth Raoth* vedle řady dalších inspiračních zdrojů čerpají z německého expresionismu. Již *Kabinet doktora Caligariho* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1920) režiséra Roberta Wieneho užíval předkamerový prostor k vyjádření psychiky a zasazení do psychiatrické léčebny opodstatňovalo klamavost vyprávění. Zprostředkování perspektivy nebezpečné osoby (skrz hlediskové záběry, posílení subjektivizace promluvami mimo obraz apod.) je pro horory příznačné, a tak *Ruchoth Raoth* následuje, co zde bylo již od *Psycha* (1960) Alfreda Hitchcocka, [8] *T.M.A.* se obrací více k na záhadách postavenému giallu a *Polednice* se pokouší o horor odehrávající se zejména za světla. Primární zde není nejednoznačnost, zda je protagonist/ka narušený/á (byť v *Polednici* matka vidí titulní stvoření a vidí se i jako daná postava z balady; v *T.M.A.* zase protagonista slyší vypnuté rádio, komunikuje prostřednictvím vybitého mobilu a má vidiny, při nichž halucinuje mrtvé).

Nehororové, ale exploatační *Bez doteku* se zase nemůže rozhodnout, jakému prohanému počinu dá přednost: zda má jen nespolehlivý epilog jako *Taxikář* (1976) Martina Scorseseho, [9] nebo je nespolehlivé a nerekonstruovatelné celé jako *Sucker Punch*, či je nespolehlivá pouze druhá polovina jako v *Lost Highway*. Hlavní jsou nadále konkrétní vlivy, ale nikoliv nutně žánrové, nýbrž narativní-nespolehlivé, a tak se stěžejním stává koncept: dvě poloviny (s prologem a epilogem), dva možné žánry, minimálně dva možné výklady.

Podobně (neo)noiry jako *Daira* anebo *Raluca* (2014) Zdeňka Viktora... počkat, druhý uvedený titul nebyl až doteď zmiňován. Na druhou stranu je tohle nespolehlivý text, který může něco vepsat i zpětně, že. Viktorova prvotina je (neo)noir se soukromým očkem Maroldem (narážka na Marlowa, detektiva z hard-boiled románů Raymonda Chandlera), kterého na dno přivede osudová žena, jelikož se antagonistu chce pomstít. Vyšetřovaný případ, její identita i počínání kolegy se vyjeví jako součást jednoho velkého komplotu jako z tradičního noiru. Každopádně určující není hra myšlenková-narativní (jako u *Bez doteku*), ale myšlenková-žánrová (jako u *T.M.A.*, *Polednice* a *Ruchoth Raoth*).

Perníková věž vybočuje. Podobně, jako se v ní kloubí detektivka a kámošská huličská komedie, lavíruje vyprávění mezi neomezeností a vysokou komunikativností na jedné straně a omezeností, omylnou filtrací a nespolehlivostí na straně druhé. Díky neomezenosti se od policistů dozvídáme podstatné informace, sousedé tipují spolu s námi identitu vraha. Díky omylné filtraci je protagonista značen jako nespolehlivý dříve, než to odhalí pointa.

Sousedé si řeknou, že podezřívají jako pachatele ústřední postavu, a to již v půlhodině času projekce. Mentální představy ukazují, jak je vnímání hlavního vyšetřujícího zkreslené: odraz v zrcadle reaguje na jeho projevy o něco později, představuje si a děsí se toho, že ve vaně jsou spolu s ním úhoři apod. I montáž prozrazuje mnohé. V prologu jsou propojeny dva byty (tragického hrdiny a zavražděného, byť ta je ve vedlejším panelovém domě), kdy to vypadá, že policie se dostává k protagonistovi, ale ve skutečnosti se dobývá do ženina příbytku. Žádná hitchcockovská záhada, přestože nám velkou pointu sdělí muž na vozíku, který sleduje okolní dění dalekohledem. Naopak od začátku je akcentována vazba mezi postavami, značí se nespolehlivost a identitu vraha nám explicitně řeknou vedlejší postavy.

Primární je tentokrát sdělení. „Myšlenka“ zde převáží nad hrou s vyprávěním a žánrem.

Vyprávění o sobě jako lhaní a nalhávání (si) aneb „Tady náš mladej má bujnou fantazii, ale taky se rád dojme.”[10]

Specifickou kategorií tvoří tuzemské filmy s nespolehlivým vypravěčem: *Blízko nebe* (2005) Dana Svátka, *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006) Jiřího Menzela, *Czech Made Man* (2011) Tomáše Řehořka, *Vlk z Královských Vinohrad* (2016) Jana Němce a *Všechno bude* (2018) Olma Omerzua. S výjimkou prvního, a to ještě diskutabilně, je pro všechny příznačné, že klamavost narátorů není nijak zastírána. Naopak je stavěna na odív, a tak se nedočkáme toho, že by na konci byla pointa, na základě které bychom byli nuceni dosud viděné přehodnotit.

Přesto se podstatná část uvedených snímků více či méně zjevně inspiruje zahraničními počiny. Svě zámořské vzory kloubí se zdejší tradicí, již ozvláštňuje klamavostí.

Všechno bude je dalším tzv. problémovým dětským/mládežnickým filmem, čímž je míněna kategorie děl, vznikajících systematicky již za minulého režimu, s dospívajícím hrdinou ze sociálně nestabilního prostředí. Oproti předrevolučním i porevolučním příspěvkům se liší protagonistou, který vědomě lže, přičemž se zužitkovává konvence nespolehlivých děl: výslech s podáváním výpovědi (současná rovina) rámuje a rytmitizuje ne vždy pravdivé a různě příkrášlované pasáže (minulá rovina). *Obsluhoval jsem anglického krále* se taktéž odehrává ve dvou liniích, kdy ústřední postava zvaná Dítě vzpomíná po propuštění z vězení na svůj život. Nespolehlivost nevyhází z rozporu mezi vyprávěním-vzpomínáním a vyprávěným-vyobrazeným, ale z rozkolu mezi filtrováním dějin jeho optikou jako grotesky, která není k smíchu, a našimi znalostmi o skutečné historii. Dítě je u Menzela forrestgumpovský idiot.

