

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

# **Diplomová práce**

Bc. Eva Hocková

**Ne-lidští vypravěči v literární fikci**

Non-Human Narrators in Literary Fiction

Praha 2017

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

## **Poděkování**

Děkuji prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za všechny inspirativní podněty a velkou vstřícnost i trpělivost během vzniku práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 17. prosince 2017

.....

Eva Hocková

## **Abstrakt**

Diplomová práce pojednává o jevu *ne-lidského vypravěče* v literární fikci. V teoretické části je stanoven koncepční rámec pro studium *ne-lidského vypravěče*, který se opírá o tzv. *nepřirozenou naratologii*. Pozornost je nejprve věnována konvenčně přijímaným *ne-lidským vypravěčům*, následují případové studie zaměřené na nepřirozeně působící *ne-lidské vypravěče* v kanonických i současných dílech. Výzkum směřuje jednak k rovině významu, jednak k rovině formy a účinku, s nimiž je *ne-lidské vyprávění* v literární fikci spojeno.

**Klíčová slova:** ne-lidský vypravěč, nepřirozená naratologie, zvířecí vypravěč, objektový vypravěč, abstraktní vypravěč, interpretace, Franz Kafka, Ceridwen Doveyová, Kaspar Colling Nielsen, Orhan Pamuk, Markus Zusak, Italo Calvino

## **Abstract**

This master thesis deals with the phenomenon of *non-human narrator* in the literary fiction. The theoretical part of the thesis provides a conceptual framework. The framework is based on the so-called *unnatural narratology*. Firstly, the thesis discusses *non-human narrators* that are conventionally accepted. Secondly, the thesis provides a case study of *non-human narrators* that are perceived as unnatural. The case study includes examples from both canonical works and contemporary works. The research focuses on two main levels related to the usage of the phenomenon of *non-human narration* as used in the narratives: the level of “meaning” and the level of “form and effect”.

**Key words:** non-human narrator, unnatural narratology, animal narrator, object narrator, abstract narrator, interpretation, Franz Kafka, Ceridwen Dovey, Kaspar Colling Nielsen, Orhan Pamuk, Markus Zusak, Italo Calvino

# Obsah

Úvod .....	6
1 Teorie nepřirozeného vyprávění .....	7
1.1 Východiska.....	7
1.2 Předchůdci.....	10
1.3 Přístupy a definice .....	11
1.4 Otázka role kognitivních parametrů .....	14
2 Ne-lidští vypravěči v literární fikci.....	17
2.1 Jak ne-lidské vypravěče interpretovat? .....	18
2.2 Ne-lidští vypravěči konvencionalizovaní .....	24
2.2.1 Vypravěči v bajkách .....	24
2.2.2 Objektoví vypravěči cirkulačních novel .....	26
2.3 Animální vypravěči.....	27
2.3.1 Kafkovi zvířecí vypravěči .....	27
2.3.2 Vyprávějící zvěřinec (Ceridwen Doveyová: <i>Jen zvířata</i> ).....	38
2.4 Objektoví vypravěči .....	44
2.4.1 Vyprávějící rajče (Kaspar Colling Nielsen: <i>Dánská občanská válka 2018-24</i> ) .....	44
2.4.2 Vyprávějící obrázky (Orhan Pamuk: <i>Jmenuji se Červená</i> ) .....	47
2.5 Abstraktní vypravěči a nspecifikovatelné entity .....	53
2.5.1 Smrt (Markus Zusak: <i>Zlodějka knih</i> ).....	53
2.5.2 Qfwfq (Italo Calvino: <i>Kosmické grotesky</i> ).....	57
Závěr.....	64
Seznam literatury.....	66

## Úvod

Za jednu z nejzajímavějších věcí ohledně fiktivních příběhů považujeme fakt, že nereflktují pouze empirický svět kolem nás. Často obsahují nereálné prvky, které by byly ve skutečném světě nemožné. Jev *ne-lidského* vyprávění směřuje k paradoxní představě, že jsou čtenáři při čtení vyzváni k reflektování aspektů lidského života skrze *ne-lidské* vypravěče, ať už se jedná o zvířata, objekty, nebo nedefinovatelné entity. Diplomová práce bude pojednávat o vyprávějících subjektech, které přešly z tradiční, humanistické „osobnosti“ vypravěče skutečného světa do neobvyklých, inovativních a podivných zdrojů narativního diskurzu.

*Ne-lidský* vypravěč pro nás představuje fascinující a bizarní jev úzce související s předmětem výzkumu tzv. *nepřirozené naratologie*, v první části práce proto s její oporou navrhne konceptní rámec pro studium *ne-lidského* vyprávění a budeme se zabývat otázkou, jak dát nepřirozeným *ne-lidským* vypravěčům smysl. V druhé části práce vymežíme *ne-lidské* vypravěče již konvencionalizované a poté se zaměříme na případové studie *ne-lidských* vypravěčů, kteří konvencím nepodléhají a stále na nás působí nepřirozeně, abnormálně či zvláštně.

Pro interpretace jsme vybrali různorodou škálu *ne-lidských* vypravěčů z kanonických i současných děl, ohraničenou do třech základních okruhů – animální vypravěči, objektoví vypravěči a abstraktní a nespecifikovatelní vypravěči. Naším cílem není podat vyčerpávající přehled všech *ne-lidských* vypravěčů vyskytujících se v literární fikci, ale spíše komplexně uchopit tuto problematiku, ukázat možnost jejich vysvětlení. Náš výzkum směřuje jednak k rovině významu, na které budeme zjišťovat témata a funkce, se kterými může být *ne-lidské* vyprávění v příbězích spojeno, jednak k rovinám formy a účinku. V neposlední řadě je cílem práce zjistit, mají-li *ne-lidští* vypravěči jakožto literární prostředek něco společného.

# 1 Teorie nepřirozeného vyprávění

V této části práce se budeme zabývat tzv. nepřirozenými příběhy (*unnatural narratives*), které tvoří výraznou podskupinu experimentální literatury, a nepřirozenou naratologií (*unnatural narratology*), jež v posledních letech přináší inovativní výzkumný program v rámci teorie vyprávění. Studium *nepřirozeného* vyprávění se vyvinulo do jednoho z nejzajímavějších nových paradigmat v narativní teorii. Literární vědci se stále více zajímají o analýzu *nepřirozených* textů, z nichž byly mnohé zanedbávané nebo marginalizované do stávajících naratologických rámců. *Nepřirozená vyprávění* specifickým způsobem posouvají smysluplná chápání příběhů, fikčních hlasů a vyprávění, nebo je dokonce zcela narušují. Jednu z těchto výzev představuje vedle logicky a fyzikálně nemožných světů, situací, dekonstrukce času a prostoru právě vyprávění prostřednictvím *ne-lidských vypravěčů*.

Pokusíme se objasnit, co termín *nepřirozený* ve výzkumu vyprávění znamená, jak se nepřirozená naratologie liší od klasické strukturalistické a standardní kognitivní teorie vyprávění, jak může zkoumání *nepřirozeného příběhu* vrhnout nové světlo na fungování vyprávění, a rovněž vysvětlit některé vyvstávající problémy a otevřené otázky vyvolané *nepřirozeným* přístupem. Vycházet budeme z prací současných *nepřirozených naratologů*<sup>1</sup>, kteří se problematikou abnormálních příběhů soustavně zabývají a k *nepřirozené naratologii* se ve svých studiích otevřeně hlásí. V jednotlivých přístupech a proudech budeme hledat společná i odlišná stanoviska, která by nám mohla pomoci určit vhodný teoretický rámec pro výzkum *ne-lidských vypravěčů*.

## 1.1 Východiska

Většina definic termínu „*narativ*“ v sobě nese jasnou mimetickou předpojatost a běžné realistické či „*přirozené*“ narativy považuje za prototypické projevy vyprávění. Příliš se tedy soustředí na myšlenku, že jsou příběhy modelovány podle skutečného světa a ignorují tím mnoho zajímavých prvků vyprávění. Mimetické příběhy se pokoušejí zobrazovat svět našich zkušeností rozpoznatelným způsobem,

---

<sup>1</sup> Vycházíme zejména z prací Briana Richardsona, Moniky Fludernikové, Jana Albera, Rüdigeru Heinze, Henrika Skov Nielsena a Stefana Iversena.

což je tradiční snaha děl, která usilují o realismus. Odezvy na mimetické složky vyvolávají zájem publika o postavy, které by se mohly přibližovat skutečným lidem, a o narativní svět podobný tomu reálnému.

Koncepty mimeze vycházejí z tradičního pojmu *mimésis*, své kořeny mají v platónském (třetí a desátá kniha Platónovy *Ústavy*) či aristotelském (Aristotelova *Poetika*) pojetí, jejich interpretace se však různí. Podle Doležela je hlavní myšlenkou mimeze představa, že fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, tj. jsou napodobeninami či zobrazením skutečně existujících entit.<sup>2</sup> Eco tvrdí, že „způsob, jakým přijímáme zpodobnění reálného světa, se málokdy liší od způsobu, jakým přijímáme fiktivní svět.“<sup>3</sup> Podle *principu minimální odchylky* Marie-Lauren Ryanové „rekonstruujeme svět fikce a kontrafaktuálů<sup>4</sup> jako nejbližší možný vůči realitě, kterou známe. To znamená, že si do světa výpovědi budeme projektovat všechno, co víme o skutečném světě, a že v něm provedeme pouze takové úpravy, které nedokážeme obejít.“<sup>5</sup> Čtenáři tedy užívají známých schémat ze skutečného světa k doplnění své představy fikčního světa.

Skutečně se však dá mimetická doktrína aplikovat na všechny texty? A opravdu lze vždy doplňovat představy o fikčních světech principem minimální odchylky? Souhlasíme, že v mnoha narativech svět příběhu, časové, prostorové souřadnice, postavy a narativní akt, který je projektován, úzce korelují se scénáři v reálném světě. Soustředí se na lidské či člověku podobné substance, konkrétní osoby či alespoň jejich hlasy, informují nás o myslích, zažívajících změnu v čase a nastavení, které se podobají reálnému světu. Jak ale v rámci tradičních strukturalistických a kognitivních narativních teorií adekvátně vysvětlit vyprávění ne-lidských, mrtvých, nespecifikovatelných vypravěčů, paraleptické vyprávění v první osobě a jiné abnormální jevy konstituující vyprávění? Mnoho kritiků se pokouší díla s nepřírozenými prvky vyprávění zasadit do povědomějšího rámce, popírá jejich abnormálnost a nuceně se je tak snaží konvencionalizovat. Jak se například

---

<sup>2</sup> Doležel, 2003, s. 21.

<sup>3</sup> Eco, 1997, s. 120.

<sup>4</sup> Ryanová vychází z teorie kontrafaktuálů Davida Lewise specifikované ve studii *Truth in Fiction* (pův. v *American Philosophical Quarterly* 15, 1978, s. 37–46; česky vyšlo překladu P. Stojky jako *Pravda ve fikci*, *Aluze* 10, 2007, č. 2, s. 52–62).

<sup>5</sup> Ryanová, 2005, s. 107.



vypořádat s vypravěčem Beckettova románu *Nepojmenovatelný* (1953)<sup>6</sup>, který je zasažen nerozhodnutelností svého vztahu (identity či neidentity) k postavám, o nichž se vypráví, nemožností určit, kdo v které chvíli mluví jeho ústy a kdo je skutečným subjektem myšlenek a prožitků, které procházejí jeho myslí? S vymezením osobní identity není konfrontován pouze čtenář, ale i vypravěč sám:

Říkám, co mi říkají, abych řekl, a doufám, že je jednou omrzí na mě mluvit. Jenom to říkám špatně, protože nemám ani sluch, ani hlavu, ani paměť. Zrovna teď se slyším, jak říkám, že začíná mluvit Wurm; sděluji tu novinku, ať už znamená cokoli. Myslí si snad, že si myslím, že to mluvím já? Stejně to jsou oni... Myslí si, že věřím, že tyhle otázky kladu já sám? I ty mám od nich. [...] Jsou v tom, co povídám, nějaká moje vlastní slova? Ne, nemám hlas, v této záležitosti nemám vůbec žádný hlas. To je také jeden z důvodů, proč jsem si spletl sám sebe s Wurmem. [...] Ovšem já nic neříkám a nic nevím, ty hlasy mi nepatří, ani ty myšlenky, to všechno patří těm protivníkům, co mne obývají.<sup>7</sup>

Pro mnohé recipienty se nabízí jednoduché konstatování, že vypravěč románu *Nepojmenovatelný* je lidsky vypadající figura, zbavená smyslů, pomatená, pod vlivem opojných látek nebo jednoduše psychicky narušená. Avšak takové popírání nepřirozenosti, podivna, abnormálnosti a násilné vtěsnání do určitého realistického a antropomorfického rámce by se dalo vystihnout slovy Lubomíra Doležela: „Mimetické čtení, které praktikují naivní čtenáři a posilují žurnalističtí kritikové, patří mezi nejprimitivnější operace, jichž je lidská mysl schopna.“<sup>8</sup>

U textů, jakým je Beckettův *Nepojmenovatelný*, se tedy čtenář při rekonstrukci fikčního světa nemůže spolehnout na svůj model skutečného světa. Právě takové texty se dají označit za *nepřirozené* a jeden z možných klíčů k nim představuje *teorie nepřirozeného vyprávění*.

---

<sup>6</sup> Poslední díl Beckettovy trilogie, předchází mu romány *Molloy* (1951) a *Malone* (1951).

<sup>7</sup> Beckett, 1998, s. 56-58.

<sup>8</sup> Doležel, 2003, s. 10.

## 1.2 Předchůdci

Za první souvislý výzkum nepřirozených prvků vyprávění lze považovat práci ruských formalistů, kteří proslule identifikovali důležitost „ozvláštnění“. V samém základu se nepřirození naratologové zabývají vyprávěními, která mají ozvlášťující efekt, protože jsou experimentální, extrémní, transgresivní, nekonvenční, nekonformní či neobvyklá. Z tohoto úhlu pohledu tedy *nepřirozené* koreluje s pojmem *ozvláštnění* Viktora Šklovského:

Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věci a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité [...]. Věc se z automatizace vnímání vyvádí v umění způsoby různými.<sup>9</sup>

Za vysoce relevantní pro současný výzkum *nepřirozených vyprávění* považuje Richardson také Bachtinovy práce o Rabelaisových textech. Bachtin si všímá chronotopu zázračného světa rytířské romantiky, který je charakterizován subjektivní hrou s časem a prostorem. Zahrnuje porušení elementárních časových, prostorových vztahů a perspektiv.<sup>10</sup>

Teorie možných světů adaptovaná pro studium vyprávění, zejména práce Thomase Pavla, Lubomíra Doležela a Marie-Laure Ryanové, také úzce souvisí s *nepřirozenou narativní teorií*, a sice proto, že začala poukazovat na zásadní rozdíly fikčních světů. Teorie možných světů vychází z předpokladu „[rámce] mnoha světů“, což s sebou nese fakt, že „[u]niverzum diskursu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy.“<sup>11</sup>

Nakonec, ještě před rozšířením termínu *nepřirozené vyprávění* diskutoval Brian McHale<sup>12</sup> o neobvyklých technikách užívaných v postmoderních narativních textech. Uvádí řadu metafikčních strategií, které mají vystihnout vynalézavost narativního diskurzu.

---

<sup>9</sup> Šklovskij, 1948, s. 15-16.

<sup>10</sup> Richardson, 2015, s. 25.

<sup>11</sup> Doležel, 2003, s. 27.

<sup>12</sup> V dílech: McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen; McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.

### 1.3 Přístupy a definice

Teoretici zabývající se *nepřirozenou naratologií* považují ono „nepřirozené“ za fascinující jevy, které jsou hodny výzkumu, přičemž cílem tohoto *nepřirozeného* teoretického výzkumu je dle Albera a Heinze<sup>13</sup> přiblížit a konceptualizovat „jinakost“ (*Otherness*), nikoliv ji však stigmatizovat či naopak přehnaně upřednostňovat. Četné definice tzv. *nepřirozena* vznikly v rozmanitých manifestacích, a to zejména v posledních dvou desetiletích.

Od šedesátých let dvacátého století vyvstává narativní inovace neuvěřitelným tempem a narativní teorie je pomalá na to, aby tyto inovace plně pochopila a integrovala do stávajících teoretických modelů. *Nepřirozená teorie vyprávění* nabízí novou perspektivu k základnímu modelu naratologie.

*Nepřirozená narativní teorie* se na tyto texty začala soustředit, rozšiřovat teoretické modely tak, aby tyto praktiky začleňovala. Nabízí tím novou perspektivu k základnímu modelu naratologie. Výzkum probíhá i z hlediska diachronního, nepřirození naratologové rovněž nahlízejí zpět do historie vyprávění, aby našli významné předchůdce abnormálních strategií. Nepřirození naratologové rozvíjejí nové analytické nástroje, které pomáhají popsat skutečnost, že se mnoho narativů odchyluje od rámců reálného světa.<sup>14</sup> Konkrétně ukazují, jak mohou *nepřirozená vyprávění* radikálně dekonstruovat jednak antropomorfního vypravěče, což je hlavním tématem naší práce, jednak i lidské postavy a mysli s nimi spojené. Mohou se rovněž pohybovat nad rámcem reálných představ času a prostoru a přivádět nás do nejvzdálenějších oblastí konceptuálních možností.