Blízko nebe, propagované oxymoronem „první český evropský film” pro své etnický rozmanité obsazení a užití angličtiny jako primárního jazyka, by rádo oslovilo mezinárodní publikum. Chtělo by se blížit artovým titulům, které byly na počátku milénia výrazné na festivalech a získaly status kultu – zejména *The Million Dollar Hotel* (2000) Wima Wenderse a *Amélie z Montmartru* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001) Jeana-Pierra Jeuneta. Po vzoru prvního je vypravěč vševědoucí, sdělující příběh (zdánlivě) před svou smrtí, omezující se přitom na jeden hotel/motel a jeho prazvláštní sestavu figurek. Po vzoru druhého je vše výrazně stylizované, protože přizpůsobené

optice vyprávějící osoby a skrz ní filtrované/fokalizované, a tudíž nejspíš ne zcela hodnověrné.

Czech Made Man je sice biografií Zdeňka Kubíka, pochybného podnikatele, který vydělal na byznysu s doménovými adresami, ale jeho jméno nikdy nezazní. Protagonista nese příjmení Vrána, a to stejně jako ústřední postava podfukářské komedie *Vrchní, prchni!* (1980) Ladislava Smoljaka. Vedle návaznosti na předrevoluční tvorbu se vychází i z devadesátkových mafiánských epik Martina Scorseseho, jejichž vyprávějící antihrdinové taktéž lhali, a z noiru *Sunset Blvd.* [11] (1950) Billyho Wildera. Akorát u klasického hollywoodského snímku bylo zjevné, že je vyprávěn mrtvou osobou, zatímco kubíkovská biografie je ambivalentní, protože ústřední podvodníček může klamat i o svém ontologickém stavu ve světě příběhu. V místnosti, z níž vyprávěl, je sice na podlaze krev a kulka ve zdi, ale může jít o další protagonistův klam. V semi-autobiografickém *Vlkovi z Královských Vinohrad* Jan Němec navazuje na své předchozí autofikce *Krajina mého srdce* (2004) a *Holka Ferrari Dino* (2009). Názvem referuje k *Vlkovi z Wall Street* (2013) Martina Scorseseho s Leonardem DiCapriem v hlavní roli, čímž akcentuje žánrovou a narativní souvislost (nespolehlivá biografie). Ke Scorseseho komediální fresce se odkazuje i v úvodu, když Karel Roden, představující Jana Němce-tvůrce, zmíní, že postavu Johna Jana jako fikční překlad Němce nebude hrát Leonardo DiCaprio, ale Jiří Mádln.

Pětice s nespolehlivými vypravěči na rozdíl od výše rozebíraných myšlenkových her nečerpá ze zahraničních děl za účelem lokalizování žánrových schémat a konvencí. Činí tak, protože vyprávění, potažmo žánrové vyprávění, je předmětem hry, kterou sehrává protagonista s publikem (*Czech Made Man*, *Blízko nebe*, *Vlk z Královských Vinohrad*), případně implikovaný autor s publikem (*Obsluhoval jsem anglického krále*, vzhledem k několikaúrovňovým překladům opětovně i *Vlk z Královských Vinohrad*). Víme, že jsme oklamáváni, ale samotná prolhanost narace je atrakcí, která má dávat publiku zakoušet formu nově, ozvláštňujícím způsobem.

Protagonisté lžou z jiných důvodů, odlišuje se i způsob, jakým je klamavost dávana najevo. [12] Dvě ústřední postavy ve dvou filmech lžou nevědomě, a to s ohledem na svůj stav. V *Blízko nebe* je vyprávěno paranoidním schizofrenikem – a zároveň nespolehlivým narátorem, skrz něhož je dění zprostředkováno, než se změní těžiště vyprávění a záhadná vedlejší postava „odtajní“, jak se věci mají. Mohlo by se zdát, že

jde o bludného hrdinu, který neví, že nás chce klamat, protože ani netuší, že obelhává sebe. Tento typ je kombinován s tropem tzv. magical negro, jímž se označuje stereotypní vyobrazení černošské postavy s nadpřirozenými schopnostmi, jimiž nedisponují jiní. Snímku to umožňuje vnášet prvky magického realismu (například levitující cigarety), aniž by se nad tím kdokoliv pozastavoval. Stejně tak se zužitkovává vševědoucnost, která je odvislá od předsmrtné vize, přestože k sebevraždě nedojde, ale díky divácké zkušenosti na daný postup přistoupíme jako na další konvenci známou z jiných počinů. Nespolehlivý, přesto vševědoucí vypravěč tak může popisovat i věci, u nichž nebyl, a dokonce tyto uvádět na pravou míru, jako u aféry na poště, líčené jinak pošťačkou, jinak kouzelníkem konfrontujícím pošťačku a jinak vypravěčem.