Ačkoliv středem zájmu teoretiků *nepřirozené naratologie* jsou zvláštní, podivné či neobvyklé jevy, nepřirozená naratologie není homogenní školou. Teorie nepřirozené naratologie je mezinárodně orientovaným, rozmanitým, hybridním a heteroglosním hnutím, které umožňuje různé definice a perspektivy *nepřirozeného*. Ve skutečnosti dokonce musí různé pohledy a definice nepřirozeného umožňovat, v neposlední řadě proto, že každé pochopení nepřirozeného musí vzít v úvahu jeho kulturní kontext. Andrea Mollová ve své studii poukazuje na to, že narativní scénáře, které se mohou

---

<sup>13</sup> Alber, 2011, s. 2.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 6.

zdat nepřirozené australským domorodcům z Nového Jižního Walesu, budou většine západních čtenářů připadat naprosto přirozené a obyčejné.<sup>15</sup>

Monika Fludernik<sup>16</sup> definuje pojem „nepřirozený příběh“ jako něco „bájného, magického a nadpřirozeného, krom toho logicky nebo kognitivně nemožného.“<sup>17</sup>

Brian Richardson považuje za *nepřirozený narativ* takový příběh, který „zřetelně porušuje konvence standardních narativních forem, zejména konvence nefikčních vyprávění, mluvených či psaných, a fikčních stylů jako realismus, který se vytváří podle vzoru nefikčních vyprávění. Nepřirozená vyprávění mimoto sledují měnící se konvence a vytvářejí v jednotlivých dílech nové naratologické vzory. Nepřirozená vyprávění tedy produkují ozvláštnění základních prvků příběhu.“<sup>18</sup> Podle Richardsons nepřirozené narativy porušují „mimetický kontrakt“, který vládl konvenční fikci po staletí a stanovoval hranice realismu.<sup>19</sup> Jeho užívání termínu „realismus“ není omezeno na hnutí realismu devatenáctého století, ale spíše odkazuje k mimetickému vyprávění. Nepřirozená vyprávění jsou pro něj tedy taková vyprávění, která nápadně porušují zvyklosti standardních vyprávěcích forem, zejména nefikčních narativů a fikčních směrů jako je realismus, který se na základě nefikčních vyprávění modeluje. Dále Richardson rozlišuje mezi tím, co nazývá nemimetickou (*nonmimetic*) a antimimetickou (*antimimetic*) poetikou. *Nemimetická* neboli nerealistická poetika se váže k tradičním nerealistickým dílům – k pohádkám, příběhům duchů apod., *antimimetická* (*antimimetic*) pak takovým pracím, které odporují principům realismu, například k Beckettově tvorbě. *Nepřirozenost* přisuzuje

---

<sup>15</sup> Mollová, 2011, s. 246-268.

<sup>16</sup> Fluderniková se výslovně k *nepřirozené naratologii* nehlásí, avšak svým přístupem (*natural narratology*) jí významně přispěla a podnítila k mnohým diskuzím na poli inovativních naratologických technik. Ve své knize *Towards a “Natural” Narratology* identifikuje a teoretizuje neobvyklé a nepřirozené vyprávěče, extrémní, nečitelné a nemožné druhy vyprávění.

<sup>17</sup> Fluderniková, 2002, s. 362, vlastní překlad, „*the fabulous, the magical, and the supernatural besides the logically or cognitively impossible.*”

<sup>18</sup> Richardson, 2006, s. 34, vlastní překlad, „*one that conspicuously violates conventions of standard narrative forms, in particular the conventions of nonfictional narratives, oral or written, and fictional modes like realism that model themselves on nonfictional narratives. Unnatural narratives furthermore follow fluid, changing conventions and create new narratological patterns in each work. In a phrase, unnatural narratives produce a defamiliarization of the basic elements of narrative.*”

<sup>19</sup> Richardson, 2006, s. 138.

pouze *antimimetickým* a ozvláštňeným scénám, entitám a událostem jako jsou např. nemožné prostory, obrácený kauzální vývoj a takové akty vypravování, které porušují parametry přirozených konverzačních příběhů. *Nepřirozená vyprávění* mimo to vycházejí z proměnlivých konvencí a vytvářejí v díle nová naratologická schémata. Richardsonova myšlenka *nepřirozeného* má tedy užší rozsah než formulace Fludernikové.

Podle Jana Albera „pojem *nepřirozený* označuje příběhy a události, které jsou fyzikálně nemožné, tj. nemožné z pohledu známých zákonů řídících fyzický svět, nebo logicky nemožné, tj. nemožné podle uznávaných principů logiky.“<sup>20</sup> Například retrogresivní temporalita v románu *Šíp času* (1991) od Martina Amise je fyzikálně nemožná, protože intradiegetický čas se pohybuje směrem zpět, což se vymyká našim znalostem o plynutí času v reálném světě. Rozeznává mezi *nepřirozeností* v postmodernismu, která v nás stále ještě způsobuje dezorientaci nebo ozvláštňení, a konvencionalizovanými případy *nepřirozenosti* v jiných typech literatury. To, co Fluderniková nazývá „bájným, magickým a nadpřirozeným“, klasifikuje Alber jako příklady konvencionalizované *nepřirozenosti*.

Stefan Iversen spojuje pojem *nepřirozený* s příběhy, které čtenáře uvádějí ke střetu mezi pravidly řídícími svět příběhu a scénáři nebo událostmi, které se vytvářejí nebo odehrávají uvnitř tohoto světa a vzdorují jednoduchým vysvětlením. Zatímco mnohé z těchto jevů se časem stávají obvyklé, některé zůstávají vůči familiarizaci odolné. Za takový příklad vzdorujícího jevu Iversen považuje transformaci v *Proměně* (1915) Franze Kafky, protože čtenář je v ní konfrontován s kombinací lidské mysli a mysli brouka, která se však nachází v jinak konvenčně realistickém příběhu. Iversen se také zajímá o způsoby, jakými se příběhy mění v průběhu doby na přirozené/nepřirozené ose, jak se rozvíjejí a stávají se rozšířenými novými metodami konvence. Pozornost směřuje rovněž k nepřirozeným prvkům v nefikčních žánrech.<sup>21</sup>

Henrik Skov Nielsen definuje pojem *nepřirozené vyprávění* jako podmnožinu fikčních vyprávění, která – na rozdíl od mnoha realistických a mimetických příběhů – podněcují čtenáře, aby použili interpretační strategie, které se liší od těch, jež užívají v nefikčních, konverzačních vyprávěcích situacích. Taková vyprávění mohou mít

---

<sup>20</sup> Alber, 2009, s. 80.

<sup>21</sup> Iversen, 2011, s. 89-103.

časové, příběhové nepřírozenosti, reprezentace myslí nebo akty vypravování, které by musely být konstruovány jako fyzicky, logicky, mnemologicky nebo psychologicky nemožné či vysoce nepravděpodobné ve vyprávěcích situacích reálného světa, avšak které umožňují čtenářům interpretovat je jako důvěryhodné, spolehlivé a/nebo autoritativní tím, že je podněcují změnit interpretační strategie. Upozorňuje na nepřírozenost některých konvencionalizovaných forem, například na nulovou fokalizaci v tradičních realistických pracích. Rozlišuje mezi *naturalizací* na jedné straně a tím, co nazývá "konvencí" na straně druhé, a rozvíjí novou taxonomii, která kombinuje konvenční, netradiční, přirozené a nepřirozené.<sup>22</sup>

Co tedy mají všechny přístupy v rámci nepřirozené naratologie společného? (1) fascinaci vysoce nepravděpodobnými, nemožnými, neskutečnými, tajuplnými, pobuřujícími, extrémními, bizarními příběhy a jejich strukturou (2) potřebu interpretovat je a řešit otázku, co by mohly potenciálně znamenat a (3) zájem o zkoumání vztahu mezi těmito specifickými vyprávěními a všemi ostatními příběhy.

## 1.4 Otázka role kognitivních parametrů

Chtěli bychom zmínit jednu konkrétní debatu, která se v *nepřirozené naratologii* odehrává, a která se týká role kognitivních parametrů v diskusích o nepřirozených jevech, tedy parametrů, které jsou pro výzkum ne-lidských vypravěčů velmi relevantní.

Brian Richardson a Henrik Skov Nielsen jsou k užívání kognitivních parametrů při analýze nepřirozených vyprávění nedůvěřiví, a to zejména tehdy, pokud má přístup na nich založený tendenci vysvětlovat nepřirozená vyprávění z hlediska běžného poznání nebo známých zkušeností. Tvrdí, že bychom jednoduše měli přijmout skutečnost, že nepřirozené přesahuje situace reálného světa. Richardson a Nielsen poukazují na to, že nepřirozená vyprávění popírají odpor vůči popisům v reálném světě a zdůrazňují vynalézavou sílu smyšlených technik. Z tohoto hlediska nepřirozený naratolog popisuje odchylky, ale respektuje přitom polysémii literární tvorby. Rozhodujícím aspektem této polysémie je nepřirozená konstrukce textů. Argumentují, že musíme odolat impulsům směřujícím k zapření podstaty

---

<sup>22</sup> Nielsen, 2011, s. 71-88.

a neočekávaných účinků nepřírozena. Richardson se snaží prosadit možnost mnohačetných interpretací, Nielsen je zvláště zainteresovaný do výzkumu důsledků různých typů nepřírozených vyprávění. Berou však v úvahu zásadní zvláštnost nepřírozených scénářů a pocity dezorientace, které mohou vyvolávat.

Naproti tomu Jan Alber tvrdí, že pokud chceme dát nepřírozenému smysl, neexistuje žádná jiná cesta kolem naší kognitivní architektury (tj. rámců a skriptů, které jsou uloženy v našich myslích). Alber se zabývá zejména vysvětlením nepřírozenosti na základě procesu *naturalizace*. Pojmem *naturalizace* označil Jonathann Culler kognitivní proces uplatňovaný čtenáři při čtení fikčních textů: podle Cullera se čtenáři pokoušejí objasnit nevysvětlitelné prvky textu pomocí známých interpretačních vzorců. Aby čtenář textu porozuměl, aplikuje na něj své vlastní vědomosti, postoje a zkušenosti.<sup>23</sup> Záměrem není jednoduše eliminovat podivné; naturalizace buď integruje neznámé do většího rámce, který ho vysvětluje v jiné perspektivě jako docela dobře známé, nebo navrhuje více obsáhlý rámec, který je schopen vysvětlit nesrovnalosti jako funkce v rámci svého vlastního uspořádání. Monika Fluderniková se myšlenkou naturalizace inspirovala a rozšířila ji v rámci svého termínu „narativizace“ (*narrativization*): tvrdí, že v procesu narativizace, který je „čtenářskou strategií naturalizující texty pomocí příběhových schémat,“<sup>24</sup> čtenáři používají parametry založené na zkušenostech z reálného světa a promítají je do literatury za účelem pochopení textových zvláštností. Na základě konceptu *narativizace* Alber<sup>25</sup> vyvinul strategie čtení, které mají čtenářům pomoci vyrovnat se s nepřírozeností, a které zmíníme v další části naší práce.

V této debatě odehrávající se na poli nepřírozené naratologie je větší otázkou spíše to, zda jsou nakonec všechna vyprávění (a nezáleží na tom, jak bizarní) výsledkem něčí subjektivní zkušenosti a mohou být definována z hlediska Moniky Fludernikové: jako „[...] kvazi-mimetické evokace zkušeností z ‚reálného života‘.“<sup>26</sup> Jinými slovy je otázkou, zda všechna vyprávění (včetně *nepřírozených*) nějak reflektují lidské

---

<sup>23</sup> Alber, 2011, s. 10.

<sup>24</sup> Fluderniková, 2002, s. 25, vlastní překlad, „*a reading strategy that naturalizes texts by recourse to narrative schemata.*“

<sup>25</sup> Nejprve pět strategií (Alber, 2009, s. 84-93), poté je rozšířil na devět (Alber, 2016, s. 47-57).

<sup>26</sup> Fluderniková, 2002, s. 9, vlastní překlad, „[...] *the quasi-mimetic evocation of 'real-life experience'.*“

problémy a obavy, nebo zda můžeme vysvětlit nepřirozená vyprávění na základě jiných (ne-lidských, textových, umělých nebo syntetických) okolností.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Alber, 2011, s. 11.



## 2 Ne-lidští vypravěči v literární fikci

Pro Genetta je nesporný mimetický, resp. humanistický rámec naratologie, ve kterém je v komunikačním aktu přítomna určitá vyslovující instance.<sup>28</sup> Nedokáže si představit vypravěče, který není lidskou bytostí, nebo se jí alespoň nepodobá. Když diskutuje o vyprávění bez vypravěče, konstatuje, že se s takovým případem nikdy nesetkal, a kdyby ano, „prchal by tak rychle, jak by ho jenom nohy unášely.“<sup>29</sup> Domníváme se, že současná fikce je daleko za touto humanistickou představou „vypravěč rovná se lidská osoba“. Značné množství děl obsahuje celou škálu *ne-lidských* vypravěčů, ať už vyprávějících zvířat, věcí nebo nespécifikovatelných entit. Považujeme proto za nezbytné, aby byla v rámci teorie vyprávění nastíněna rozsáhlejší perspektiva.

Kritiku vůči standardním koncepcím vypravěče vyslovuje už Roland Barthes ve svém *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění*: „[...] ve vypravěči a v postavách vidí osoby skutečné, ‚živé‘ (dobře víme, jak nezničitelný je tento mýtus), jako kdyby se vyprávění od původu vymezovalo vztahem k úrovni referenční (ve všech případech jde o koncepci stejně realistické). Ovšem z našeho hlediska vypravěč a postavy jsou svou podstatou ‚bytosti papírové‘.“<sup>30</sup>

*Ne-lidský* vypravěč pro nás představuje fascinující a bizarní jev úzce související s předmětem výzkumu *nepřirozené naratologie*. Jak jsme již nastínili v předchozí části práce, bude pro náš výzkum *nepřirozená* teorie vyprávění hlavní oporou. Co máme na mysli termínem *ne-lidský vypravěč*? Vyprávějící subjekt, který přešel z tradiční, humanistické „osobnosti“ vypravěče skutečného světa do neobvyklých, inovativních a podivných zdrojů narativního diskurzu. *Ne-lidští* vypravěči překračují parametry reálného světa, jsou fyzicky a logicky nemožní. Podněcují čtenáře k promítnutí lidské zkušenosti do tvorů a objektů, u kterých se běžně takový druh mentální perspektivy nepředpokládá. Zároveň čtenáři musí uznat odlišnost *ne-lidských* vypravěčů, kteří mohou zpochybňovat některé z předpokladů a očekávání ohledně lidského života a podvědomí. Nejprve se budeme zabývat otázkou, jak dát *nepřirozeným ne-lidským* vypravěčům smysl, poté vymezíme *ne-lidské* vypravěče již

---

<sup>28</sup> Genette, 1988, s. 101.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 101, vlastní překlad, „*I would flee as quickly as my legs would carry me.*“

<sup>30</sup> Barthes, 2002, s. 33.

konvencionalizované a nakonec se zaměříme na případové studie *ne-lidských* vypravěčů, kteří konvencím nepodléhají a stále na nás působí nepřírozně, abnormálně či zvláště.

## 2.1 Jak ne-lidské vypravěče interpretovat?

Otázkou je, jak dát *nepřírozeným ne-lidským* vypravěčům smysl a jak je interpretovat. Máme na mysli skutečně interpretovat, nikoli odbýt pouhým konstatováním, že se jedná o metodu ozvláštňení či fantastický prvek. Ruth Ronenová připouští skutečnost, že mnoho fikčních světů je neaktualizovatelných, avšak lze je vykreslit a představit si je: „mohou být předmětem imaginace a intence“<sup>31</sup> a je možno k nim referovat. Logické nemožnosti pak vysvětluje následovně: „Ač logicky nekonzistentní stavy věcí se neomezují na určité literární periody nebo žánry, v případě postmodernismu se nemožnosti ve smyslu logickém staly ústředním poetickým postupem, který má ukázat, že kontradikce samy o sobě nelikvidují koherenci fikčního světa.“<sup>32</sup> Umberto Eco naopak v *Mezích interpretace* podotýká, že logicky nemožné světy mohou být pouze zmíněny, ale nelze si z nich nic vzít: „[...] znásilňují naše logické nebo epistemologické zvyklosti. Nemůžeme si představit svět, ve kterém existují hranaté kruhy, jež lze zakoupit za částku odpovídající nejvyššímu sudému číslu.“<sup>33</sup> Interpretační proces *nepřírozených* narrativů tedy svým způsobem vzdává. My se však ztotožňujeme s názorem Ronenové, která neshledává logické nemožnosti ve fikčních světech jako porušení sémantiky možných světů, ale spíše je vidí jako „novou oblast uplatnění tvořivých sil.“<sup>34</sup>

Brian Richardson<sup>35</sup> ve svém teoretickém rámci sice zdůrazňuje mnoho zvláštních a podivných aspektů *nepřírozených* vyprávění, už se však nezabývá tím, co by *nepřírozené* mohlo znamenat, anebo co by nám mohlo sdělit. Naprosto tedy přehlíží kognitivní parametry vyprávění. Nielsen<sup>36</sup> přichází s nepřírozenými strategiemi čtení

---

<sup>31</sup> Ronenová, 2006, s. 35.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>33</sup> Eco, 2004, s. 86.

<sup>34</sup> Ronenová, 2006, s. 70.

<sup>35</sup> Viz Richardson, 2002. Nověji také v: Richardson, 2015.

<sup>36</sup> Nielsen, 2013, s. 78-85.

(*unnaturalizing reading strategies*), které spočívají v tom, že čtenář může důvěřovat i takovým prvkům ve vyprávění, jež by byly ve skutečném světě nemožné, nepravděpodobné, anebo přinejmenším zpochybnitelné. Dokonce je může považovat za naprosto spolehlivé. Rovněž konstatuje, že *nepřirozené* nutí čtenáře k odlišnému způsobu interpretace než k takovému, který by mohl použít při vyprávěcím aktu skutečného světa nebo při konverzaci. S tímto tvrzením jistě můžeme souhlasit, avšak Nielsen, podobně jako Richardson, nenabízí vysvětlení pro to, jaký by mohly mít *nemožné* jevy ve vyprávění význam.

Vzhledem k tomu, že předmětem našeho výzkumu jsou vypravěči odporující tradiční představě vypravěče jakožto lidské či člověku podobné entitě, ztotožňujeme se spíše s teoretickým rámcem, který byl v rámci *nepřirozené naratologie* navržen Janem Alberem, a který je blízký i Stefanu Iversenovi, tedy takovým, jenž při výzkumu *nepřirozených jevů* zohledňuje kognitivní parametry. Alber vypracoval návrh interpretačních možností *nepřirozených* vyprávění, ve kterém stanovil strategie čtení *nepřirozených* textů. Vychází z Cullera a Fludernikové, konkrétně z procesů *naturalizace* a *narativizace*<sup>37</sup>, přičemž diskutuje o strategiích, které mohou čtenářům pomoci udělat *nepřirozené* příběhy čitelnější. Aby byla rekonstrukce *nepřirozených* jevů možná, je dle Albera nevyhnutelné vytvoření *nemožných blendů* a výrazné rozprostření již existujících kognitivních rámců a skriptů za hranici skutečných možností. Vychází z několika základních předpokladů<sup>38</sup>, a sice:

- a) struktura textuální roviny vyprávění je vždy součástí smysluplného komunikačního aktu bez ohledu na to, nakolik je podivná, tzn., předpokládá, že „někdo se snaží něco vyjádřit“;
- b) ve vytváření *nepřirozených* narativů hrají roli určité záměry a motivace, o kterých Alber vytváří hypotézy;
- c) dokonce i nejpodivnější text je určitý způsobem o lidech nebo lidských zájmech.