V Obsluhoval jsem anglického krále je Dítě nejspíš autistický, ale rozhodně naivní, a tak neschopný rozlišit širší společensko-politické souvislosti a rozdíly mezi režimy. Zde je na publiku, nikoliv vedlejší postavě, aby k prezentovanému přistoupilo s odstupem jako k určité formě lži, a to jednak na základě svých historických znalostí a/nebo zkušeností, jednak na základě vyprávění, jež ironizuje vyprávěné, které je filtrováno skrz vzpomínky a paměť Dítěte. Distanci napomáhá i jízlivost, kterou lze dle teoretické libosti přiřadit implikovanému autorovi, nebo vyprávění. Paralelismy staví situace do významových kontrastů, které si Dítě pro svou omezenost neuvědomuje: je nám ukázáno, jak jenom na oko dobíhá vlak pro vrácení dlužných peněz Waldenovi, a pak podobnou pasáž, kdy vlak míří do koncentračního tábora; vidíme jak nahé ženy lebensbornu, tak i muže bez končetin; sledujeme obžerství prvorepublikových boháčů a jejich objektifikaci žen, aby titěž po únorovém převratu trhali ve vězení peří... Anebo nemusí být rozpor založen na těchto podobnostech a odlišnostech, kdy se pasáže navracejí v novém kontextu, ale na mnohem zjevnějším kontrastu mezi viděným a slyšeným (například k masturbaci pro otestování plodnosti zní hlášení o zastřelených) nebo na akcentování samotného média a jeho dějin (prolog stylizovaný do nemluvné grotesky včetně tónování obrazu a dialogů/monologů nahrazených mezititulky, zrychlování a zpomalování obrazu pro komické či poetické účinky). Dítě je forrestgumpovský naiva, procházející dějinami, k jejichž reprezentaci musí publikum zaujmout postoj samo, protože ve vyprávění není nic zpětně rekontextualizováno.

Ostatní ústřední postavy klamou záměrně. Dvě biografie, *Czech Made Man* a *Vlk z Královských Vinohrad*, svým pábitelstvím dávají nově zakusit nejenom zmíněný žánr, od

jehož schematismu se odklánějí, ale vedou k uvědomění nemožnosti poznání portrétovaného člověka. Alespoň poznání věrohodného, uvěřitelného. Oba snímky tak navíc činí okázale: ve *Vlkovi* je nám explicitně řečeno, že nám není nic do toho, o kom se vypráví, a v *Czech Made Man* vypravěč organizuje vyprávěné i viděné, pohrává si s časovou organizací i spolehlivostí, zatímco nezapomíná oslovovat publikum.

Vlk z Královských Vinohrad by mohl být autofikcí, v níž Jan Němec pojednává o sobě. Místo toho je historiografickou metafikcí[13], v níž se podobně jako v *Obsluhoval jsem anglického krále* spoléhá na obeznámené diváctvo, které rozpozná, kde je rozpor mezi skutečností-minulostí a fikčním překladem: cinefilové vědí, že nedošlo k zabití Jeana-Luca Godarda, byť je daná nadsazená historka vizualizována, a že Němec Oscara za celoživotní dílo nezískal. Na rozdíl od hrabalovské adaptace je zde užito konvence nespolehlivého vyprávění – rozporu mezi tím, co je nám vyprávěno, a tím, co je vyobrazeno: canneské dění, zasazené do minulého režimu, je doprovázeno současnými záběry, na nichž spatříme například herce Paula Dana a další známé osobnosti.

Vypravěč je zjevně pábítel, který si rád věci upravuje (nadsazuje, zavádí), aniž by šlo vyloženě o lež, a vyprávění na to prostřednictvím doprovodných obrazů upozorňuje. Hra, případně hravost, je strategií a principem díla. Blbne se s několika úrovněmi vyprávění: Karel Roden vypráví o svém životě, ve vzpomínkových pasážích sledujeme Jiřího Mádlu, epilog odhalí Jana Němce jako osobu za kamerou – a několikrát se v průběhu odtajní film jako konstrukt vznikající v kulisách apod. Několik úrovní překladu je taktéž součástí hry: Roden jako Němec-tvůrce užívá titulní přezdívku, a tak zastírá svou identitu, a Mádl jako mladší verze Němce/Rodena, ale pod kařkovsko-hařkovským kódovým jménem J.J./John Jan; domácí video archiv i řeskoslovenské a řeské i zahraniční Němcovy filmy jsou nakombinované s archivními záznamy, které jsou ale vloženy do smyšleného kontextu.

Vlk/J.J./Němec je příkladem donquichotského pábitele (podle typologie Williama Riggana pikara),[14] který nutně nelže, ale značně přehání, až se stává nespolehlivým. Zato protagonista snímku *Czech Made Man* kombinuje hned několik nespolehlivých typů: je pábítelem se sklony k nadsazování, lhářem obohacujícím se podváděním druhých, klaunem bavícím sebe i nás hrátkami s vyprávěním a šilencem s narušenou myslí vinou užívání návykových ilegálních substancí.

Jeho vyprávění je tím vším ovlivněné, uzpůsobené mluvenému projevu, který se vyznačuje velkou rychlostí, překotností, zadrháváním, skoky v čase, revidováním sebe sama apod. Vypravěč oslovuje přímo publikum („Sleduj!“ či „Zapiš si, štěstí je taky důležitý faktor.“), [15] zatímco se vztahuje k sobě jako někomu, kdo určuje, jak je příběh organizován, a tak se napomíná za časté předbírání v líčení věcí. Jeho paměť je rozbíhavá, čímž se dosahuje komického efektu, který vede k distanci publika, protože protagonistovo počínání i líčení je vnímáno ironicky.