Na základě těchto předpokladů pak vymezuje celkem devět strategií<sup>39</sup>, kterými mohou recipienti *nepřirozeným* prvkům dodat smysl:

---

<sup>37</sup> Viz podkapitola *Otázka role kognitivních parametrů* na s. 14.

<sup>38</sup> Alber, 2016, s. 45-46.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 47-57.

## 1. Mísení rámců

Jsme-li ve vyprávění konfrontováni s nepřírozenými jevy, musíme provést zdánlivě nemožné mapovací operace, abychom se ve světě příběhu orientovali. V takových případech jsme pobízeni k tomu, abychom spojili již existující rámce a pro adekvátní rekonstrukci nepřírozených jevů ve světě příběhu vytvořili to, co Mark Turner nazývá *nemožný blend* (*impossible blend*).<sup>40</sup> Proces mísení vysvětluje Turner poukázáním na to, že kognitivně moderní lidské bytosti mají pozoruhodnou, druhově definovanou schopnost „sklízet zakázané mentální ovoce“ – tzn. aktivovat dvě protichůdné mentální struktury (např. strom a osobu) a kreativně je mísit do nových mentálních struktur (např. mluvící strom).<sup>41</sup> Alber v této souvislosti parafrázuje Manteho S. Nieuwlanda a Jose J. A. van Berkuma<sup>42</sup>, kteří ve své studii ukazují, jak se subjekty pokoušejí pochopit *nepřírozené entity* (v tomto případě zamilované arašídý nebo plačící jachtu) prostřednictvím mísení rámců. Subjekty musí postavit a postupně aktualizovat své situační modely příběhu až do té míry, že projektují lidské vlastnosti na neživé objekty. Tento proces projektování lidských vlastností (chování, emocí, vzhledu) na neživý objekt se blíží tomu, co bylo nazváno *konceptuální integrací/blendingem*, tedy základní mentální operaci, která vede ke vzniku nového významu nebo konceptuální komprimaci a umožňuje obecnou orientaci v dané oblasti.<sup>43</sup> Domníváme se, že proces mísení rámců, který otevírá nové koncepční prostory, bude hrát v případě pochopení *ne-lidských* vypravěčů významnou roli, protože fyzicky či logicky nemožní vypravěči nás nutí vytvářet rekombinace kognitivních parametrů.

---

<sup>40</sup> Turner, 2005, s. 82-119.

<sup>41</sup> Alber, 2016, s. 49.

<sup>42</sup> Viz NIEUWLAND, Mante S. a Jos J. A. VAN BERKUM, 2006. When Peanuts Fall in Love: N400 Evidence for the Power of Discourse. *Journal of Cognitive Neuroscience*. **18**(7), s. 1098-1111.

<sup>43</sup> Viz DANAHER, David S., KONCEPTUÁLNÍ INTEGRACE (conceptual blending, conceptual integration). In: NEKULA, Marek a Jana PLESKALOVÁ, KARLÍK, Petr, ed. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [cit. 2017-10-16]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KONCEPTUÁLNÍ%20INTEGRACE>.

## 2. Generifikace

V některých případech byl určitý *nepřirozený* jev již konvencionalizován a přeměnil se v percepční rámeček. Jinými slovy, proces mísení se již uskutečnil a *nepřirozené* se převedlo do základní kognitivní kategorie, která je součástí obecných konvencí. V takových případech nám *nepřirozené* již nepřipadá podivné a neobvyklé, jelikož takový prvek můžeme identifikovat jako součást určitého literárního žánru, tzn. vhodného diskurzního kontextu, v němž může být anomálie zakotvena.

## 3. Subjektivizace (čtení vnitřních stavů)

Některé *nemožné* prvky lze vysvětlit jako součást vnitřních stavů vypravěčů (popř. postav), např. se může jednat o sny, fantazie, vize nebo halucinace. Tato strategie je jediná, která nepřirozené naturalizuje, jelikož z něčeho zdánlivě nepřirozeného dělá naprosto normální věc, a sice určitý prvek lidského nitra. *Subjektivizací* například Alber vysvětluje retrospektivní temporalitu Amisova *Šípu času* (1992) tak, že ji připisuje přání hlavního protagonisty vrátit hodiny a odvolat tím morální chaos svého života, zahrnující i jeho účast na holocaustu.

## 4. Vymezení tematických okruhů

Jiné příklady nepřirozeného charakteru se stávají čitelnějšími, pokud se na ně podíváme, spíše než jako na mimeticky motivované události, z tematického hlediska. Příkladem jsou telepatické síly Salíma Sinaího v Rushdieho historickém románu *Děti půlnoci* (1981), které zdůrazňují příležitost k vzájemnému porozumění mezi různými etnickými skupinami, náboženstvím a místními komunitami v postkoloniální Indii po osvobození.

## 5. Alegorické čtení

Nemožné prvky lze vidět jako části abstraktních alegorií, které nám říkají něco o lidských podmínkách nebo o světě obecně. Alegorie je obrazný styl zpodobnění, který se snaží vyjádřit spíše určitou myšlenku než reprezentovat koherentní svět příběhu. Základním kognitivním posunem této strategie čtení je vidět *nepřirozené* prvky jako reprezentace abstraktních myšlenek nebo konceptů. Alber alegorické čtení demonstruje na příkladu hry *Cleansed* (2011)

Sarah Kaneové, ve které se postava Grace změní ve svého milovaného bratra Grahama, přičemž metamorfózu lze číst v kontextu alegorie o podstatě a nebezpečí lásky.

## 6. Satirizace a parodie

*Nepřirozené* scénáře a události mohou být v příběhu použity rovněž k satirizaci, parodování nebo zesměšňování určitých psychologických záležitostí. Nejdůležitější vlastností satiry je kritika skrze přehánění, zkreslení, ponížení nebo posměch a pointa je většinou didaktická. Parodie je podkategorií satiry, zahrnuje posměšnou rekontextualizaci dřívějšího textu nebo stylu, a to textem či stylem novějším. Typickým příkladem je satirická novela *Ňadro* Phillipa Rotha, která nás konfrontuje s obsedantním profesorem literatury, jenž se jednoho dne ráno probudí a zjistí, že se proměnil v sedmdesátikilový ženský prs. Ve svých přednáškách byl hlavní protagonista zvyklý hovořit o nepřirozených proměnách v dílech Gogola a Kafky a tvrdit, že fikce ovlivňuje naše životy. Stal se tedy doslova tím, o čem přednášel. Román se mu touto nepřirozenou přeměnou v určitém směru vysmívá, že bral fikci přespráliš vážně.

## 7. Umístění do transcendentální oblasti

Čtenáři mohou vysvětlit některé projekce *nepřirozených* jevů předpokladem, že jsou součástí transcendentálního prostředí (např. nebe, očiště, pekla). Příkladem je Beckettova hra *Play* ([1963] 1990), konfrontující nás s kruhovou temporalitou: na konci hry se příběh vrátí k jeho začátku a neurčitě pokračuje. Naznačuje to, že tři postavy (M, W1 a W2) jsou uvězněny v urnách, zatímco světlo je přiměje, aby mluvily o svých minulých životech – tím jsou zachyceny v nekonečné temporální smyčce. Hra je tedy zasazena do transcendentální říše, ve které jsou všechny tři postavy odsouzeny k tomu, aby znovu prožily události z minulých životů v kontinuálním cyklu.

## 8. Individuální čtení

Principem této strategie je předpoklad, že *nepřirozené* pasáže textu jsou čtenářům nabízeny jako materiál pro vytvoření vlastních příběhů.<sup>44</sup> Vyprávění je tedy v tomto případě konstrukční sadou vyzývající k volné hře s jejími prvky. Toto čtení úzce souvisí s myšlenkou „zrození čtenáře“ Rolanda Bartha, které „musí být zapláceno smrtí Autora.“<sup>45</sup> Pokud textu dáme autora, uzavřeme tím psaní, vnutíme mu pojistku a „jakmile se najde Autor, text je ‚vysvětlen‘, kritika zvítězila.“<sup>46</sup> V některých dílech však autor, který by čtenáře vedl, chybí, a tak musí čtenář konstruovat své vlastní příběhy.

## 9. Zenový způsob čtení

Nakonec se Alber zmiňuje o zenovém způsobu čtení, který považuje za radikální alternativu ke všem ostatní strategiím. Tento způsob předpokládá pozorného a stoického čtenáře, který odmítá předcházející vysvětlení a současně přijímá jak zvláštnost nepřirozených scénářů, tak i pocity nepohodlí, obavy a paniku, které by v něm mohly vyvolávat. V tomto kontextu může docházet k myšlení o postojích, jež mnohé *nepřirozené* jevy evokují: stav bytí v nejistotě, tajemství, pochybnostech, bez jakéhokoliv domáhání se po důvodu nebo skutečnosti. Tento způsob čtení však může naopak znamenat i příjemnou odpověď v podobě estetické reakce a radosti z osvobození od přírodních možností.

Kognitivní rekonstrukce příběhových světů vždy zahrnuje proces interpretace. První dvě strategie korelují s kognitivními procesy, které se blíží rekonstruování či konstrukci skutečného světa, zatímco ostatní jsou blíže k interpretaci a produkci významu. V našich analýzách *ne-lidských* vypravěčů se pokusíme zvolit vhodné strategie k přiblížení skutečnosti, že *nepřirození* vypravěči nejsou našemu myšlení naprosto cizí.

---

<sup>44</sup> U této strategie Alber vychází z předpokladu Ryanové, jak jej uvedla ve studii *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*. In: *Poetics Today*. 27(4), 2006, s. 633-674.

<sup>45</sup> Barthes, 2006, s. 77.

<sup>46</sup> Tamtéž.

## 2.2 Ne-lidští vypravěči konvencionalizovaní

V této kapitole poukážeme na *ne-lidské* vypravěče, které sice můžeme zařadit do rámce *nepřirozené naratologie*, avšak kteří nás už nezasahují svou podivností, bizarností či zvláštností a snadno je přijmeme jako součást příběhového světa. Ačkoliv jsou ve svém jádru *nepřirození*, považujeme je za vypravěče přijímané konvencí. V tomto případě čtenáři obvykle upraví své rámce čtení a přijímají nemožné vypravěče ve fikčním světě za možné. Jejich výklad ve světle *nepřirozené naratologie* však může na jejich *nepřirozenost*, která je již obecně brána za samozřejmou a svým způsobem i normální, upozornit. V rámci Alberových strategií čtení se jedná o *generifikaci*, tedy o *nepřirozeného* vypravěče, který již byl konvencionalizován a proměnil se v percepční rámeček. Z našeho úhlu pohledu se nejedná o typicky *nepřirozené* vypravěče, a to z důvodu jejich konvence. Postrádají specifický efekt ozvláštňování a nazvali bychom je vlastním termínem „historicky nepřirození“.

### 2.2.1 Vypravěči v bajkách

Zvířecí vypravěči v bajkách jsou pravděpodobně nejstarším případem *ne-lidských* vypravěčů – přetrvali od starověku až do současnosti a stali se doslova kanonickou záležitostí. Prostřednictvím zvířat mohl lid vyjádřit svůj nesouhlas s chováním vyšší moci. Kromě procesu *generifikace* se u bajek uplatňuje i strategie *alegorického čtení*, *satirizace* a *parodie*. Zvířecí vypravěči se v bajkách chovají jako lidé a z jejich jednání vždy vyplyne mravní ponaučení. Bajka může být charakteru didaktického, politického nebo poetického, který je čistě zábavného rázu. Prostřednictvím zvířat, která jsou nositeli typicky lidských vlastností, bylo umožněno výstižně poukazovat na lidské chyby a zobecňovat problémy lidstva. Pro tyto typy konvenčně přijímaných příběhů je rovněž charakteristické připisování fixních povahových rysů – osel bývá hloupý, kůň nadutý a vzpurný, včela pracovitá, sova moudrá apod.<sup>47</sup>

Specifické zpracování bajky nalezneme u Karla Čapka, jehož krátké bajky vycházely od roku 1925 do roku 1938 v Lidových novinách. Čapek posunul žánr bajky do nové roviny, užívá méně obvyklé animální vypravěče, a tak k nám promlouvá například moucha, blecha, jepice, veš, včela, ploštice, komár, mravenec či želva. Čapkova bajka vychází z typických vlastností zvířete či věci, ale neztotožňuje se s vlastnostmi lidí,

---

<sup>47</sup> Bahník, 1976, s. 10.



naopak je separuje. Bajky mají podobu drobného útržku a ústřední pointou je většinou poukazování na politické dění skrze satiru, zejména na otázku vztahu jedince a společnosti: „**Ploštice**: Já, paní, mohu mít ze svých dětí radost. Jsou zdravé a nadané, mají se k světu a dokonce už smrdí. – Chvála bohu, ty se ve světě neztratíš.“<sup>48</sup>; „**Vrabec**: To toho je, slavík! To nás vrabců je víc!“<sup>49</sup>; „**Ovce**: Ať mě zabijí, jen když mě vedou.“<sup>50</sup>; „**Mravenec**: Já neválčím. To válčí mraveniště.“<sup>51</sup>. Čapek navíc nestaví do role vypravěče pouze zvířata, ale i objekty (papuči, rezavý hřebík, tovární komín, výkal, sirku, krtčí kopku, balvan, hadr na holi, prádlo na provaze), rostliny (kopřivu, tulipán krásocitný, suchý list, starou borovici, břízku) a abstraktní pojmy (smrt, dnešek, tlení).

*Ne-lidští* vypravěči v Čapkových bajkách jsou typem intradiegetického-homodiegetického vypravěče<sup>52</sup>, tedy vypravěče druhého stupně, který vypráví svůj vlastní příběh. Sdělují své komentáře, pocity, úvahy, hodnotí je, zpravují nás o svých záměrech a jsou uvnitř příběhu: „**Papuče**: Já nešťastná! Být pořád pohromadě s tou druhou, s tou rajdou, s tu hloupou bačkorou! Nebýt jí, mohla bych dostat do páru něco lepšího...“<sup>53</sup>.

Čapek se tedy tradiční podobě bajky, ve které je ústřední mravní ponaučení skrze lidské povahové vlastnosti, značně vzdaluje. Skrze *ne-lidské* vypravěče poukazuje na politickou situaci, náboženství, diktátorský režim, bezhlavé následování davu či aroganci. S útlumem didaktičnosti a sílcí komikou souvisí zrušení nebo parodování závěrečného poučení.

---

<sup>48</sup> Čapek, 1961, s. 21.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>52</sup> Vycházíme ze základního rozlišení Gérarda Genetta na čtyři druhy vypravěče z hlediska narativní roviny a přítomnosti v příběhu. Pokud je vypravěč nadřazen příběhu, který vypráví, pak se jedná o „extradiegetického“ vypravěče. Pokud se stává vypravěč součástí vyprávěných událostí, tedy jednou z postav, pak hovoří o „intradiegetickém“ vypravěči. Jakmile je vypravěč mimo události příběhu, pak se jedná o vypravěče „heterodiegetického“ a ten, který se nějakým způsobem příběhu účastní, je vypravěč „homodiegetický“. Viz Kubíček, 2013, s. 124-148.

<sup>53</sup> Čapek, 1961, s. 19.

### 2.2.2 Objektíví vypravěči cirkulačních novel

Vypravěč stylizující se do určité věci či části lidského těla je jevem přítomným zejména v postmoderních románech, avšak své předchůdce má zakořeněné již v dávné době. V anglofonní literatuře z osmnáctého století lze spatřovat rozmanité vyprávějí věci, jejichž funkcí byla zejména kritika lidských praktik a rozvoje kapitalismu. Příklady takových objektových vypravěčů z osmnáctého století jsou mince (*The Golden Spy* [1709] Charlese Gildona; *The Adventures of a Rupee* [1782] Helenuse Scotta); bačkory (anonymně vydaný román *The History and Adventures of a Lady's Slippers and Shoes* [1754]); kabát (anonymní *The Adventures of a Black Coat* [1760]); atom (*The History and Adventures of an Atom* [1769] od Tobiaše Smoletta); bankovka (*The Adventures of a Bank-note* [1770] Thomase Bridgese); kočár (*The Adventures of a Hackney Coach* [1781] Dorothy Kilnerové) a mnohé další.<sup>54</sup>

Tyto humorné novely jsou vyprávěny objektivními vypravěči, kteří kolují společností a představují satirické vize světa vycházející zejména ze zkušeností lidského obchodování (nejvíce je to patrné u vyprávějí věcí bankovek a mincí). Vypravěči bývají prodáni, ztraceni, nalezeni, darováni či vyměněni, čímž se dostávají do odlišných sociálních skupin a mají srovnání napříč společnostmi. Většinou nemají přístup k myšlenkám a pocitům svých držitelů a poskytují externě fokalizované vyprávění toho, co se jim děje. Hilary Jane Englertová ve studii *Occupying Works: Animated Objects and Literary Property* věnované objektovým vypravěčům v cirkulačních novelách osmnáctého století vyslovuje názor, že ve skutečnosti se jedná o nadpřirozené agenty – duchy, démony či lidské duše, odsouzené k obývání určité věci jakožto formy karmického nebo božího trestu.<sup>55</sup>

Zatímco v anglofonním prostředí jsou objektíví vypravěči cirkulačních příběhů přijímání konvencí stejně jako vypravěči zvířecích bajek – uplatňuje se u nich strategie čtení skrze *generifikaci*, na českého čtenáře mohou stále působit *nepřirozeně*, což dokazuje relevantnost studie Andrey Mollové<sup>56</sup> o tom, že *nepřirozené* narativy jsou určovány také kulturními okolnostmi daného recipienta.