Má narušenou mysl, ale na rozdíl od ostatních si je své nespolehlivosti vědom, upozorňuje na ni a řečené/ukázané buď vyvrátí, nebo rovnou zpřesní a následně se jako zpovídající se podvodníček obhájí („No hele, tady to lehce neseď, jo. Já jsem se ve skutečnosti fiknul sám, jo. Ale takhle, ruku na srdce, koho to v době těch zdrbanejch komárů aspoň lehce nenapadlo?“). [16] Jenom výjimečně je užito konvence, kdy řečené – v rámci komentáře mimo obraz – je v rozporu s vyobrazeným, jako když se narátor pozastavuje nad tím, že nemohl operovat Havla s kýlou, protože v nemocnici pracoval před revolucí a hlavně dělal v márnici, což demonstruje doktor pojídající nad mrtvolou. Nadsazenost, přehánění, zavádění nebo okázalé pohrávání si s časovou sousledností jsou všechno znaky nespolehlivosti. Nikdy ale není vyprávění odhaleno jako lživé, aby mohlo být předchozí dění přehodnoceno, protože vše je jeden velký klam. Akcentováno je to užitými filmovými prostředky, zejména tónováním obrazu do modré, červené nebo zlatavé, ale i různými subjektivizačními postupy jako zpomalení (při ráně od otce nebo ráně homosexuálnímu hostinskému) či zrychlení (montáže s opojením z množství peněz a drog) zdůrazňující prožitek akce, euforické obkroužení kamerou, transfokace pro vedení pohledu ad.

Neskrývaná nespolehlivost – ale oproti *Czech Made Manovi* s možností rekonstrukce dění – je i ve *Všechno bude*. Protagonista klame a lže hned z několika důvodů. Je příliš mladý, a tak nerozumí širšímu kontextu (podobně jako titulní postava *Dobrodružství Hucklberryho Finna* či Scout z *Jako zabít ptáčka*). Je ale i dostatečně starý na to, aby si některé věci přikrášloval a vymýšlel, byť z jeho strany jde o sebezáchovnou strategii nalhávání nejenom druhým, ale i sobě s ohledem na bídné podmínky, z nichž prchá. Zároveň má důvod neříkat pravdu, protože je na policejní stanici a chce krýt jak sebe, tak i svého kamaráda. Setkáváme se s osvědčeným schématem výslechu, ale místo nespolehlivosti a závěrečné revize snímek značí hrdinovo klamání od samotného začátku.

Prolog představuje dva protagonisty – Máru (za volantem) a Heduše (v maskovacím obleku a atrapou pistole), vydávající se na cestu autem (rovina v minulosti). V následné pasáži na policejní stanici (rovina v současnosti) je pouze jedna z ústředních postav, Mára, tvrdící, že jel celou dobu sám, že maskovací oblek a diabolky jsou jeho a stejně tak dámský svetr. Ihned je ustaven jako nespolehlivý vypravěč, zároveň však vyprávění vzbuzuje řadu otázek – jak těch směřovaných do minulosti (co se stalo s Hedušem a proč v autě zůstaly jeho věci?), tak namířených do „budoucnosti“ (čí je dámský svetr?), získávající si a udržující diváckou pozornost. Víme, že ústřední postava lže, protože je nám to hned ukázáno: když líčí, jak celou noc utěšoval nabranou stopařku, vidíme, jak se ani nedostal do auta, protože se v něm zamknula a usnula; když hovoří o chatě, která je „mrtě dobrá“, je ukázáno, že jde o staré obydlí; a že ani vyjádření „chtěla (stopařka, pozn.), abych tam zůstal s ní“ nesedí, když se stopařka znovu sblíží se svým ex.

Zatímco je zvuk (komentář mimo obraz i řečené) ustaven jako nespolehlivý, obraz je naopak navýsost spolehlivý. Zavádějící je ale prostorové a osobnostní určení, protože protagonista odmítá policistce až do samého závěru poskytnout přesné ukazatele i sdělit své jméno a bližší údaje. Proti konvencím, příznačným pro (anglo)americké nespolehlivé filmy, jde v něčem i klimax a epilog: obě linie se sice protnou, ale protože jsme celou dobu viděli, jak se věci mají (a rozporné bylo pouze slyšené), není co rekontextualizovat a přehodnocovat. Vyprávění bylo spolehlivé, přestože vypravěč nikoliv. Jako nespolehlivá se ukázala vyšetřující, která si vymýšlela, aby dosáhla přiznání. Anebo si nevymýšlela, aby se Márovi přiblížila, a skutečně měla nešťastné dětství? Nevidíme, pouze slyšíme, nemůžeme si být jisti, protože obrazový korektiv není. „Tady náš mladej má bujnou fantazii, ale taky se rád dojme,“ shrne prolhaného vypravěče v neprolhaném vyprávění, zatímco sama vypravěči i dalším postavám lže. [17]

Arvéd na konec aneb „Zazpíval, v podstatě je hotovo.“ [18]

Nespolehlivost lze odhalit různě, přičemž povětšinou k tomu dochází až ke konci. Může být a taktéž je předjímana, protože je poskytováno dostatek vodítek k rozpoznání pozorným diváctvem (*Zneužívaný, Ztraceni v Mnichově*). Střetnutí různých hledisek může ukázat na jednu stranu lživou a na druhou stranu pravděpodobnější verzi – a v takových případech bývá často užito split-screenu (*Po hlavě do prdele*) nebo názorného rozporu mezi viděným a slyšeným (*Zoufalci, Všechno bude*).

Nejběžnější je odtajnění vedlejší postavou, která poskytne dosud neznámé informace, jež vedou k přehodnocení dřívějšího (*Blízko nebe, Perníková věž, Šílení*). [19]

Pokud se nerozšíří a nezmění těžiště vyprávění o další věrohodnější postavu/skupinu, tak vyprávění přerámuje předchozí události, ať už po delší (*Ztraceni v Mnichově*), nebo kratší (*Babovřesky*) době. Mnohdy je poskytnuta odpověď, která je uvěřitelnější, protože v rámci nastaveného světa příběhu pravděpodobnější (*Polednice, T.M.A.*). Lživost vyvstane i z toho, jak se implikovaný čtenář a jím předpokládaný implikovaný autor vztahují k vyprávění, kdy je utvořena více či méně zjevná distance (*Czech Made Man, Obsluhoval jsem anglického krále, Vlč z Královských Vinohrad*). A někdy se natolik noříme do proudu vědomí postav, že rekonstrukce příčinně provázaného dění s vyplněními mezerami, jež lze shrnout do spolehlivého příběhu, není možná – máme si užívat bloudění po bludišti myslí, z něhož není úniku (*Bez doteku, Czech Made Man, Ruchoth Raoth, Arvéd*).

V závorce je uveden *Arvéd*, jehož reflexe byla přislíbena v názvu a na konci první části i v prvním a posledním titulku druhé části článku o nespolehlivě odvyprávěných filmech. Režijní prvotina Vojtěcha Maška by mohla být řazena mezi nemožné filmy-skládačky, [20] které kombinují klasickou a uměleckou naraci, zatímco si pohrávají s postavou a publikem, přičemž oproti dřívějším skládačkám/myšlenkovým hrám nelze puzzle složit: nelze rekonstruovat fabuli. Uvažování v těchto intencích by bylo zavádějící. V případě tuzemských nespolehlivých děl nejsou tradice, na které se navazuje a které se přetvářejí. Existují pouze inspirační vzory ze zahraničí, jež je snaha tu napodobit (např. *Bez doteku* ve vztahu k *Lost Highway, Czech Made Man* v relaci k filmům Martina Scorseseho a Guye Ritchieho, *Ruchoth Raoth* s ohledem na slashery a expresionistická díla), tam zase podvrátit (např. obrácení i stvrzení lolitkovského narativu v *Nevinnosti*, subverze na adresu *Vlka z Wall Street* ve *Vlčovi z Královských Vinohrad*).

Nejenom, že kvůli absenci tradice a rozmanitosti jednotlivých počinů nejsou žádné paradigmatické zlomy, ale je vůbec otázka, zda v České republice existují nespolehlivě odvyprávěné filmy. Vždyť v první části textu rozebíraná čtveřice *Post Coitum, Po hlavě do prdele, Hlídač č. 47 a Nevinnost* jsou spíše příkladem omylné filtrace, u níž je ironie na úkor postavy na základě toho, jak publikum rozumí vyprávění, zatímco ironie u nespolehlivosti je na účet vypravěče. Aspoň tak rozdíl mezi omylnou filtrací a

nespolehlivou narácí rozlišuje Seymour Chatman.[21] *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Ztraceni v Mnichově* jsou zase historiografická vyprávění, reflektující a revidující nahlížení na historii. *Perníková věž* není nespolehlivá, nýbrž pouze zavádějící, jako jiné detektivky. Jak mohou být *Czech Made Man* nebo *Všechno bude* nespolehlivými, když je nám ihned dáno najevo, jak se věci mají, když není žádné odhalení? Mohou být *Czech Made Man*, *Vlk z Královských Vinohrad* a *Arvéd* nespolehlivými, když lživost staví okázale na odiv?

Nebo je předchozí pasáž falzifikací dosavadních poznatků jenom na oko, a tak ji nelze považovat za spolehlivou? Nevím, dál. Jo, ten slibovaný *Arvéd* na konec? Abych parafrázoval ultimátně nespolehlivou vypravěčku Domino[22] ze stejnojmenného mistrovského opusu Tonyho Scotta: „Pokud jste se domnívali, že k tomu dojde, jděte do háje, protože jste zjevně nečetli vůbec pozorně. Nikdy nenapíšu nic analytického k *Arvedovi*. [23] Záleží pouze na tom, že text je ukončený, a s tím i má autorská práce.”

Poznámky:

[1] Marek Slovák, *Arvéd* a ti druzí poprvé. (Ne)spolehlivě o (ne)spolehlivých vyprávěních. *Filmový přehled*. Dostupné online: <
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/arved-a-ti-druzi-poprve-nespolehlive-o-nespolehlivych-vypravenich>> [vyd. 23. 1. 2023, cit. 12. 12. 2022].

[2] Thomas Elsaesser, *The Mind-Game Film*. In: Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. New York: John Wiley & Sons 2009, s. 13–42. Na Elsaessera navazuje Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge 2013, a jeho poznatky rozšiřuje Warren Buckland (ed.), *Hollywood Puzzle Films*. Londýn: Routledge 2014. Srov. Miklos Kiss, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Comple Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.

[3] *Daria* [film]. Režie Matěj Pichler 2020, 102:40.-102:45 min.

[4] Srov. Thomas Elsaesser, c. d..

[5] K redefinici pojmu přežánrovění, pocházejícího původně od teoretika Ricka Altmana, viz Roman Gazdík, *Text, figura, autor: tři aspekty přežánrovění ve filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2007.

[6] Viz Kamil Fila, Jízda v noci vědomí: Lost Highway. In: Robert Fisher, *Temné stránky duše. Lynch*. Brno: Jota 2006, s. 293–320. (Další případ nespolehlivosti u Lynche, rozebíraný v literatuře dostupné v češtině, viz Kamil Fila, Zrcadlo, v němž nepoznáváme sami sebe: Mulholland Drive. In: Robert Fisher, *Temné stránky duše. Lynch*. Brno: Jota 2006, s. 339–364.) Srov. Cognitive theories of narration (Lost Highway). In: Thomas Elsaesser, Warren Buckland (eds.), *Studying Contemporary American Film: A Guide To Movie Analysis*. Velká Británie: Arnold 2002, s.169–194.

[7] Srov. Kristin Thompson, Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988, s. 162–194.