---

<sup>54</sup> Alber, 2016, s. 74.

<sup>55</sup> Englertová, 2007, s. 221.

<sup>56</sup> Viz podkapitola *Přístupy a definice* na s. 11.

## 2.3 Animální vypravěči

### 2.3.1 Kafkovi zvířecí vypravěči

Zaměříme se na Kafkovy povídky, které dekonstruuji tradiční představu vypravěče a konfrontují nás s hlasy stylizujícími se do zvířecí podoby. Vynecháváme povídky jako *Proměna* či *Zpráva pro jistou akademii*, jelikož vypravěč v nich mluví skrze dekonstruovaného člověka – mysl je sice uvězněná v animálním „těle“, avšak uvažování je primárně lidské. Není to *ne-lidský* vypravěč v pravém slova smyslu, spíše dochází k hybridizaci lidské postavy. Za „čistě zvířecí“ povídky považujeme *Výzkumy jednoho psa*, *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ* a *Doupě*.

#### 2.3.1.1 Pes (*Výzkumy jednoho psa*)

V Kafkově povídce *Výzkumy jednoho psa*<sup>57</sup> vypráví vyšetřující pes historii svého vnímání událostí, a to více než události samotné. Příběh naznačuje životní vyprávění, ale neomezuje se na postupné vyprávění událostí, ani neposkytuje mnoho specifik. Každá fáze jeho života je proložena dojmy a pocity, které vypravěč z těchto zážitků měl, a také opatřena informacemi o tom, co si myslel před, v průběhu a po jejich výskytu. Z narativního pohledu mají v průběhu vyprávění efekt zpomalení narativního času, přičemž prodloužené pauzy zastavují činnost příběhu tak, aby vypravěč mohl v době událostí předávat své specifické myšlenky.

Časté jsou v povídce protikladné domněnky zpochybňující platnost vylíčené perspektivy. Tato neurčitost je viditelná již v první větě povídky: „Jak se můj život změnil a jak se přesto v podstatě nezměnil!“<sup>58</sup> Výrok směřuje k budoucnosti, kterou však zpochybňuje signalizace ke zpětnému pohledu. Je tak navozeno napětí mezi minulostí a přítomným okamžikem. Čtenář je vyzýván k tomu, aby přemýšlel o vypravěči v minulosti a aby přemítal o jeho změně.

Podobné podvojnosti mezi dojmy současnými a retrospektivou se nacházejí i v dalších pasážích textu. Pes vyvolává vzpomínky, které jsou vzápětí hodnoceny: „[...] zjišťuji při bližším pohledu přece jen, že zde odjakživa něco nesouhlasilo, byla tu malá trhlinka, uprostřed nejdůstojnějších národních akcí mě přepadala lehká rozladěnost,

---

<sup>57</sup> Povídka byla napsána roku 1922 a publikována až posmrtně o devět let později.

<sup>58</sup> Kafka, 2003, s. 141.

někdy dokonce i v důvěrném kruhu, ne někdy, nýbrž velmi často [...].“<sup>59</sup> Jinde pak prohlašuje o svém současném stavu, jenž je podmíněn událostmi minulými: „Jak bych také mohl bez těchto mezidobí, v nichž jsem pookřával, dosáhnout stáří, jemuž se nyní těším, jak bych si mohl vydobýt klid, s nímž se dívám na hrůzy svého mládí a snáším hrůzy stáří, jak bych mohl dospět k tomu, že jsem ze svého, jak přiznávám, nešťastného, či opatrněji vyjádřeno, nepřilíš šťastného založení vyvodil důsledky a že žiji v téměř v úplné shodě s nimi.“<sup>60</sup>

V introspekci povídky je tedy minulost stále napadána rekapitulováním. Povídka v sobě spojuje přepravění minulosti s rekapitulacemi vrstvenými podle toho, jak je vypravěč interpretuje. Analepse popisuje události minulé, ale vyprávění nikdy zcela neopustí přítomnost. Je nám stále připomínáno, že jsme s vypravěčem v přítomnosti. Opakující se událost nebo běžná aktivita je popsána za použití jediného prohlášení. Nevíme, komu nebo kolikrát byl příběh vyprávěn, ale spíše to, že se jednalo o opakovanou událost, přičemž každý případ měl neurčitý počet výskytů. Rovněž pes popisuje činnosti všelijakých „ubohých, nízkých, němých, jen na jisté skřeky odkázaných bytostí“<sup>61</sup>, ale nikdy ne konkrétní případ setkání s těmito bytostmi.

Výjimečné události jsou interpretovány spíše jako třída jevů než jako jednotlivé události. Například při popisu setkání s hudebními psy uvádí vypravěč svůj příběh tak, že ho označuje za jednu ze sérií podobných epizod. Setkání s hudebními psy ho „překvapilo, ba přímo omráčilo“<sup>62</sup>, avšak to je vzápětí přehodnoceno na „samo o sobě to nebylo nic mimořádného, později jsem vídal takové a ještě pozoruhodnější věci hodně často [...].“<sup>63</sup> Dále ještě potvrzuje odmítnutí oné jedinečnosti konstatováním, že „příhoda neobsahuje nic mimořádného, v průběhu dlouhého života nás potká ledacos, co by, vytrženo ze souvislosti a viděno dětskýma očima, vzbudilo ještě větší podiv.“<sup>64</sup> Dětské vnímání je zdůrazněno od začátku, protože celé setkání vychází „z těch blažených, nevysvětlitelných vzrušení, jaké snad zná každé dítě“.<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> Kafka, 2003, s. 141.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 142.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 143.

Kafkův psí vypravěč používá pověstnou existenci vzdušných psů jako prostředek k „obkroužení“ kolem epizody hudebních psů a poskytuje další příklady svého myšlení před a po této události svého mládí. Když vypravěč o vzdušných psech slyšel poprvé, myslel si, že „to znamená přespříliš využívat nezatíženosti mladého psa“, ale potom „viděl psy hudebníky a od té doby jsem považoval všechno za možné, žádný předsudek neomezoval mou vnímavost [...]“<sup>66</sup> Vypravěč naznačuje, že s věkem pak předsudky přicházejí, ale jsou založeny spíše na zkušenostech.

Povídka téměř neobsahuje dialogy. V jedné pasáži pes sděluje dialog mudrců o tématu půstu, ale prohlášení je oznámeno v přenesené řeči. Snad jediným dialogem v příběhu, který zahrnuje vypravěče jako jednoho z účastníků děje a implikuje tak homodiegetického vypravěče, je setkání s loveckým psem. Podobně jako první epizoda, i ta druhá, s podivným psem v lesích, proměňuje vypravěče, který konstatuje: „Tělesně jsem se ostatně zotavil za několik hodin, následky ne duchu nesu dodnes.“<sup>67</sup> Mezi oběma epizodami je znatelný kontrast: První zkušeností pro vypravěče je to, že psi selhávají v odpovědích, zatímco druhá zkušenost je jediným příkladem mluveného dialogu v příběhu. Nemožnost vést dialog se zpěvnými psy, kteří nereagují, postavila vypravěče na cestu vedoucí k jeho vlastním experimentům, zatímco interakce s loveckým psem ho přivádí zpět do komunity psího společenství.

Povídka se prohlašuje za rozjímání psa pro publikum jiných psů, vypravěč přiznává odloučení od psí komunity. Zpráva sama o sobě uvažuje o hlubokých otázkách existence psa, zvláště „čím se psí společenství živí“<sup>68</sup>. Kafka stylizuje svého psího vypravěče do racionálního rozsahu, který je rozpoznatelně lidský. Jak sám vypravěč přiznává, je fixován ke svému vlastnímu druhu: „mne zajímali pouze psi, jinak vůbec nic.“<sup>69</sup> Lidé jsou v jeho představách o krmení, výcviku, dopravě a lovu prakticky vymazáni. V opozici k představě, že člověk je měřítkem všech věcí, tvrdí Kafkův vypravěč: „Všechno vědění, souhrn všech otázek a všech odpovědí je obsažen ve psech.“<sup>70</sup> Domnívám se, že tímto Kafka podněcuje čtenáře k uznání sobecké

---

<sup>66</sup> Kafka, 2003, s. 157.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 180.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 150.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 153.

sebestřednosti a rozšiřuje lidský „narcismus“ i na jiné druhy. Vypravěč provádí průzkum svého vlastního druhu prostřednictvím lidské logiky a jazyka, zároveň však lidskou logiku a jazyk haní a sděluje jejich selhání při hledání poznání. Povídka tak vyvrací jistou představu o lidské identitě a nutí k otázce, co znamená být člověkem nebo jakýmkoliv živým tvorem. Všechny své síly vypravěč věnoval snaze o poznání, tento svět je pro něj světem lži a ani on, rodilý občan lži, z něj nedokáže dospět k pravdě. Způsob, kterým je úsilí o dosažení pravdy podáváno, neponechává moc prostoru pro naději, že je pravda přeci jen dosažitelná. Zoufá nad „nadbytkem materiálu“ a vidí vědu jako „bohatou na poznatky, avšak dost chudou na praktické úspěchy.“<sup>71</sup>

Když se psí vypravěč zeptá: „Jak dlouho budeš snášet to, že psí společenství, jak si na základě svých výzkumů stále víc uvědomuješ, mlčí a bude mlčet provždy?“<sup>72</sup> Zdá se, že toto ticho pohlcuje lidstvo i *ne-lidská* zvířata. Každý je vzdálen od ostatních i od sebe samého. Lidská jedinečnost a nadřazenost jsou odmítány tváří v tvář naší relativní nevědomosti.

### **2.3.1.2 Myš (*Zpěvačka Josefína aneb Myší národ*)**

V povídce *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ*<sup>73</sup> má *ne-lidský* vypravěč roli zprostředkovatele mezi umělkyní a jejím publikem. Počáteční odstavce narativu zobrazují vypravěče homodiegetického, tedy účastníka příběhu, jednoho z pišticích členů národa. S Josefíniými názory nesouhlasí, ale současně je vůči nim chápavý, přičemž mnohdy uznává, že sám neví proč. Poskytuje nám informace přibližující jedinečnost Josefíniina postavení, vzápětí však její důležitost začíná zpochybňovat. Nejprve uvádí, že jejich národ hudbě sice nerozumí, ale „krása toho zpěvu je tak veliká, že ani nejtupější mysl jí neodolá.“<sup>74</sup> stanovisko však bezprostředně vyvrací konstatováním, údajně podpořeným i jeho blízkými přáteli, že „Josefíniin zpěv není nic mimořádného.“<sup>75</sup> V této úvaze zachází ještě dál, když opakovaně pokládá otázku: „Je to vůbec zpěv?“<sup>76</sup> Vypráví o pověstech, podle kterých mělo jejich společenství

---

<sup>71</sup> Kafka, 2003, s. 152.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>73</sup> Povídka byla stejně jako *Výzkumy jednoho psa* napsána roku 1922 a vydána posmrtně.

<sup>74</sup> Kafka, 1983, s. 219.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 220.

hudební tradici, díky níž mají všichni příslušníci národa tušení, co to zpěv je, avšak jejich nemuzikálnost jim neumožňuje zazpívat ani několik dochovaných písní. Tím jeho vlna hypotetických teorií nekončí, přichází s novou otázkou: „Není to přece jen pouhé pištění?“<sup>77</sup> Avšak i kdyby Josefína pouze pištěla jako všichni ostatní, nevysvětlovalo by to dle něj záhadu její mocné působivosti. Tím vypravěč zřetelně představil zásadní otázky, které potřebují být zodpovězeny, tedy zda Josefína zpívá a jak lze vysvětlit její obrovský vliv.

Vypravěč v průběhu vyprávění zaujímá odlišné perspektivy. S dalším vyprávěním se zdá, že se plně soustředí na svou roli vypravěče a omezuje své komentáře především na záležitosti nezbytné pro čtenářovo pochopení situace. Přestože stále trochu interpretuje fakta, bere na sebe podobu mluvčího národa a pro komentování děje užívá první osobu plurálu. Tím dodává příběhu dokumentární a reportážní charakter. Krom toho užívá oslovení druhou osobu plurálu, zejména pokud chce detailně demonstrovat konkrétní situace:

Stoupnete-li si hezky daleko od ní a zaposloucháte-li se, či ještě lépe, vyzkoušíte-li se v tomto ohledu, třeba když Josefína zpívá mezi ostatními hlasy a vy si dáte za úkol rozpoznat její hlas, pak docela určitě neuslyšíte nic jiného než docela obyčejné pištění, trochu nápadné leda tím, jak je tenounké a slabé.<sup>78</sup>

Rozpor v jeho prezentování názorů myši vůči Josefíně se ukáže jako nezbytný z důvodu zachování nestrannosti. Pokud by zaujímal jednoznačné stanovisko namísto nezávislého zprostředkovatele, spolehlivost jeho výroků by byla pro čtenáře pochybná.

To, že je vypravěčem myš, je kromě názvu implikováno i v samotném vyprávění skrze popisy fyziognomie myši – jednak uvádí, že Josefína „kouše“<sup>79</sup>, jinde zase vyzdvihuje její schopnost „držet ústa zavřená“<sup>80</sup>, což prý jen málokdo z nich dovede, a při vyličení chování myši v roli posluchačů během Josefínina vystoupení říká, že „mnohý ani nezvedne oči, nýbrž boří tvář sousedovi do kožichu.“<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Kafka, 1983, s. 220.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 224.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 225.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 227.

Podobně jako tomu bylo u povídky *Výzkumy jednoho psa*, i zde je vypravěčem zvíře vyprávějící příběh o svém společenství, který je však adresovaný spíše lidem, v lidském jazyce. Jinak by přeci nebylo nutné zdlouhavě diskutovat o historii, tradicích a vlastnostech myššího národa. Mezi hlavní postavou a čtenářem stojí jako pevná zeď vypravěč a všechny události jsou viděny jeho očima. Jak už jsme naznačili, vypravěč přebírá v příběhu různé role, těžko ovšem říci, která je nejspolehlivější. Od tlumočnicka postupuje přes nestranného zpravodaje až k autoritativnímu reportérovi.

V průběhu svého komentáře o vztahu mezi umělcem a společností se začíná zabývat povahou samotného umění, podobně jako pes přemítal o vědě. Pasáž, v níž vypráví o účincích Josefínina zpěvu, evokuje obecnou definici umění:

[...] přece jen – to nelze popřít – něco z jejího zpěvu nutně pronikne i k nám. Toto pištění, pozdvihující se ve chvíli, kdy všem ostatním je uloženo mlčet, přichází ke každému jedinci jako nějaké poselství národa; Josefínino tenké pištění vprostřed těžkých rozhodnutí se téměř podobá živoření našeho národa uprostřed vřavy nepřátelského světa.<sup>82</sup>

Ve své popisné interpretaci dále pokračuje:

Tu, v těch skrovných přestávkách mezi zápasy, národ sní [...]. A do těchto snů zazní tu a tam Josefínino pištění; [...] rozhodně tu je na svém místě jako nikde jinde, jako sotva kdy hudba nalezne ten okamžik, na který čeká. Něco z ubohého, krátkého dětství je v tom, něco ze ztraceného, nikdy už nenalezitelného štěstí, ale je v tom i něco ze současného dělného života, z jeho nepatrné, nepochopitelné a přece trvající a nezničitelné čipernosti [...]. Samozřejmě že je to pištění. Jak by ne? Pištění je řečí našeho národa, jenže leckdo celý život piští a neví o tom, zde je však pištění osvobozeno z pout všedního života a i nás na krátkou chvíli osvobozuje. Opravdu, nechtěli bychom být bez těchto představení.<sup>83</sup>

V těchto pasážích nám v podstatě vypravěč sděluje, že umění není imitací života, ale spíše vyjádřením života samého. A to je to, co nás k němu přitahuje a důvod, proč jej nemůžeme snadno rozpoznat. Představuje neodmyslitelnou součást našich životů, stejně jako je Josefínino tenké pištění neodmyslitelné uprostřed každodenního

---

<sup>82</sup> Kafka, 1983, s. 227.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 230.



pištění ostatních myší. V povídce jsou tak skrze zvířecího vypravěče prezentovány některé předpoklady o účincích umění, například uvolnění z pout každodenního života. V popisu vztahu mezi Josefínou a jejím národem vypravěč dochází k závěru, že lidé jsou Josefíně oddáni a jsou ochotni vzdát se určitých rozmarů v její prospěch. Jakmile se však dostane k Josefíně požadavku, spočívajícím v osvobození od každodenní práce a existenčního boje, aby mohla věnovat zpěvu veškerou svou sílu, reaguje národ absolutním, mnohdy tvrdým odmítnutím a je vůči takovému požadavku až natolik lhostejný, že se nenamáhá důvody Josefíniny žádosti vyvracet.

Národ představuje nehybný celek, proti němuž stojí osamělý, zdánlivě vlivný umělec. Postava Josefíny symbolizuje umělce v určitém směru bezmocného a vypravěč funguje jako objektivní mluvčí zprostředkovávající jednak Josefínino hledisko, jednak i autoritativní pohled na charakter a postoje myšího společenství. Samotný příběh představuje důkladné prozkoumání stavu umění ve společnosti. Josefína má své vítězství, trumfy, schopnosti a vliv, avšak to vše zaniká s neschopností vypořádat se se světem.

### **2.3.1.3 Záhadné zvíře z podzemí (Doupě)**

Příběh je vyčerpávajícím popisem obsedantních snah podzemního zvířete, jehož existence je zasvěcena udržování, ochraňování a utajování jeho doupěte. Mezi homodiegetickým vypravěčem a jeho stavbou, která je předmětem neustálého podrobného zkoumání a změn, existuje vášnivý vztah. Cílem animálního vypravěče je „naprosto dokonalé doupě“<sup>84</sup>, takové, které by mu poskytovalo absolutní izolaci, a tedy i absolutní klid. Jenže se ukazuje, že taková konstrukce je nemožná, že je pouhým snem, kterým se vypravěč uklidňuje a jenž mu dovoluje ustoupit od neustálého zájmu o nedotknutelnost jeho stavby. V průběhu celého příběhu je stav připravenosti spojen s permanentním pocitem nebezpečí. Drží nepřetržitou stráž proti vetřelcům, donekonečna vypočítává rizika jejich vniknutí a narušení doupěte. Z tohoto důvodu je i posedlý celou koncepcí doupěte. Chce zajistit, aby jeho podzemní labyrint, v němž žije, byl dokonalým projektem teoretické konstrukce, kterou si představuje.