[8] Pro bližší rozbor dostupný v češtině viz Robin Wood, Psycho. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 89–98. Pro srovnání dalších případů nespolehlivosti v tvorbě Alfreda Hitchcocka viz Robin Wood, Úvod. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 27–29; Robin Wood, Vertigo. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 57–76; Robin Wood, Psycho. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 89–98; Robin Wood, Marnie. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 119–140.

[9] Srov. Erik Hurt, *Taxi Driver and the Unreliable Narrator*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=8ioETAQXYtQ>> [vyd. 12. 3. 2021, cit. 12. 12. 2022].

[10] *Všechno bude* [film]. Režie Olmo Omerzu 2018, 71. min.

[11] David Bordwell, *Dead man talking*. Observations on film art. Dostupné online: <
www.davidbordwell.net/blog/2015/08/24/dead-man-talking/> [vyd. 24. 8. 2015, cit. 12. 12. 2022].

[12] Ke strategiím odtajňování nespolehlivosti např. MusTTalks, *The Role of the Unreliable Narrator*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=k9UgiuzBN10>> [vyd. 22. 2. 2021, cit. 12. 12. 2022].

[13] Viz Marek Slovák, Narcistní narativy. Část I – tuzemská metafikce před a po roce 1989. *Filmový přehled*. Dostupné online: <

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy>> [vyd. 19. 7. 2022, cit. 12. 12. 2022]. Viz Marek Slovák, *Narcistní narativy (II)*. *Filmový přehled*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/narcistni-narativy-ii>> [vyd. 30. 8. 2022, cit. 12. 12. 2022].

[14] Srov. William Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Oklahoma: University of Oklahoma Press 1981.

[15] *Czech Made Man* [film]. Režie Tomáš Řehořek, 2011, 2:22 min, 6:28–6:30 min.

[16] *Czech Made Man* [film]. Režie Tomáš Řehořek, 2011, 11:30–11:48 min.

[17] *Všechno bude* [film]. Režie Olmo Omerzu 2018, 71. min.

[18] *Všechno bude* [film]. Režie Olmo Omerzu 2018, 70:55. min.

[19] Pozorné čtenářstvo si nepochybně všimlo, že *Šílení* bylo zmiňováno jako příklad v první části textu a v druhé až do poznámky opomenuto, ani jednou nebylo podrobena náležitě analytické reflexi zohledňující nespolehlivost vyprávění. Snímek je příkladem díla, které kritickému publiku obeznámenému s pretexty poskytuje dostatek vodítek ke své nespolehlivosti: jednak má protagonista nestabilní mysl (má velmi živé noční můry); jednak si s ním jeden libertín celou dobu pohrává; jednak je podstatná část zasazena do prostředí blázince; jednak – a to hlavně – jsou přiznány inspirační vzory, které jsou nespolehlivé. Zejména povídky Edgara Allana Poea *Metoda doktora Téra a profesora Péra*, ze které se kromě návštěvy psychiatrické léčebny přejímá i perspektiva naivního protagonisty, a *Předčasný pohřeb*, kdy je brzké umístění do hrobu součástí klamu-hry s ústřední postavou. Mezi ostatními nespolehlivými počiny *Šílení* vyniká nikoliv přiznáním, že jde o nespolehlivou myšlenkovou hru, ale zmnožením klamu a nutností přerámování: pohřeb v první polovině byl předčasný, protože smrt byla fingovaná, a v druhé polovině blázinec vedou pacienti, protože lékaři a dozorcí jsou zavřeni ve sklepení. Srov. s pojednáním o poeovských příbězích jako nespolehlivých: ZeroIndent, POE AND NOLAN: UNRELIABLE NARRATOR I *Through The Glass* <<https://www.youtube.com/watch?v=mlJVe-0i56U>> [vyd. 26. 4. 2016, cit. 12. 12. 2022]. Srov. s podnětnou problematizací poeovských klamavých narativů, respektive Rigganova tropu šílence: Maria Rovito, *When „Disability Demands a Story“: Problems With the „Unreliable“ Narrator*. MUsings: The Graduate Journal. Dostupné

online: <<https://blogs.millersville.edu/musings/when-disability-demands-a-story-problems-with-the-unreliable-narrator/>> [vyd. 23. 2. 2019, cit. 12. 12. 2022].

[20] Viz Miklos Kiss, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.

[21] Chatman rozlišuje dvojí nedůvěryhodnost/klamavost, a to podle rozdílu mezi příběhem a diskurzem: omylnou filtraci, náležití příběhu, a nespolehlivou naraci, patřící díky instanci vypravěče k diskurzu. Omylná filtrace je Chatmanem dále členěna na explicitní (patrné z vypravěčského komentáře) a implicitní (věcí výkladu, domyšlení a rozpoznání). Nespolehlivé vyprávění je naopak vždy implicitní. U filmu nalézá i částečnou nespolehlivost, která v knize není možná, protože spočívá v rozporu mezi vypravěčem řečeným (komentářem mimo obraz) a vypravěčem vyobrazeným. Z českých děl s ní nakládá *Czech Made Man* či *Všechno bude*. Viz Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 142, 148–150.

[22] Jednomu z nejpozoruhodnějších, přitom nejopomíjenějších, amerických filmů 21. století se více analyticky věnoval – a otázku nespolehlivosti, klamavosti a lživosti problematizoval – Radomír Kokeš v konferenčním příspěvku. Viz Radomír Kokeš, *Lež jako prostředek ozvláštňení ve filmové fikci: hry s klamáním ve filmu Domino (2005)*. Dostupné online: <www.youtube.com/watch?v=DT-EMpJe_xc> [vyd. 25. 2. 2022, cit. 12. 12. 2022].

[23] O *Arvédovi* zde opravdu není nic k přečtení. Text je ukončen.

Použité a doporučené zdroje:

Knihy:

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press 1961.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn: Routledge 2007.