---

<sup>84</sup> Kafka, 1991, s. 115.

Zatímco psa a myš si můžeme představit, u vypravěče *Doupěte*<sup>85</sup> je to obtížnější. Soudě podle toho, co dělá, se můžeme domnívat, že je zvířetem podobným jezevci, krtkovi, mlhavě snad může připomínat i psa. Jeho domnělou podobu rekonstruuje pouze na základě nepatrných náznaků, které nám poskytuje. S potenciálním protivníkem na sebe „vycení zuby a drápy“<sup>86</sup>, dovede zdálky odlišit směsici pachů, lehává na „přinesené kořisti, obléván krví a šťávami masa“<sup>87</sup>, některé chodby jsou téměř nedotčené jeho tlapami, kterými hrabe a vyhazuje „hroudy do vzduchu, až se rozpadají na nejdrobnější částičky“<sup>88</sup> a z atmosféry velkého nebezpečí má pocit, jako by mu „řídla srst“<sup>89</sup>. S největší pravděpodobností se jedná o samotářský druh zvířete – nezdá se, že by jej přepadaly pocity osamělosti a pokud někdy býval v sociálním kontaktu, pak zůstal pohřben kdesi hluboko v minulosti.

Jeho život je ovládán pouze budováním doupěte, které realizuje vlastním tělem, na vedlejší rovině má zájem o svou zásobárnu potravin – naplňuje ho radost z přejídání, zejména pokud může „zásoby pěkně rozprostřít, procházet se mezi nimi, pohrávat si s nimi, těšit se jejich množstvím a rozmanitými pachy [...]. Jsou doby, kdy jsem zásoben tak dobře, že se z lhostejnosti k jídlu vůbec ani nedotknu potěru, který tu rejdí kolem.“<sup>90</sup> V tomto stavu sytosti a bezpečí však setrvává jen dočasně. V jeho představách je totiž tato radost vždy doprovázena zděšením a strachem nejen ze ztráty své potravy, ale i vlastního života, o něž by ho mohl připravit nějaký nevýslovný silnější dravec. Obrazy tohoto neviditelného nepřítelů jsou fragmentární a metonymické:

[...] může proniknout dovnitř a navždy všechno zničit. Dobře to vím a ani teď na samém vrcholu svého života neznám jediné úplně klidné hodiny, tam na onom místě v temném mechu jsem smrtelně zranitelný a v mých snech tam často bez ustání kolem dokola slídí chtivý čenich [...]. Ach, co všechno by se nemohlo stát! Na každý pád ale musím mít vyhlídku, že třeba někde je lehce dosažitelný, docela otevřený východ, kde už vůbec nemusím pracovat, abych se dostal ven, takže se nemůže stát, že bych tam zoufale

---

<sup>85</sup> Povídku Kafka psal od prosince 1923 do ledna 1924, vydána byla až posmrtně.

<sup>86</sup> Kafka, 1991, s. 136.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 103.

hrabal, byť i v lehkém násypu, a najednou – nedej bože! – ucítil ve stehnech pronásledovatelovy zuby.<sup>91</sup>

Většinu energie a rozumové schopnosti tedy věnuje obranné aktivitě a výpočtům. Nakonec ho to však přivádí k jakémusi druhu šílenství, které pramení z rozumové neschopnosti spočinout ve stavu bezpečí. Mysl je trýzněna protichůdnými možnostmi, které by zajistily bezpečné umístění kořisti. Přemýšlí, zdali ji má držet na jednom místě, kde ji může chránit, anebo rozptýlit takovým způsobem, který ji učiní méně zranitelnou, avšak bez jeho bezprostřední ochrany. Kafka podzemnímu zvířeti nedává téměř žádnou vizuální schopnost, tím evokuje slepotu tvora, jakým je krtek. Slepotu je navíc spojena s prostorovou posedlostí, která vede ke zhoršení jeho stavu, jelikož si kvůli ní uvědomuje, že nemůže být na dvou místech současně: „Nemohu ustavičně pobíhat všemi křížem krážem sestavenými chodbami a sledovat, je-li všechno jak se patří.“<sup>92</sup> Vypravěč je posedlý ovládním veškerých aspektů doupěte právě proto, že je nemůže ovládat. Navíc se necítí být ohrožen pouze vnějšími protivníky: „Nepřátelé jsou i uvnitř v zemi. Ještě jsem je neviděl, ale pověsti o nich vyprávějí a já v ně pevně věřím.“<sup>93</sup>

Identita zvířete s kompozicí doupěte odhalují vzájemnou korelaci mezi vnitřní psychologickou strukturou, která zvíře omezuje, a vnější stavbou doupěte, jehož tvorba se stává celoživotním úsilím. V určitých okamžicích začíná zvíře oslovovat doupě jako by bylo milovaným druhem:

Kvůli vám, chodby a prostranství, a hlavně kvůli tvým otázkám, hradní nádvoří, jsem přece přišel, životem jsem hazardoval [...]. Co je mi po nebezpečí, teď, když jsem u vás. Patříte ke mně, já k vám, jsme spolu spjati, co se nám může stát. Ať se nahoře tlačí třeba celé stádo, ať si je tam připraven čenich, který prorazí mech. [...] Teď ale na mne přece jen padne jakási zemdlenost a na jednom prostranství, které patří k mým miláčkům, se trochu stočím do klubíčka.<sup>94</sup>

Toto spojení doupěte a zvířete vede nakonec protagonistu k tomu, že klade zájmy doupěte před své vlastní, přestože výsledkem je bolest a frustrace: „Blaho tohoto vlastnictví mě zhýčkalo, choulostivost doupěte mě učinila choulostivým, jeho zranění

---

<sup>91</sup> Kafka, 1991, s. 99-100.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 119.

mě bolí, jako by to byla má vlastní. Právě tohle jsem měl předvídat, nepomýšlet jen na svou vlastní obranu – jak povrchní a zbytečné bylo i to –, nýbrž na obranu doupěte.“<sup>95</sup>

Napětí mezi introspekci a projekci se projevuje zejména evokací blížícího se vetřelce. Druhá část příběhu je věnována výhradně výrokům protagonisty, který se snaží „rozluštit plány toho zvířete“<sup>96</sup>, kterým se cítí být ohrožen. Náznaky potencionální hrozby, téměř neslyšitelné zvuky a šelest, jsou zaznamenatelné „takříkajíc jen uchem domácího pána.“<sup>97</sup> Tyto podivné zvuky ho vedou k hledání původců příčiny. Na jedné straně zvíře fyzicky prohledává doupě, aby našlo narušení, na straně druhé svádí vnitřní boj, aby uklidnilo rostoucí narušení uvnitř sebe: „V kdysi rozumném plánu neshledávám ani trochu rozumu, zase nechám práce a nechám i naslouchání, už se mi nechce odhalovat žádné sílicí šelesty, mám dost objevů, nechám všeho, byl bych už spokojen, kdybych upokojil ten svůj vnitřní rozpor.“<sup>98</sup> Rostoucí hrozba zvenčí odráží narůstající hrozbu vnitřní. Pozoruhodné je spojení zvířecích spekulací o vnější hrozbě s ustavičnými domněnkami týkajícími se jeho vlastní role ve vytváření hrozeb. Přes mnohé své teorie dochází až k paradoxnímu, avšak možná nejzřetelnějšímu tvrzení: „Třeba jsem v cizím doupěti, říkal jsem si, a jeho majitel se teď prohrabává ke mně.“<sup>99</sup>

Hrozba, přestože neurčitá a mlhavá, nenechává zvíře klidné. Je ohroženo bez ohledu na to, zda ho někdy nepřítel nalezne nebo ne. Obyvatel doupěte je touto šelmou uvězněn, chycen do pasti, přestože nepřítel není ničím jiným než produktem jeho představivosti. Zvířecí vypravěč na nás působí nepřírozně, odlišně a podivně, je zahalen určitým tajemstvím a lze si ho jen obtížně představit. V tomto ohledu vypravěč zrcadlí naše čtenářské chápání: protivník, kterým se cítí být ohrožen, je ve vztahu k němu stejně tak nepřírozně jako vypravěč k nám. Ostatně jak sám konstatuje: „[...] dal jsem se připravit o všechnu rozvahu jevem, který je, to přiznávám, podivný.“<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Kafka, 1991, s. 133.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 129-130.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 134.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 126.

#### 2.3.1.4 Shrnutí

Na první dva Kafkovy zvířecí vypravěče jsme aplikovali především strategii *alegorického čtení*. Mluvicí pes a myš představují v určitém smyslu ozvláštnění, jak jej popisuje Šklovskij, spíše však sdělují své názory na lidstvo, podobně jako je tomu u zvířecích bajek. Dalo by se říci, že se nacházejí na pomezí *ne-lidských* vypravěčů ozvláštněných a konvenčně přijímaných (pokud bychom uplatnili strategii *generifikace* jako v případě zvířecích bajek). Pes a myš jsou stylizováni do tvorů mentálně vybavených na lidské úrovni. Pes si například uvědomuje, že není vědec: „Před učencem bych, mám pro to bohužel důkazy, velmi špatně obstál i v té nejlehčí vědecké zkoušce“<sup>101</sup>, přesto zná tolik, aby mohl skrze vědu hledat odpovědi.

Nejradikálnější *ne-lidským* vypravěčem je podivný tvor žijící v podzemí, s nímž nás konfrontuje povídka *Doupě*. Vypravěč je entitou bez lidského vnímání a odkazu na kulturu. V tomto divokém podzemním zvířecím vesmíru existuje jen myslící či mluvící hlas predátora, se kterým jsme se vyrovnali zejména skrze strategii *individuálního čtení*.

Domníváme se, že užití zvířecích vypravěčů a prostředí umožňuje lepší generalizaci a zabraňuje tak možnosti přímého vztáhnutí na situaci samotného autora. To, co u Kafky zůstane, když je člověk vynechán, není zvíře, ale záhada všech lidských bytostí. Walter Benjamin tomuto aspektu věnuje zvláštní pozornost: „Kafkovy povídky o zvířatech lze poměrně dlouho číst, aniž bychom zpozorovali, že vůbec nejde o lidi. Když potom narazíme na název živočicha – opice, psa nebo krtka –, zvedneme hlavu a vidíme, že jsme již lidskému světu na hony vzdáleni.“<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Kafka, 2003, s. 181.

<sup>102</sup> Benjamin, 2009, s. 281.

### 2.3.2 Vyprávějící zvířinec (Ceridwen Doveyová: *Jen zvířata*)

Pozoruhodnou sbírku povídek obsahující výhradně zvířecí vypravěče představují *Jen zvířata* (2014) Ceridwen Doveyové. Každý z deseti příběhů je posmrtným zvířecím vzpomínáním, které vypráví duše rozmanitých druhů zvířat, zemřelých skrze lidské konflikty a násilí. Ve skutečnosti se jedná o vypravěče abstraktní, jelikož jsou dušemi, přesto jsme je zařadili do kategorie animálních vypravěčů – ve všech případech vyprávění se jedná o pohledy zvířecí a označení vypravěče jakožto duše pouze umožňuje retrospektivní homodiegetické vyličení jejich života až do specifické smrti. Povídky jsou řazeny chronologicky a pokrývají společně více než jedno století (období od roku 1892 do roku 2006). Provázejí nás řadou výrazných lidských konfliktů, od pohraničních australských válek až po válku mezi Izraelem a Hizballáhem. Příběh po příběhu navíc Doveyová vzdává poctu řadě autorů a v některých případech dokonce začleňuje styl a slova uznávaných spisovatelů.<sup>103</sup> Velbloud je zastřelen v koloniální Austrálii za smíchu Henryho Lawsona; Colletina kočka se nedopatřením odloučí od své milované majitelky a dostane se na západní frontu; nespoutaná slávka jedlá se vydává na dlouhou cestu Pacifikem a napodobuje vyprávěcí styl Jacka Kerouaca; želva, putující od Tolstého, přes Woolfovou a Orwella nakonec umírá ve „výšce“ Studené války – po tom, co byla vyslána do vesmíru během ruského vesmírného programu; Červený Petr si dopisuje s domluvenou družkou, která prochází proměnou ze šimpanze na člověka; delfínice píše dopis Sylvii Plathové. Sbírkou tak prostupuje i úloha intertextuality a revidování.

Sbírka začíná povídkou *Kosti*, příběhem vyprávěným duší velblouda během Štědrého dne v Austrálii 90. let 19. století, v období pohraničních válek. Vypravěč poskytuje dojemný příběh svého posledního vydechnutí předtím, než jej zastřelí jeho opilý majitel Mitchell. Po tom, co naberou básníka Henryho Lawsona<sup>104</sup> na cestě po pusté australské divočině, poslouchá velbloud Lawsonovo opilé přemítání. Velbloud si plně uvědomuje svou odlišnost a vlastní fyzickou stránku je schopen popsat do nejmenších detailů. Když například Lawson v rámci svého opilého monologu přemítá směrem k velbloudovi: „Ve třídě jsme měli pár Aboriginců, ale vypadali spíš jako vy, jako

---

<sup>103</sup> Autorka zveřejnila konkrétní spisovatele a díla, ke kterým v povídkách odkazuje, viz <http://www.ceridwendovey.com/assets/Uploads/Only-the-Animals-sources.pdf>

<sup>104</sup> Henry Lawson měl svůj skutečný protějšek v australském básníku stejného jména, jenž psal o životě v australské buši.

velbloudi, podivný stvoření, co by ani neměli existovat [...]“<sup>105</sup>, velbloud podotýká: „Ale já existuji, pomyslel jsem si. Možná mám oválné červené krvinky, žaludek o třech komorách a moč hustou jako sirup, ale existuji.“<sup>106</sup> Příběh končí Lawsonovým nadšeným a vítězným vykřikováním týkajícím se dokončení jeho (nyní kanonického) díla *The Bush Undertaker*. Básník je natolik nadšený tím, že vymyslel závěrečnou větu, až naprosto přehlíží skutečnost, že velbloud prožívá strašlivou smrt. Velbloud vše zakončuje kousavou poznámkou, snad ještě více umocněnou odporem k Lawsonovi kvůli skutečnosti, že trpícího vypravěče ze svého příběhu nejenže vynechal, ale je vůči němu naprosto lhostejný: „Mějte se napozoru, pane Lawsonsone. Nejste jediný, kdo umí povědět dobrý příběh o smrti v pustině.“<sup>107</sup>

Povídka *Někde tam cestou na mě čeká perla* dokazuje, že animální vypravěči sbírky neupadají do sentimentálnosti a moralizování, ale naopak mnohdy – ačkoliv ve víru válečného konfliktu – vyprávějí svůj příběh velmi zábavným a odlehčeným tónem. Příběh mapuje život a smrt slávky jedlé během druhé světové války a uplatňuje se u něj zejména šestá strategie čtení, a sice *satirizace a parodie*. Vypravěčův styl evokuje rytmickou spontánnost Kerouacova díla *Na cestě*. Neohrožený mlž cestuje spolu se svými vrstevníky po Pacifiku na trupu lodi, jelikož se vyhýbá tradičnímu životnímu údělu – vylučování byssových vláken a shromažďování řas: „Jediný, o co nám šlo, bylo ode všeho se odříznout, nenechat se obrůst řasama a prostě jen tak plynout.“ Podobně jako velbloud, dokáže slávka bez problému popsat svůj vzhled a dokonce si je vědoma i své druhové příslušnosti, když v jednom z rozhovorů upřesňuje, že je *Mytilus edulis*, nikoli *Mytilus galloprovincialis*. Uvolněným tónem popisuje pocity z objevování dříve nepoznaného, vypráví o tom, jak „někdo ubyl, někdo přibyl“<sup>108</sup> i o setkání s životní láskou:

V příhodný fázi své cesty se mezi nás přicucly larvy slávek, plavci na slovo vzatý, a z jedný vyrostla nádherná holka se zlatejma vláknama. Mytti z ní byl úplně říčnej, ale ona koukala spíš po mně. [...] Poprvé v životě jsem potkal holku, která se nechtěla usadit, a už tehdy mi došlo, že mě nakonec nechá.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> Doveyová, 2017, s. 16.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 116.

Na sklonku života potkají filozoficky laděného humra, jenž je nechává naživu jen díky tomu, že drží půst. Společně požívají jakousi omamnou látku, která v humrovi probudí uměleckého ducha – zmiňuje existencialismus, Sartra a vymýšlí spontánní verše, zatímco vypravěč „ulít na trip v pestrejch technikolorovejch barvách.“<sup>110</sup> Komičnost a paradoxnost celé situace završuje zdrogovaný mlž konstatováním: „Byli jsme tak zpucovaný, že když na naše území zabrousila hvězdice, aby se napásla na mušlích, akorát jsme se řehťali. Vypadala prostě úplně neskutečně. Pěticipá parodie na živočicha!“<sup>111</sup> Zanedlouho kolem nich začnou dopadat bomby a mlž si uvědomuje, že pokud chce přežít, musí se pustit lodního trupu a přidat se ke „kolonii traumatizovanejch zoufalců“<sup>112</sup> ve spodních vodách. Raději volí „hrdinskou“ smrt a při útoku na Pearl Harbor pomalu umírá.