- David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. California: University of California Press 2006.
- David Bordwell, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.
- Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. Londýn: Routledge 2013.
- Warren Buckland (ed.), *Hollywood Puzzle Films*. Londýn: Routledge 2014.
- Warren Buckland, *Narrative and Narration. Analyzing Cinematic Storytelling*. New York: Columbia University Press 2021.
- Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. New York: John Wiley & Sons 2009.
- Robert Fisher, *Temné stránky duše. Lynch*. Brno: Jota 2006.
- Juraj Herz, Jan Drbohlav, *Juraj Herz. Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta 2015.
- Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000.
- Seymour Chatman, *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host 2008.
- Miklos Kiss, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017.
- Karel Mohla (ed.) a kol., *Spalovač mrtvol – kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca 2022.
- William Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Oklahoma: University of Oklahoma Press 1981.
- Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988.

François Truffaut, *Rozhovory Hitchcock-Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav 1987.

Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003.

William Riggan, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Oklahoma: University of Oklahoma Press 1981.

Kapitoly z knih:

Kamil Fila, Jízda v noci vědomí: Lost Highway. In: Robert Fisher, *Temné stránky duše. Lynch*. Brno: Jota 2006, s. 293–320.

Kamil Fila, Zrcadlo, v němž nepoznáváme sami sebe: Mulholland Drive. In: Robert Fisher, *Temné stránky duše. Lynch*. Brno: Jota 2006, s. 339–364.

Karel Mohyla, Formování, vzetup a pád Karla Kopfrkingla v prezentaci diegeze filmu *Spalovač mrtvol* Juraje Herze. In: Karel Mohyla (ed.) a kol., *Spalovač mrtvol – kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca 2022, s. 94–120.

Lea Mohylová, *Spalovač mrtvol* v kontextu Herzovy „novovlné“ tvorby. In: Karel Mohyla (ed.) a kol., *Spalovač mrtvol – kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca 2022, s. 12–30.

Amanda Robillardová, Představy a realita v *Králi komedie*. In: David Bordwell, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 578–581.

Kristin Thompson, Closure within a Dream? Point of View in *Laura*. In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988, s. 162–194.

Kristin Thompson, Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988, s. 135–161.

Robin Wood, Marnie. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 119–140.

Robin Wood, Úvod. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 27–29.

Robin Wood, Psycho. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 89–98.

Robin Wood, Vertigo. In: Robin Wood, *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha: Orpheus 2003, s. 57–76.

Diplomové práce:

Barbora Hermanová, *Fungování nespolehlivého vypravěče v seriálu Mr. Robot*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2018.

Iva Hromková, *Nespolehlivá paměť, nespolehlivé vyprávění: revize Memento*. Brno: Masarykova univerzita 2011.

Martin Kos, „*Není to jen o penězích*“: *Podfukáři jako zástupce podvodnických narativů*. Brno: Masarykova univerzita 2014.

Lukáš Nagy, *Subjektivna cesta k moci pána Kopfrkingla: Neoformalistická analýza filmu Spalovač mrtvol*. Brno: Masarykova univerzita 2015.

Janis Prášil, *Mulholland Drive: Zpochybňování hranic mezi uzavřeností a otevřeností*. Brno: Masarykova univerzita 2013.

Věra Rittmanová, *Analýza filmu Klub rváčů aneb porucha osobnosti jako mystifikační prostředek*. Brno: Masarykova univerzita 2006.

Martin Witoszek, *Bordwell, Chatman a teorie vyprávění ve filmu: Srovnání dvou analytických přístupů pomocí analýzy tří filmů*. Brno: Masarykova univerzita 2014.

Studie, časopisecké texty:

Emily R. Anderson, Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club, and the Cinematic Narrator. *Journal of Narrative Theory*, 2010, vol. 40, č. 1, s. 80-107. Eastern Michigan University. DOI: 10.1353/jnt.0.0042

Zuzana Fonioková, Hranice nespolehlivého vyprávění. *Bohemica litteraria*, vol. 15, č. 1, s. 101-119. Dostupné online: <
<https://digilib.phil.muni.cz/flysystem/fedora/pdf/117979.pdf>> [vyd. 2012, cit. 12. 12. 2022].

Emar Maier, *Unreliability and Point of View in Filmic Narration*. Groningen: University of Gronigen.

Internetové zdroje:

Best Film Ever: A Movie Podcast. *HIMYM Unreliable Narrator*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=-3fG3QptkHE>> [vyd. před 11 lety, cit. 12. 12. 2022].

Clev's Class, *Unreliable Narration*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=klpQKoTAVBA>> [vyd. 22. 1. 2019, cit. 12. 12. 2022].

Cloud Kitten Chronicles, *Unreliable Narrators: How Writers Lie to You / Trop Notes*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=b5GtSL8o5YA>> [vyd. 14. 10. 2020, cit. 12. 12. 2022].

Dan Shen, Unreliability. *The Living Handbook of Narratology*. Dostupné online: <
<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/66.html#Riggan>> [vyd. 27. 6. 2011, revid. 31. 12. 2013, cit. 12. 12. 2022].

Douchebag Cinema, *Unreliable Narrators in Gone with the Wind, and the People who Agree with Them*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=JXPnintGsoM>> [vyd. 8. 9. 2020, cit. 12. 12. 2022].

Erik Hurt, *Taxi Driver and the Unreliable Narrator*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=8ioETAQXYtQ>> [vyd. 12. 3. 2021, cit. 12. 12. 2022].

Fandor, *I'll Believe It When I See it: Annie Wilkes Mode*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=xYw6JjFjpL8>> [vyd. 26. 3. 2018, cit. 12. 12. 2022].