V některých případech navazují vypravěči na tradici zvířecích bajek a odhalují lidský sklon k pokrytectví. Hitler a mnozí další členové nacistické strany zjevně projevovali značný soucit vůči svým společenským zvířatům, jak nám připomíná povídka *Hundstage* vyprávěná z perspektivy německého ovčáka, jehož majitelem byl Heinrich Himmler. Epigraf povídky napsaný Boriou Saxovou však poukazuje na skutečnost, že „ti, kdo se chovají lidsky ke zvířatům, nemusí nutně být laskaví k lidským bytostem.“<sup>113</sup> Ironický náboj *Hundstage* je výrazný; příběhem prostupují konverzace o karmě, soucitu a reinkarnaci z důvodu Himmlerova značného zájmu o hinduismus. Poslouchající lidi, hovořící o podstatě a přesvědčeních pramenících z hinduismu, psí vypravěč oznamuje: „Tehdy už jsem věděl, kdo je Kršna a Ardžuna; byli to vegetariáni jako já.“<sup>114</sup>

Psí vypravěč disponuje, stejně jako zvířata v bajkách, fixními povahovými rysy – věrností, loajálností a poslušností, což umožňuje bližší vykreslení závěrečné pointy. Pes přebírá názory svého pána, usiluje o vegetariánství, meditování a dobrou karmu, jelikož je opojen představou, že by v dalším životě mohl být lidskou bytostí. Když však poslouchá konverzaci týkající se porážky kuřat, začne přemítat: „Pomyslel jsem na těch pár slepic, které se mi v životě podařilo zabít a sežrat, než jsem se stal

---

<sup>110</sup> Doveyová, 2017, s. 122.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 88.



vegetariánem a udělalo se mi mdlo. Navíc jsem měl hlad. Vzpomněl jsem si na chuť jejich krve, na to, jak jejich peří půvabně vířilo vzduchem.“<sup>115</sup> Za největší hanbu své rodiny považuje dědečkův incident s nečistou bezzubou psicí určenou k pokusům. Podobné posuny v myšlení se uskutečňují i ve chvílích, kdy se vypravěč nachází hladovějící v lese po tom, co byl propuštěn svým pánem po údajném neloajálním jednání. Vyprávění poukazuje na lékařské experimenty nacistů, prováděné na skupinách lidí, které považovaly za méněcenné.

Povídka *Malá dáma červeného Petra*, odehrávající se v Německu v roce 1917, navazuje na Kafkovu *Zprávu pro jistou akademii*. Povídka Doveyové je postavena na „malé polocvičené šimpanzce“ zmíněné v předposledním odstavci Kafkovy povídky. V tomto alternativním vyprávění je čtenář vyzván, aby byl svědkem komických a znepokojivých způsobů, kterými má být Hazel, dohodnutá družka Červeného Petra, socializována a naučena „vykonávat“ svou lidskou identitu. Epistolární formou Hazel Petrovi prozrazuje: „Mám uši probodnuté kovovými cvočky, abych byla krásná. Umím si navléknout punčochy a nepotrhat je.“<sup>116</sup> Bez ustání odkazuje na svou vlastní tělesnost, vyjadřuje se velmi otevřeně a bez ohledu na dekorum. Jak se jejich námluvy rozvíjí, ptá se Červeného Petra: „Chceš, abych pro tebe byla více lidská, nebo méně lidská, nebo víceméně lidská?“<sup>117</sup> Hravý a komický náboj Hazeliny perspektivy zvyšuje nakonec tragickou povahu jejího zjištění – Červený Petr chová city k Frau Oberndorffové, ženě svého přetvořitele. Další zřetelný odkaz na Kafku přichází ve chvíli, kdy dává Hazel pokyn Frau Oberndorffové, aby na její klec pověsila ceduli s nápisem „UMĚLKYNĚ V HLADOVĚNÍ“<sup>118</sup>.

Další idiosynkratická povídka sbírky, *Dopis Sylvii Plathové*, je, jak už název napovídá, ve skutečnosti dopis, který slavné autorce píše delfínice. Před vylíčením své role a osudu u americké námořní služby přemítá o zvířecích básních Teda Hughese, v nichž spatřuje zneužití zvířat k primitivně poetickým účelům, konkrétně k ospravedlnění toho „zvířeckého“ v něm. Otevřeně k němu směřuje svou feministicky laděnou kritiku: „Obrátila jsem se k Vaší vlastní práci, k Vaším deníkům a poezii, v první řadě proto, abych vyvážila neochvějnou mužnost Hughesova psaní.

---

<sup>115</sup> Doveyová, 2017, s. 87.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 77.

A díky Vám jsem pochopila, jak to je. Lidským ženám není potřeba připomínat, že jsou zvířata. Proč mají tedy muži zapotřebí hlásat tenhle objev ze střeš domů, jako by právě přišli na to, jak přeměnit obyčejné kovy ve zlato? Představte si takového delfína, který by se musel skrze opakovaná prozření utvrzovat v tom, že je zvíře!<sup>119</sup>

Sbíрку zakončující povídku *Psitafilie* vypráví rozrušený papoušek jménem Barnes, který si začal vytrhávat své peří poté, co byl svědkem padání bomb na Bejrút: „Nešťastně přihlížela, jak si ubližuji, vytrhávám si peří, až mi zůstávají lysiny. Moje peří se hromadilo ve vrstvách na dně kůže.“<sup>120</sup> Vzhledem k bombovým útokům nemá papouškova majitelka jinou možnost, než utéci na jednom z posledních člunů na Kypr a papouška nechat napospas, v kleci umístěné před obchodem se zvířaty.

Síla příběhů spočívá ve schopnosti vytvářet výrazné animální hlasy rozmanitého zvěřince – hlasy, které jsou na jednu stranu hravé, současně však bezmocné a smutné. Jednotlivé příběhy zároveň podněcují k pozornému čtení tím, že v sobě nesou mnoho intertextuálních odkazů. Veškeré příběhy obsahují momenty empatie s tvory, trpícími v době strašlivých konfliktů. Duše zvířat mluví v lidském jazyce, jsou si toho vědomé, mnohdy jsou intelektuálně za hranicí lidského chápání a úmyslně parodují vědecké přístupy lidí. Delfínice například vysvětluje:

Takže když mě poprvé vybědli, abych svůj příběh sepsala, měla jsem jasno: v žádném případě. Pak ovšem padl návrh, abych se zaměřila na lidského spisovatele nebo spisovatelku, kteří pro mě něco znamenají, a vmísila do vlastního vyprávění i svoje představy o nich. Prohlásila jsem, že do toho půjdu jen pod podmínkou, že budu smět psát ve třetí osobě, aby můj pokus nedopadl jako bezděčná parodie, kdy bych si coby delfín vědomý si sebe sama pohazovala se zájmenem já jako s míčem mezi ploutvemi. Nakonec se ale ukázalo, že „já“ je neodolatelné.<sup>121</sup>

Odkazy na konkrétní díla či spisovatele nejsou zvoleny náhodně a ve sbírce jako by se promítala historie ne-lidských zvířecích vypravěčů. Například Tolstého želva, putující z ruky do ruky, odkazuje k tradici tzv. cirkulačních novel z 18. století<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Doveyová, 2017, s. 210.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 208.

<sup>122</sup> V této době bylo v anglofonní literatuře častým prvkem zobrazování krutosti vůči zvířatům skrze mluvící zvířata. Pointa již nebyla primárně morální, ale spíše poukazovala k tomu, jaká zvířata jsou a

a zároveň k Tolstého novele *Cholstoměr*, ve které je intradiegetickým vypravěčem kůň. Jednalo se o první propracovaný příklad ozvláštnění, který poskytl Šklovskij ve své stati *Umění jako metoda*. Šklovskij v ní vyzdvihl skutečnost, že pohled koně mění vnímání světa čtenáře. Virginia Woolfová, u které želva taktéž chvíli pobývala, ve své románu *Flush* sleduje osudy kokršpaněla, který se dostane do rodiny básnířky Elizabeth Browningové. Orwell, ke kterému se želva dostane vzápětí, je autorem *Farmy zvířat*. Traumatizovaný papoušek jménem Barnes odkazuje k dílu *Flaubertův papoušek* Juliana Barnese.

V příbězích Ceridwen Doveyové jsme uplatnili zejména strategii spočívající ve vymezení tematických okruhů a strategii čtení skrze parodování. Nabízí se také strategie alegorického čtení, zejména u povídky *Hundstage*, avšak funkce zvířecích vypravěčů jde mnohem více do hloubky, než tomu bylo u jejich vyprávěcích zvířecích předchůdců v bajkách. Umožňují externí, bezelstný pohled na kruté historické okamžiky a lidské konflikty, díky kterému čtenář nemůže zpochybnit nezištnost sdělení, jehož by nebylo možno dosáhnout skrze tradiční podobu lidského vypravěče. Příběhy jsou mnohem více uvěřitelné a lidská krutost o mnoho více působivá, vygradovaná, zasahující, aniž by bylo podléháno sentimentu nebo přímému moralizování. Poukazuje se zde i na lidskou sebestřednost, jež nemá ničující dopady pouze na lidstvo, ale i na mnohem více bezmocná stvoření.

---

jak bychom se k nim měli chovat. Tato zvířata putovala z ruky do ruky a ocitala se v nejrůznějších společenských segmentech.

## 2.4 Objektív vypravěči

Jednou z dichotomií, kterou lze při definování lidské podstaty zohlednit, je rozdíl mezi objektem a subjektem. Jakožto subjekty se lidé liší od objektů a naopak – objekty se nikdy nestanou lidskými subjekty. Existuje však mnoho způsobů, jakými jsou objekty humanizovány – na společenské úrovni věci často fungují jako ukazatelé společenské třídy a kulturního statusu, některé věci definují vlastníka a získávají tak subjektivní hodnotu. Subjekty používají objekty nejen pro sebe samé, ale i k myšlení o sobě samých.<sup>123</sup> Právě proces, při němž se objekty stávají mluvícími subjekty, je středem našeho zájmu. *Nepřirozená vyprávění* jsou někdy zprostředkovávána nejen z perspektivy zvířat, ale také pohledem nejrůznějších objektů, které ve světě každodenních zkušeností pochopitelně mluvit nemohou. Vypravěče objektového bychom očekávali především ve fantazijních formách beletrie, jakou jsou pohádky – mluvící cínový vojáček nás v tomto žánru příliš nepřekvapí. Naše analýzy však budeme směřovat k současným fikčním dílům, v nichž se objektový vypravěč vyskytuje v ozvláštňené formě.

### 2.4.1 Vyprávějící rajče (Kaspar Colling Nielsen: *Dánská občanská válka 2018-24*)

Hlavní dějovou linii dystopického románu *Dánská občanská válka 2018-24* (2013) Kaspara Collinga Nielsena vypráví bohatý, čtyři sta sedmdesát pětiletý muž, který díky programu na obnovu kmenových buněk patří k malé skupině lidí těšící se věčnému mládí. Věrným společníkem mu je třísetpadesátiletá border kolie Geoff, která se naučila lidskému jazyku, může mluvit, číst, přemítat o smyslu života a je schopna vysoké sebereflexe. Zároveň však čas od času upadá do deprese, jelikož ví, že nemůže uniknout své psí duši. Vypravěč vzpomíná na léta před válkou, během války a po válce. Román je založen na současných problémech – ekonomické krizi, turbulencích na finančním trhu, nezaměstnanosti, narůstající nerovnováze mezi bohatými a chudými, ale i na přemítání o obecných příčinách a důsledcích válek. Staví rovněž na pesimistickém předpokladu, že člověk je schopen kdykoli sejmout zástěrku kulturnosti a stát se válečným zvířetem. Snoubí tak v sobě prvky science fiction, antiutopického románu, absurdity a nepřirozeného vyprávění.

---

<sup>123</sup> Bernaerts, 2014, s. 82.

Každá kapitola je proložena samostatnými příběhy psanými kurzívou, z nichž některé jsou součástí vyprávěcího aktu (protagonista je vypráví psovi Geoffovi), jiné existují pouze pro čtenáře a s vypravěčem příběhu nijak nesouvisí. Témata se vztahují buď k válce, anebo poukazují na lidské nedostatky, rasismus, nenávisť pod povrchem, nervozitu, bezdomovectví, šílenství a nedostatek porozumění. Především nás však jeden z těchto příběhů konfrontuje s objektovým vypravěčem – rajčetem.

Homodiegetický vypravěč skrze své retrospektivní vyprávění nejprve vzpomíná na svůj růst v Toskánsku, který započal „vystřelením z květu“ a pokračoval přes malý hrášek a světle zelené rajské jablko až do dospělosti. Byla to pro něj doba bezstarostného rajčecího dětství: „Bylo jsem mladé a neznalo jsem ještě nic z životních bolestí a pokoření. Jen jsem tam tak viselo pod velkým tmavě zeleným rajčatovým listem a těšilo se pohledem z nízkého kopečku.“<sup>124</sup> Všechna rajčata se soustředí především na to, aby rostla, byla červenější, šťavnatější a dočkala se vytouženého utržení albánským sběračem. Noční můrou je představa, že chytí plísňovou nemoc a nebudou očesána.

Momentů napětí je dosahováno skrze vypravěčovy pocity paniky a frustrace jakmile si je vědom toho, že je již červený, zralý a připravený na odtržení, avšak nikdo si ho nevšímá. Spása přichází až jakmile list, jenž ho zakrýval, uvadá, a on je tak na poslední chvíli zachráněn před zkázou v podobě upadnutí. Ocitá se na korbě nákladňáku mezi tisíci dalších rajčat a reflektuje fakt, že to měla být „poslední šťastná vzpomínka.“<sup>125</sup> Ukáže se totiž, že obavy ze samovolného spadnutí byly oproti tomu, co jej čeká, malicherností. Jakmile se dostane do továrny, začne se jeho život podobat peklu – má se stát loupaným rajčetem umístěným do konzervy: „Z vody jsme vyšli úplně bez slupky, takže naše bolavé a oteklé rajčatové maso bylo celé obnažené. [...] Kdybych mělo popsat svoji existenci rajčete v plechovce, pak asi takto: tísnivá a ponižující. Jste nazí a namačkaní na dalších nahých rajčatech [...].“<sup>126</sup>

Zoufalé rajče ztrácí vědomí a probouzí se ve tmě – je uvězněno v plechovém vězení a ponořeno ve šťávě z ostatních rajčat, která ho dusí. Dostává se do obchodu a život se

---

<sup>124</sup> Nielsen, 2015, s. 170.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 172.

mu zdá „náhle banální a nudný.“<sup>127</sup> Spolu s ostatními rajčaty jej sice napadla myšlenka na útěk, velmi rychle ji ovšem zavrhlo – jejich „těla“ by toho již nebyla schopna. Vypravěč se dostává do apatického stavu, nostalgicky a s posměchem vzpomíná na poklidné doby, kdy ještě rostlo na stonku. Jako vězeň čekající na popravu popisuje svá poslední přání: „Ze všeho nejvíc jsme si přáli, aby nás použili do něčeho dobrého. Doufat v předkrm bylo asi přehnané, ale třeba taková polévka ozdobená zakysanou smetanou [...].“<sup>128</sup> Nadcházející smrt rajčete, započatá zakoupením plechovky, v níž se nacházelo, symbolizuje euforii z osvobození. Proražení víka otvírákem na konzervy vyvolalo ve vypravěči napětí, záchvěvy žaludku a pocity na omdlení. Náhle se cítilo „dokonale šťastné“ a po dopadu na pánev se soustředilo výhradně na svou pomalou smrt: „Cítilo jsem, že jsem na cestě k něčemu většímu, že jsme součástí rozsáhlejšího plánu a že právě teď je důležité, abych se snažilo.“<sup>129</sup>

Jak si mluvící rajče vlastně představit? V případě zvířat, která jsou ve světě našich každodenních zkušeností živými tvory, nám představitost docela dobře umožní přistoupit na jev mluvícího psa, kočky, želvy či velblouda, u věcí to je ovšem obtížnější. Na vyprávějíci rajče lze uplatnit strategii spočívající v *mísení rámců*, jelikož zeleninový vypravěč poskytuje mnoho odkazů ke své podobě – několikrát zmiňuje své „bříško“, pociťuje zimu, zadržuje dech, dokonce nás informuje o tom, že se mu během zlého snu zdálo, že mu do „mozku a dozadu za oči zalézají mravenci.“<sup>130</sup> Krom toho měl mámu, tátu a strýce a je schopen porovnávat se s lidskými bytostmi: „Pociťovalo jsem, jak pomalu, ale jistě ztrácím pouto se stonkem, jako když člověku začnou pomalu vypadávat vlasy.“<sup>131</sup>

Zážitky, které rajče prožilo při zpracování v továrně, evokují hrůzy lidí převezaných do koncentračních táborů. Ostatně hlavní vypravěč knihy, čtyři sta sedmdesát pět let starý muž, v jedné z předcházejících pasáží přemítá o Baumanově vysvětlení holocaustu: „nebyl jen tou jednou skutečností, jak ho pojmově chápeme, ale tisíci a tisíci malých bezvýznamných činů, jež samy o sobě byly racionální, jako že vlaky

---

<sup>127</sup> Nielsen, 2015, s. 173.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 175.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 171.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 171.

mají být plné, přijíždět načas a že v nich musí být dostatek paliva.“<sup>132</sup> Poukazuje na kolektivní vinu – od válečných zločinců ukazuje pravda až k nám samým. Vypravěč dospívá k tvrzení, že „člověk je sadistická bytost, absurdní zvíře [...]“<sup>133</sup> Absurdně na nás působí i *nepřirozený ne-lidský* vypravěč stylizující se do rajčete, jenž budí dojem, že se nás, lidí, tyto hrůzy netýkaly a netýkají, a proto před nimi dokážeme zavřít oči, podobně jako si s obtížemi dokážeme připustit, že vypravěč je zkrátka rajčetem, nikoli objektem podobným člověku. Ba co víc – vypravěč, přestože líčí své stahování z kůže, působí groteskně a vyvolává jen malý záblesk empatie, pokud vůbec nějaký. Tohoto efektu by nebylo možno docílit skrze vypravěče tradičního, ani zvířecího. V tomto smyslu lze pro objasnění *nepřirozeného* vypravěče v *Dánské občanské válce* užít tezí Briana Richardsona, který se distancuje od kognitivních parametrů – vypravěč je zkrátka nepřirozený, absurdní, podivný a nemožný, a my bychom měli tento fakt přijmout a nepředstavovat si rajče jako polidštěnou figurku.

Pokud přeci jen aplikujeme další Alberovy strategie čtení, konkrétně čtení skrze *alegorii a satirizaci*, pak je příběh s vyprávějícím rajčetem univerzálním podobenstvím o lidském životě. Poukazuje na zažitý styl konzumní společnosti, na konvenčně nastavené představy o životě, neschopnost vážít si přítomného okamžiku a na absurdnost celého žití.

#### **2.4.2 Vyprávějící obrázky (Orhan Pamuk: *Jmenují se Červená*)**

Román *Jmenují se Červená* (1998) tureckého autora Orhana Pamuka je situován do Istanbulu konce šestnáctého století. Svou spletitostí a užitím velkého množství vypravěčů na sebe bere podobu postmoderního detektivního románu. Ve svém jádru je *Jmenují se Červená* příběhem záhadné vraždy. V každé kapitole jsme lákáni do všemožných zákoutí příběhu pomocí různých hlasů, které jako by mluvily přímo se čtenářem. V několika rovinách se pak pomocí jednotlivých dílků skládky snažíme odhalit konečnou pravdu. Osmanský sultán Murat III. pověřil Strýce efendiho a významné iluminátory Elegána efendiho, Čápa, Motýlka a Olivu, aby vyzdobili tajnou knihu, jež měla velebit panovníkovu vládu. Malby měly být v evropském stylu, po vzoru franckých mistrů, avšak Korán zakazuje figurativní umění zobrazovat.

---

<sup>132</sup> Nielsen, 2015, s. 142.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 143.

Obavy z Alláhovy odplaty pak začnou mít, když je pozlacovač Elegán efendi, zastánce tradice Východu, zavražděn a hozen do studny. V románu se protíná téma sporu tradičního Východu a moderního Západu. To už ostatně naznačuje hned v úvodní kapitole zavražděný iluminátor v roli vypravěče slovy: „Za mou smrtí se skrývá odporné spiknutí proti našemu náboženství, našim zvykům, našemu způsobu nazírání na svět.“ Centrální konflikt je založen na odlišných názorech v pohledu na styl a techniku v malbě.

*Jmenuji se Červená* disponuje heteroglosií, jež umožňuje jednotlivým postavám zprostředkovávat své individuální pohledy na události. V románu se střídá dvacet různých vypravěčů, přičemž někteří z nich jsou *nepřirození*. Ke slovu se dostává například obrázek psa, koně, stromu, mince a červené barvy. Kapitoly vyprávěné z pohledu *ne-lidských* vypravěčů jsou rozptýleny mezi vyprávěním tradičních vypravěčů, kteří jsou zároveň postavami ve světě, v němž jsou dodržovány zákony pravděpodobnosti.

Heteroglosie zabraňuje upřednostňování jednoho vypravěče nad druhým. Podobně jako je tomu v případě miniaturního malířství, kde jsou kvůli nedostatku perspektivy postavy znázorňovány ve stejné velikosti, vystupují homodiegetičtí vypravěči *Jmenuji se Červené* rovnoměrně a mluví svým hlasem. Od miniaturních děl se očekává, že pozorovatel uvidí scénu z ptačí perspektivy a jednotlivé miniatury jsou ceněny pro zobrazování detailů. Podobnou metodou je utvářen i román – v jednotlivých kapitolách vypravěči prezentují svůj „miniaturní“ příběh, který je součástí většího celku.

Obrázek psa je vypravěčem alegorickým – pečlivě pozoruje lidské mravy. Satirizuje islámského fundamentalistického kazatele, zároveň však hořekuje nad omezenými životy psů v křesťanských zemích. Koňský vypravěč si stěžuje na zobrazování koní v islámském umění, které spočívá ve znacích existujících pouze v představivosti miniaturistů: „Já jsem pouze odrazem představy koně v malířově mysli.“<sup>134</sup> Přiznává, že zvyky Franků mu jsou proti srsti, avšak obdivuje jejich nové malířské metody a malířství východního stylu naopak bez zábran kritizuje: „Na druhou stranu mi leze krkem, jak mě iluminátoři, co jak ženštiny jenom dřepí doma a jakživi nevytáhli do války, pořád zobrazují špatně. Malují mě v trysku s oběma nohama zároveň

---

<sup>134</sup> Pamuk, 2008, s. 249.



nataženými dopředu. Žádný kůň na světě přece neběhá jako zajíc.“<sup>135</sup> Kůň je kontroverzním vypravěčem – zpochybňuje dědictví miniaturního umění a kritizuje snahu zobrazovat svět tak, jak ho vidí Bůh.

Vyprávějící strom v sobě rovněž nese vážné i satirické prvky. Přímým oslovením žádá čtenáře, aby pili kávu a vyslechli si jeho spletitý příběh. Je spěšně nakresleným stromem na hrubém kusu papíru, na obrázku stojí sám a znepokojuje ho, že není součástí žádné knihy. Vyslovuje i tajné přání, že by jej mohli po vzoru „modloslužebníků a nevěřících“<sup>136</sup> pověsit na zeď a uctívat, vzápětí se však za takové myšlenky stydí. Připouští, že je osamělý – zejména proto, že neví, k jakému vyprávění patří: „Měl jsem být součástí nějakého příběhu, ale vypadl jsem z něj, jako když list spadne ze stromu.“<sup>137</sup> Pro objasnění své osamělosti na sebe bere podobu intradiegeticko-homodiegetického vypravěče a vkládá příběhy do příběhu. Měl být součástí velkolepého díla *Sedm trůnů*, souboru eposů velkého básníka Džamího, avšak sultán Ibrahim Mírzu, který knihu nechal zhotovit, byl vyhnán do malého města. Malíři se proto rozprchli do všech stran a dokončení knihy se zkomplikovalo – jednotlivé stránky dodávali miniaturistům tatarští poslové. Ten, který doručoval obrázek vyprávějícího stromu, byl okraden a zavražděn. V tuto chvíli vypravěč zoufale přemítá, co všechno mohl symbolizovat: „Chtěl jsem vrhat stín na poslední okamžiky Alexandra Velikého, umírajícího na pozvolné krvácení z nosu [...]“<sup>138</sup> Touží být prostoupen větším významem a stát se součástí čehosi rozsáhlého a věčného. Dostal se až do Istanbulu, kde nyní vypráví svůj příběh. V závěru se strom dotýká podobného tématu jako vyprávějící kůň, avšak zaujímá opačné stanovisko:

[...] frančtí malíři teď malují obličej králů, kněží, pánů, ba i paní takovým způsobem, že když se podíváte na jejich obraz, poznáte onu osobu na ulici. [...] Děkuji Bohu, že já, skromný obraz stromu před vašimi očima, jsem nebyl nakreslen dle této logiky. Nikoliv ze strachu, že kdyby mě namalovali franckým stylem, močili by na mě všichni psi z Istanbulu v domnění, že jsem pravý strom. Ne, já nechci být stromem, já chci být jeho významem.<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Pamuk, 2008, s. 250.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 64-65.

Zde je zřetelná obhajoba nerealistické malby, která usiluje, jak nám *nepřirození* vypravěči opakovaně naznačují, o vyjádření významu. Malba nepředstavuje konkrétní strom na světě, ale jeho kolektivní paměť.

Vypravěč, stylizující se do objektu mince, přesněji „dvaadvacetikarátového osmanského sultánského zlaťáku“<sup>140</sup>, je jedním z nejvíce humorných objektových vypravěčů románu, upozorňuje však i na několik vážných témat. Popisuje sám sebe jako objekt, jenž disponuje lidskou logikou, díky níž může vyjmenovat rozmanité věci, které si za něj můžeme pořídit. Časté je přímé oslovování adresáta: „Jsme sami mezi sebou, jen já a vy, a proto vám řeknu tajemství, ale jenom když ho nikomu neprozradíte [...]. Přisáháte?“<sup>141</sup> Přiznává se k tomu, že je padělkem z podřadného zlata, který byl vyroben v Benátkách a dovezen až do Istanbulu. V souvislosti se svou falešností sarkasticky zmiňuje paradox týkající se rozdílných stylů malby: „Když nevěřící Benátčan maluje, nedělá obraz, nýbrž jako by vytvářel pravou podobu zobrazované věci. Ovšem když vyrábí peníze, tak nerazí pravé mince, nýbrž padělků!“<sup>142</sup>

Chlubí se, že navštívil každou část Istanbulu a má tak privilegovaný pohled na osmanskou společnost: „Za těchhle posledních sedm let v Istanbulu jsem pětsetšedesátkrát vystřídal majitele a nezbyl jediný dům, obchod, trh, bazar, mešita, kostel či synagoga, kam bych nepronikl.“<sup>143</sup> Humorně poukazuje rovněž na lidskou chamtivost – jakmile noví majitelé zjistí, že je mincí falešnou, popadne je vztek pramenící z ošizení, okamžitě se ji však snaží prodat dál. Groteskně komentuje také lásku k penězům: „Nicméně i přes všechna ta krutá přirovnání a neuvážená křivá obvinění jsem zaznamenal, že mě naprostá většina lidu upřímně a vášnivě miluje. Domnívám se, že v téhle době bez lásky by nás všechny takto srdečná, až ohnivá láska měla potěšit.“<sup>144</sup> Putující mince si uchovává vzpomínky na město a stává se určitým mikrokosmosem Istanbulu, zná vysoké a nízké, posvátné i hanebné, Východ a Západ. V tomto aspektu se zcela zřetelně podobá vyprávějším cirkulačním předmětům z novel osmnáctého století. Na rozdíl od svých předchůdců si je však mince vědoma,

---

<sup>140</sup> Pamuk, 2008, s. 122.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 125.

že jí putování umožňuje společnost srovnávat a komentovat, dokonce se tím i chlubí, čímž v podstatě odkrývá svou funkci v celém příběhu – pozoruje a komentuje rozdíly mezi Východem a Západem.

Skrze pohled červené barvy je zkoumána magická povaha umění a vyobrazení. Jak červená barva naznačuje, vizuální jevy – zejména jevy tak čisté a jednoduché jako jsou barvy – nelze vysvětlit těm, kteří je nevidí. Existují ve vlastní rovině významu. Užití barev je významným stylovým prvkem miniaturního malování. Konkrétní barvy umožňují umělci, který nesmí vytvářet realistické zobrazení, vysvětlit význam, kterého chce dosáhnout.<sup>145</sup> Červená začíná s výčtem rozmanitých scén z mnoha miniatur, v nichž byla použita. Skrze různorodost obrazů, ve kterých se červená barva objevuje, dospívá vypravěč ke konstatování: „byla jsem všude a jsem všude.“<sup>146</sup> Vypravěč si je vědom své nepřirozenosti a jinakosti a pokládá klíčovou otázku: „Jaké to je, být barvou?“ Poskytuje následující odpověď: „Barva je dotykem oka, hudbou hluchých, slovem ve tmě [...]“<sup>147</sup> Synestetické zobrazení, které červená barva podává, je formulováno především skrze nemožnosti, což evokuje i nemožnost jednotné a předem dané odpovědi.

Dále indradiegeticko-homodiegetický vypravěč vypráví příběh o dvou malířích, kteří po letech důkladné praxe oslepli. Diskutují o tom, jak lze popsat červenou barvu někomu, kdo ji nikdy neviděl:

Kdybychom se jí dotkli konečky prstů, bylo by to něco mezi železem a mědí. Kdybychom ji vzali do dlaně, pálila by. Kdybychom ji ochutnali, byla by šťavnatá jako nasolené maso. Kdybychom ji vzali do úst, zaplnila by je. Kdybychom k ní přičichli, byla by cítit jako kůň. Kdyby byla květinou, podobala by se její vůně heřmánku, nikoliv červené růži.<sup>148</sup>

Odkazování k ostatním smyslům naznačuje, že význam formy není omezen na vizuální reprezentaci, ale odkazuje na všechny formy reprezentace. Rozdíl mezi vidoucím a slepým není omezen na skutečnou schopnost zraku, ale na vnímání

---

<sup>145</sup> Význam barev není zřejmý pouze v románu *Jmenuji se Červená*, ale i v dalších Pamukových dílech: *Bílý hrad* (1985), *Černá kniha* (1990), *Jiné barvy* (1999).

<sup>146</sup> Pamuk, 2008, s. 212.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 213.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 214.

forem, ve kterých se červená barva objevuje. Ať je vnímána zrakem, sluchem nebo vůní, je formální reprezentací, která umožňuje produkci významu a objevování objektu jako „jiného“. Červená barva se tedy stává významem prostřednictvím formy, v níž se objevuje, přičemž každá jednotlivá reprezentace barvu znovu a znovu přetváří. Podobně vypravěč – červená získává svou formu až v perspektivě celého díla.

Objektové vypravěče v *Jmenuji se Červená* lze však vysvětlit i zcela racionálně – jejich hlasy jim propůjčují malíři, kteří je nakreslili a sdělují skrze ně své postoje. Naznačuje to například mince: „Moje podobizna je tady, ovšem já sám se nacházím v měšci velikého mistra knižní malby, vašeho bratra Čápa. Právě vstává, vytahuje mě z měšce a předvádí vám.“<sup>149</sup> V závěru románu se navíc ukazuje další možnost vysvětlení – původcem heteroglosie a zaštiťujícím rámcovým vypravěčem je postava Orhana, který je dále producentem intradiegetické a metadiegetické úrovně vypravování. Jeho matka Shekure totiž vysvětluje, že svému synovi tento příběh vyprávěla a doufala, že ho napíše:

A tak jsem tedy tento příběh, jež nelze zachytit obrazem, vyprávěla svému synu Orhanovi, doufajíc, že ho třeba sepíše. Bez rozpaků jsem mu předala dopisy, které mi Hasan a Kara posílali, i rozpité obrázky koní [...]. Proto Orhanovi probůh nevěřte, vylíčil-li Karu popletenějšího, náš život těžší, Ševketa horšího a mne krásnější a necudnější než ve skutečnosti. Neboť není žádná lež, již by si nevybájl, aby svůj příběh zkrášlil a my mu uvěřili.<sup>150</sup>

„Vybájení a zkrášlení“ objektové vypravěči v románu *Jmenuji se Červená* představují promyšlenou strategii, skrze niž jsou předkládány názory na zásadní rozpor prostupující napříč dílem – neshody mezi malířstvím v západním a východním stylu, odlišnosti mezi Východem a Západem. Aplikovali jsme zejména Alberovu strategii čtení spočívající ve *vymezení tematických okruhů* – všechny vyprávějí věci evokují symbol, skrze který je sdělováno určité stanovisko týkající se malířství. Touží po větším významu a umožňují ozvláštňenou formou poukázat na osmanské tradice, pověsti a kulturu. Podobně jako nemusí miniaturní malby odpovídat skutečnosti, aby získaly na významu, mohou *nepřirození* objektové vypravěči mluvit, být reprezentací ve světě příběhu, definovat jinakost a produkovat význam.

---

<sup>149</sup> Pamuk, 2008, s. 122.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 463-464.

## 2.5 Abstraktní vypravěči a nspecifikovatelné entity

Třetí okruh *nepřirozených* vypravěčů, který vyčleňujeme, tvoří *ne-lidští* vypravěči stylizující se do abstraktních pojmů či nspecifikovatelných entit. Možnosti toho, jak se s těmito radikálními vypravěči vyrovnat, budeme demonstrovat na analýzách vyprávějíci *Smrti* z románu *Zlodějka knih* (2006) Markuse Zusaka a nesmrtelné entity, vypravěče Qfwfq z *Kosmických grotesek* (1965) Itala Calvina.

### 2.5.1 Smrt (Markus Zusak: *Zlodějka knih*)

Symbol smrti bývá spojován s koncem. Podobné to je i ve světě příběhu – spíše než jeho začátek představuje ukončení. Román *Zlodějka knih* (2006) australského spisovatele Markuse Zusaka se však této zažité představě vzdaluje a vyprávění začíná smrtí. „DROBNÁ INFORMACE/Zemřete“<sup>151</sup>, zní druhý odstavec, který je pouhým začátkem řetězce pasáží ve vyprávění, v nichž je čtenář konfrontován s přímými dialogy s vypravěčem – frustrovanou, neomalenou, drzou a cynickou Smrtí.

Smrt nám poskytuje subjektivní zprostředkování událostí druhé světové války v Německu prostřednictvím svých kritických komentářů. Způsob, jakým události líčí, zanechává dojem, že k tomu potřebuje čtenáře, který by přemítal o obětech a příčinách nacismu. Vypráví jednoduchým, avšak chytrým slovním stylem, volí pečlivou kombinaci vysokého a nízkého, pochmurného a krásného jazyka.

Hlavním fokalizovaným objektem je Liesel Memingerová, „zlodějka knih“. Vypravěč Smrt konstatuje, že ho Liesel velmi fascinuje a sympatizuje s její povahou i s charakterem postav, které jsou Liesel blízké. Vypravěč vnímá, cítí a vyhodnocuje dojmy hlavní postavy a sděluje pocity, jež v něm zážitky, které Liesel prožívá, zanechávají. Ponořuje se do jejích myšlenek a rozšiřuje tak své vzpomínky. Smrt fokalizuje, co je patrné (vzhled a činy) i nepostřehnutelné (pocity a myšlenky). Může se zdát, že se jedná o heterodiegetického vypravěče<sup>152</sup>, avšak vypravěč Smrt nedisponuje naprostou vševědoucí mocí, která by mu umožňovala vnímat, co všechny postavy cítí a co si myslí. Neví a nevidí vše, co se ve světě děje. Přijímá stejné

---

<sup>151</sup> Zusak, 2009, s. 13.