Fandor, *I'll Believe It When I See It: Imaginary Friends*. Dostupné online: <
https://www.youtube.com/watch?v=dRk7Pb_R5rE> [vyd. 4. 5. 2018, cit. 12. 12. 2022].

Fandor, *I'll Believe It When I See It: The Unreliable Narrator*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=q8r0lgE8kpk>> [vyd. 19. 3. 2018, cit. 12. 12. 2022].

Fandor, *I'll Believe It When I See it: Truth vs Facts*. Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=J0CcfNZd_4U> [vyd. 2. 4. 2018, cit. 12. 12. 2022].

Gentleman Bard, *Westworld's Unreliable Narrator*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=iqhXgCb7NHI>> [vyd. 8. 5. 2018, cit. 12. 12. 2022].

Graeme Leung, *Intro To Narrative: Unreliable Narrators Patrick Bateman*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=DaJBeobNj2o>> [vyd. 11. 11. 2015, cit. 12. 12. 2022].

Holly Seddon, *Novel writing. The Unreliable Narrator: All You Need To Know*. Jericho Writers. Online dostupné: <<https://jerichowriters.com/the-unreliable-narrator/>> [cit. 12. 12. 2022].

Maria Rovito, *When „Disability Demands a Story“: Problems With the „Unreliable“ Narrator*. MUSings: The Graduate Journal. Dostupné online: <<https://blogs.millersville.edu/musings/when-disability-demands-a-story-problems-with-the-unreliable-narrator/>> [vyd. 23. 2. 2019, cit. 12. 12. 2022].

Mirka Spáčilová, *VIDEO: Natočila „nejdrsnější dokument roku“, Amerika ho povolí od 21 let*. iDnes.cz. Dostupné online: <https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/video-studentka-chce-konkurovat-trestikove-brutalitou-k-nevydrzeni.A110729_201144_filmvideo_tt> [vyd. 1. 8. 2011, cit. 12. 12. 2022].

Mirka Spáčilová, *Zneužitý Zneužívaný? Z „drsného“ dokumentu se stává mediální fraška*. iDnes.cz. Dostupné online: <https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/zneuzity-zneuzivany-z-drsneho-dokumentu-se-stava-medialni-fraska.A110926_153650_filmvideo_tt> [vyd. 26. 9. 2011, cit. 12. 12. 2022].

Mrs. Potts 95th grade Lit, *Reliable Narrator*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=pJAKFsQAVK8>> [vyd. 10. 9. 2018, cit. 12. 12. 2022].

MustTalks, *The Role of the Unreliable Narrator*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=k9UgiuzBN10>> [vyd. 22. 2. 2021, cit. 12. 12.
2022].

Ike, *Unreliable Narrator in American Psycho*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=bZsW6dfPCh0>> [vyd. 21. 10. 2018, cit. 12. 12.
2022].

OSU Writing, Literature and Film, „What is an Unreliable Narrator?“. A Literary Guide
for English Students and Teachers. *Oregon State University*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=A-IDvHT2QyQ>> [vyd. 23. 9. 2019, cit. 12. 12.
2022].

PBS Voices, *Who Can You Trust? Unreliable Narrators (Feat. Lindsay Ellis) | It's it! |*
PBS Digital Studios. Dostupné online: <
https://www.youtube.com/watch?v=AM7pALSwH_I> [vyd. 17. 12. 2018, cit. 12. 12.
2022].

P.N. Hinton, *What is an Unreliable Narrator? The Different Types*. Book Riot. Online
dostupné: <<https://bookriot.com/what-is-an-unreliable-narrator/>> [vyd. 3. 3. 2022,
cit. 12. 12. 2022].

R Alexandra, *The Unexpected Uses of Unreliable Narration – a deep dive in to The
Haunting of Hill House*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=4oX0BXUzFms>> [vyd. 14. 9. 2021, cit. 12. 12.
2022].

The Take, *Unreliable Narrators – Why We Love To Be Lied To*. Dostupné online: <
<https://www.youtube.com/watch?v=Y4riBhnDWbA>> [vyd. 1. 3. 2022, cit. 12. 12. 2022].

Three-Eyed Smiley, *We Need to Talk About Kevin: Unreliable Narration*. Dostupné
online: <<https://www.youtube.com/watch?v=P02oajl0QT4>> [vyd. 17. 3. 2017, cit. 12.
12. 2022].

Unreliable Narrator. StudySmarter. Dostupné online: <
[https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english-literature/literary-
elements/unreliable-narrator/](https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english-literature/literary-elements/unreliable-narrator/)> [cit. 12. 12. 2022].

Unreliable narrator. *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. Dostupné online: <https://en.wikipedia.org/wiki/Unreliable_narrator> [cit. 12. 12. 2022].

WatchMojo.com, Top 10 Movie Narrators Who Lied To You. *WatchMojo*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=nzOZXdFVfWc>> [vyd. 11. 10. 2017, cit. 12. 12. 2022].

Weekly Write: The Unreliable Narrator. Dostupné online: <<https://stephlimliwei.wordpress.com/2014/11/30/weekly-write-the-unreliable-narrator/>> [vyd. 30. 11. 2014, cit. 12. 12. 2022].

ZeroIndent, POE AND NOLAN: UNRELIABLE NARRATOR I *Through The Glass* <<https://www.youtube.com/watch?v=mlJVe-0i56U>> [vyd. 26. 4. 2016, cit. 12. 12. 2022].

Záznam konferenčního příspěvku:

Radomír Kokeš, *Lež jako prostředek ozvláštňení ve filmové fikci: hry s klamáním ve filmu Domino (2005)*. Dostupné online: <www.youtube.com/watch?v=DT-EMpJe_xc> [vyd. 25. 2. 2022, cit. 12. 12. 2022].