<sup>152</sup> V anotaci k českému vydání knihy je například uvedeno, že je příběh líčen „pohledem vševědoucí a všudypřítomné smrti.“ Viz *Zlodějka knih*, In: *Argo* [online]. [cit. 2017-11-16]. Dostupné z: <http://www.argo.cz/knihy/190376/zlodejka-knih/>

informace jako čtenář – z vlastních zkušeností nebo z toho, co čte a slyší kolem sebe. Ve skutečnosti je vypravěčem homodiegetickým, tedy i postavou v příběhu, který vypráví. Ačkoliv primárně líčí příběh Liesel Memingerové, v pasážích nazvaných „Deník smrti“ popisuje své zkušenosti ze stejných událostí. Vypravěč Smrt hraje aktivní roli v identickém světě příběhu, v jakém jsou i postavy, o nichž vypráví, avšak není vázán konvencemi lidské existence. Má přístup k minulosti, přítomnosti i budoucnosti postav, což je jedním ze znaků jeho *nepřirozenosti*. Ačkoli se v určitých pasážích zdá, že vypravěč má pravomoc prozkoumávat myšlenky lidí (například zpravuje o myšlenkách židovských vězňů v Dachau), on sám tvrdí, že toho schopen není. Když se Liesel se svou rodinou a přáteli ukrývá ve sklepení během bombardování, Smrt referuje pouze o tom, o čem přemýšlí Liesel: „Za Maxe, Hanse a Rosu neručím, ale vím, že Liesel Memingerová myslela na to, že až dopadnou bomby na Himmelstraße, bude mít Max nejen mnohem menší šanci na přežití než všichni ostatní, ale navíc umře úplně sám.“<sup>153</sup>

Je pozoruhodné, že vypravěč o myšlenkách zlodějky knih nespekuluje, tvrdí, že je zná, což ukazuje, jak blízko je této postavě. Ve vztahu k Liesel je velmi emocionální a výsledkem této empatie je pozitivní vykreslení ubohého dítěte, které se vyrovnává s bídou války díky síle přátelství a čtení. Liesel vnímá nacistický svět dětskýma očima a není schopna plně porozumět společenským a politickým událostem, ale nedostatečné porozumění světu dospělých je kompenzováno právě komentáři vypravěče. Čtenář nepřijímá to, co Liesel vidí a co si myslí, ale to, co si Smrt myslí, že si Liesel myslí a vidí. Jedním takovým emocionálním fokalizačním momentem je událost, kdy Smrt přichází do bombardované Himmelstraße a najde Liesel šokovanou při pohledu na zničený domov a své mrtvé blízké:

Už jsem byla na odchodu, když jsem uviděla, jak tam klečí. Kolem ní byl sepsán, vyprojektován a vztyčen horský hřbet z trosek. V ruce svírala knížku. Zlodějka knih se víc než co jiného zoufale chtěla vrátit do sklepa a psát anebo naposledy pročítat svůj příběh. Když si to tak zpětně vybavuji, měla to jasně vepsané ve tváři. Toužila po tom – po tom bezpečí, pocitu domova –, ale nedokázala se pohnout. Ostatně ten sklep už neexistoval. Stal se součástí té poničené krajiny.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Zusak, 2009, s. 371.

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 23.

Smrt představuje náročného vypravěče – nemůže být konceptualizován jako lidská mysl a vědomí, které jsou od přírody limitované. Smrt mluví lidským jazykem, protože musí jakožto vypravěč komunikovat, avšak schopnost komunikace v lidském jazyce přece neznamená, že si ji představíme jako bytost člověku podobnou. Čtenáři jsou konfrontováni s vypravěčem, na kterého nelze pohlížet jako na entitu se stejným vnímáním a pojetím světa, či dokonce života. Vypravěč Smrt se jako člověku podobná postava přímo neprezentuje, ale naznačuje to ve svém vyprávění, v němž například používá sloveso „vdechovat“. Skrze smysly poskytuje Smrt drobné náznaky o své vlastní konstrukci jakožto personifikované formě. Při popisu druhého setkání s Liesel říká: „Cítla snad můj dech? Slyšela můj prokletý, kroužící puls, který se tak jako zločin mele v mé smrtící hrudi? Nevím, ale poznala mě a podívala se mi do tváře a neuhnula očima.“<sup>155</sup>

Vypravěč se nejvíce projevuje skrze optickou aktivitu, sporadicky směřuje i k ostatním smyslům. Je schopen panoramatického pohledu z ptačí perspektivy, jeho *nepřirozený* charakter mu umožňuje být i kolem minulých událostí registrovaných v knize. Pokaždé, když byla kolem Liesel smrt, byl přítomen a sledoval události jako extradiegeticko-homodiegetický vypravěč. Je to patrné v pasáži, ve které Smrt vypráví, jak přišla k letecké nehodě, vzala si duši pilota a vrátila se skrze dav zpět k obloze<sup>156</sup>. Vedle opakující se vizuální aktivity (např. také užívání barev), zaměstnává Smrt svůj sluch, a to nejen zaostřením vnímatelných prvků, ale i zvuků blížící se bomby, výstřelů nebo rozpoznáním myšlenek duší, které ji volají. Schopnost Smrti naslouchat trpícím duším je odhalována napříč celým vyprávěním a zvyšuje dramatický účinek příběhu, protože se zaměřuje pouze na vnitřní hlasy těch, jež považuje za oběti války a na vojáky, kteří umírají kvůli nespravedlivému politickému režimu.

Často také dochází k paradoxním scénářům, v nichž se vypravěč Smrt snaží přesvědčit čtenáře o své důvěryhodnosti a soucitu s lidskými životy: „Prosím vás, věřte mi. Já doopravdy dokážu být bezstarostná. Dokážu být přátelská. Příjemná. Přívětivá.“<sup>157</sup> Okamžitě poté, co připomene čtenáři jeho smrtelnost, se omlouvá, což vyvolává dojem, že mu záleží na tom, co si o něm čtenář myslí. I přes prosby je však

---

<sup>155</sup> Zusak, 2009, s. 468.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 20-21.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 13.

jisté, že smrt nikdy neunikne své přirozené nedůvěryhodnosti – disponuje přece silou přijmout naši individualitu, náš život, a to často bez varování.

V jiných pasážích Smrt samu sebe humanizuje, když říká: Ve tmavé hloubi svého temně bušícího srdce to vím. Líbilo by se mu to, a jak. Vidíte? I smrt má srdce.<sup>158</sup> Pokud má smrt srdce, potom není zcela důvěryhodným vypravěčem, protože je emocionální, avšak na straně druhé se tím přibližuje svým smrtelným čtenářům. V jiné pasáži popisuje své pracovní nasazení jako naprosto polidštěná osoba:

Nosila jsem je v prstech jako kufry. Nebo jsem si je přehodila přes rameno. Jenom děti jsem odnášela v náruči. Když jsem skončila, bylo nebe žluté jako hořící noviny. Podívala jsem se zblízka a uviděla slova, titulky zpráv, komentující válečné úspěchy a tak dále. Jak ráda bych to všechno strhala, zmačkala to novinové nebe a zahodila. Bolely mě paže a nemohla jsem si dovolit spálit si prsty. Ještě mě čekala spousta práce.<sup>159</sup>

Náznaky humanizace jsou však soustavně narušovány kontrastními *ne-lidskými* výroky, např. když Smrt vysvětluje: „Lidi nemají takové srdce jako já. Lidské srdce je čára, ale moje je jako kruh, a já mám nevyčerpatelnou schopnost být v pravý čas na správném místě.“<sup>160</sup> Představa smrti jako člověku podobné entitě je po náznacích polidštění destruována, vypravěč nás v otázce toho, jak si jej představit, ponechává neustále nejistotě, přemítání, tápání i napětí. Dává nám jasně na vědomí, že je hlasem přesahujícím naše fyziologické možnosti. Právě to dělá z *ne-lidského* vypravěče *Zlodějky knih* typický příklad nepřirozeného jevu ve vyprávění. Snoubí v sobě neustávající efekt ozvláštňení, nutnost mísení rámců i individuálního čtení. Volba netradičního *ne-lidského* vypravěče nenechává vyprávění odbočit do klišovitého rámce, do něž by mohlo v souvislosti s mnohokrát zpracovávaným tématem zabřednout. Čtenáři mohou zaplňovat svá místa nedourčenosti a je jim předkládán zlomený a děsivý svět, aniž by muselo být užito přílišných detailů.

Když popisuje oběti koncentračního tábora, konstatuje: „Byli to Francouzi, byli to Židé, a byli jste to vy.“<sup>161</sup> V momentech, jako jsou tyto, používá Smrt oslovení druhou osobou množného čísla, která čtenáře nechává na chvíli pocítit, jako by vystupovala i mimo příběh. Zároveň se zdá, že je vypravěč o krok napřed před čtenářem, vědom si

---

<sup>158</sup> Zusak, 2009, s. 240.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 327.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 469.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 340.



své tajemnosti a neuchopitelnosti, když nám říká: „Chcete vědět, jak vypadám doopravdy? S tím vám můžu pomoci. Najděte si někde zrcadlo, a já budu pokračovat.“<sup>162</sup> V této pasáži se nabízí strategie alegorického čtení, kterého by nebylo možné dosáhnout skrze tradičního antropomorfního vypravěče. Představa splývajícího výjevu smrti a čtenáře v zrcadle naznačuje, že obraz smrti není ničím jiným než projekcí lidského vědomí, a my, lidé, jsme v tomto smyslu smrtí – každý zodpovědný za skutečný svět a veškerou smrt v něm.

### 2.5.2 Qfwfq (Italo Calvino: *Kosmické grotesky*)

*Kosmické grotesky* Itala Calvina byly poprvé souborně vydány roku 1965. Jejich originální název v italštině zní *Cosmicomiche* a vystihuje celkový ráz jednotlivých příběhů, které jsou „kosmické“ a „komické“ zároveň. Jejich oslňující a bizarní fantazie vyrůstá z vědeckých poznatků. Přestože příběhy v *Kosmických groteskách* vycházejí z moderních teorií v astronomii, fyzice, chemii, biologii a informatice, nenásledují normy tradiční vědecké fantastiky, což v jednom z rozhovorů upřesnil i sám Calvino:

Někteří kritikové se mě ptají, zdali se míním věnovat povídkám typu *science-fiction*. Nemyslím si, že by *Kosmické grotesky* patřily k tomuto druhu. Science fiction je projektovaná do budoucnosti, zatímco mé povídky jsou inspirovány různými mýty o původu světa a zrození primitivních národů, i když jsou podloženy znalostí moderních nauk o vesmíru.<sup>163</sup>

Každý příběh je uveden fragmentem skutečné vědecké teorie nebo hypotézy o vesmíru, ze kterého je čerpána inspirace. První příběh, *Vzdálenost luny*, začíná teorií George. H. Darwina o tom, že měsíc byl kdysi velmi blízko zemi, ale „vzduť moře poznenáhlu způsobilo, že se tak oddálila: přílivy a odlivy, které Luna v pozemských vodách vyvolává a v nichž Země pomalu ztrácí svou energii.“<sup>164</sup> Všem ostatním příběhům *Kosmických grotesek* předcházejí principy odvozené z moderní vědy: teorie o vzniku sluneční soustavy, o času, který slunce potřebuje k oběhnutí celé galaxie, Hubbleho výpočty rychlosti pohybu galaxií, teorie velkého třesku, spekulace o vymření dinosaurů, vznik života na souši, použití kybernetiky k prokázání toho,

---

<sup>162</sup> Calvino, 1968, s. 301.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 7.

že vznik galaxií, sluneční soustavy, Země a buněčného života byl nezbytný, či teorie, že čím je galaxie vzdálenější, tím rychleji se od nás vzdaluje. Každý příběh je soběstačný a každá kosmogonická teorie nachází dychtivého svědka ve věčném vypravěči Qfwfq, který hypotézy ověřuje. Tato strategie vzbuzuje důvěryhodnost a vyprávění je formulováno tak zřejmými lidskými pojmy, že se cítíme jako ve známém světě, přestože jejich pojmová enormnost mnohdy působí absurdně, nemožně, téměř až nesmyslně – zkrátka „kosmikomicky“.

Vypravěč *Kosmických grotesek*, polymorfní nesmrtelná entita nesoucí téměř nevyslovitelné palindromatické jméno Qfwfq, je stejně starý jako vesmír a vytváří jinou a mnohem starší genealogii člověka. Vzhledem k tomu, že výchozím bodem povídek není tradiční postava nebo zápletka, ale určitá teorie či myšlenka, není Qfwfq nikdy fyzicky popsán, což nás vede k předpokladu, že svou cestu započal jako primitivní živý organismus, který se nakonec vyvinul v muže. Jeho mužské pohlaví zůstává beze změny, mění se však jeho druh – přijímá podoby spojené s konkrétními okamžiky kosmologické nebo evoluční doby. Je svědkem vzniku sluneční soustavy, galaxií a zrození buněčného života, přičemž své zkušenosti získané během těchto rozmanitých fází evoluce popisuje, jako kdyby byly součástí každodenního života. Svobodně cestuje vesmírem, jindy je prvním měkkýšem, buňkou, dinosaurem či nesespecifikovatelnou formou života. Nevíme kdo nebo co vlastně byl, pouze to, že tam byl v roli neidentifikovatelného pozorovatele a svědka. Qfwfqova plodná představivost poháněná hlubokými vědeckými poznatky neevokuje budoucnost, ale spíše vzdálenou minulost a mýty o původu lidstva.

V první kapitole *Vzdálenost luny* je Qfwfq bytostí podobnou člověku, je však v kontaktu s nebeskými tělesy a disponuje spíše lidskostí mytologickou. Příběh satirizuje tradiční romantické ztvárnění nebeského těla prostřednictvím polovědeckých pozorování a podrobného popisného záznamu. Měsíc se koupe v „máslovém světle“ a připomíná „obrovský černý deštník nesený světlem.“<sup>165</sup> Mimoto, jakýkoliv potenciální nárok na vědeckou abstrakci je kontrastován okamžiky vypravěčových vysoce evokativních poetických obrazů – voda se zdá být „postříbřená jako rtuť, a ryby ve vodě se zdály fialové.“<sup>166</sup> Na povrch se vynořovaly „polypy

---

<sup>165</sup> Calvino, 1968, s. 7.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 8.

a medúzy šafránové barvy.“<sup>167</sup> Vyprávění má mnohdy až odpuzující účinky: „dno či břicho měsíce“ Qfwfq přirovnává k „břichu ryby“ a dodává: „pokud se pamatuji, také páchla, i když ne docela jako ryba, tedy o něco mírněji, řekněme jako uzený losos.“<sup>168</sup> Důvod, proč Qfwfq a jeho přátelé pravidelně vystupují na Lunu, je sběr „měsíčního mléka“<sup>169</sup>, imaginární látky, jejíž popis souhrnně znázorňuje vypravěčovu obrazotvornost:

Měsíční mléko bylo velice husté, jako nějaký druh tvarohu. Vznikalo v mezerách mezi šupinami kvašením různých těles a látek zemského původu, které tam přiletěly z luk a lesů a zátok, když je satelit přelétával. Skládalo se hlavně z rostlinných šťáv, pulců, asfaltu, čocky, včelího medu, krystalů škrobu, kaviáru, plísni, pelů, rosolovitých látek, červů, pryskyřic, pepře, minerálních solí, paliva. Stačilo ponořit sběračku pod šupiny, které pokrývaly okoralou půdu Luny, a vytáhli jsme ji plnou toho vzácného bláta.<sup>170</sup>

Prostřednictvím těchto neskutečných obrazů je vyzdvihována nemožnost fiktivního popisu vesmíru podle racionálních postupů důkladně systematizovaného vědeckého modelu a sentimentálních absurdit konvenčního symbolismu.

V povídce *Když se rozednívá* má Qfwfq a jeho druhové podobu mlhovinových částic ve chvíli, kdy dochází ke koalescenci sluneční soustavy. Nacházejí se v naprosté temnotě a nemají žádné referenční body, přesto neočekávaně vykazují neurčité projevy, které naznačují rozbřesk. Qfwfq najednou slyší, jak jeho malý bratr Rwfzfs začne „tlouct, hrabat a házet s sebou.“ Vypravěč je překvapen, že si bratr údajně hraje, protože tento pojem je jeho vesmíru v tomto stádiu zcela cizí:

„Co to děláš?“ A on mi řekl: „Hraji si.“

„Hraješ? A s čím?“

„S něčím.“

Rozumíte? To bylo poprvé. Jakživ jsme neměli s čím si hrát.<sup>171</sup>

Je nemožné si představit, odkud tyto mlhovinové částice, na pokraji vstupu do sluneční soustavy, mohly odvodit schopnost formulovat slova, která popisují jejich

---

<sup>167</sup> Calvino, 1968, s. 8.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 27.

měníci se stav a nepochopitelné podmínky. Oproti popisným pasážím ve *Vzdálenosti luny* vypravěč významnou událost dalšího příběhu zkracuje do jediné prosté věty: „Největší kus práce byl tedy vykonán: srdce mlhoviny vyvinulo svým stahováním teplo a světlo a najednou tu bylo Slunce.“<sup>172</sup> Anachronní odbočky navíc zesměšňují jakékoliv náznaky kosmologické grandiozity, což je ilustrováno případem Qfwfqovy sestry G'd(w)<sup>n</sup>, která se tak hluboce ponořila do srážejícího se zemského povrchu, až ji zcela pohltit. „O mnoho let později, v roce 1912“<sup>173</sup> ji však znovu potkal v Austrálii. Jindy zase věčně poznamenává, že uviděl pana Pber<sup>t</sup> Pber<sup>da</sup>, který pracuje jako „agent plastických hmot v Pavii.“<sup>174</sup>

V příběhu *Vodní strýc* je Qfwfq žabákem, jenž ztratí svou snoubenku kvůli svému strýci, tvrdošíjně a konzervativní rybě, která obožlivou Lll naláká zpět do pravěkého moře:

„Moře je nekonečné,“ řekla Lll.

„Přestaň opakovat ty hlouposti starého dětinského strejdy. To přece víš, že svět patří těm, kdož mají nohy, ne rybám.“

„Já vím jen, že je jedinečný.“

„A já?“

„Nikdo z těch, co mají tlapy, není jako on.“<sup>175</sup>

Ve *Spirále*, příběhu spojujícím morfogenezi prvního mlže s evolučním vývojem očí, je Ofwfq nejprve slepým a amorfním měkkýšem, který náhle pociťuje žárlivost způsobenou zvláštními samičími vibracemi, které přinášela voda: „A tenkrát to začalo, tenkrát jsem začal vylučovat vápenitou hmotu.“<sup>176</sup>

V epizodě *Všechno v jednom místě* si Calvino pohrává s teorií vědce Edwina P. Hubbla, podle které se vesmír původně rozšířil z jednoho místa. V tomto příběhu lze uplatnit Alberovu strategii čtení skrze *satirizaci a parodii*. Vesmír je vyobrazen po vzoru chaotické italské čtvrti, Qfwfq popisuje výrobu nudlí a také řádra paní Ph/i/Nko, která pracně míchá mouku s vejci a nakonec se rozplyne ve prospěch daleké budoucnosti. V obvyklém nepřirozeném scénáři jsou navíc skrze vyprávění

---

<sup>172</sup> Calvino, 1968, s. 33.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 87.

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 156.

o přistěhovalecké rodině Z'zu zahrnuty otázky xenofobie a předsudků. Qfwfq rozostřuje obrovský kosmos do pozemské reality, vyrovnávající vesmír až na čtenářovu velikost prostým poznamenáním: „To se ví, že jsme byli všichni na jednom místě – *povídá starý Qfwfq* – a kde jinde? Nikdo ještě nevěděl, že by mohl existovat prostor. A zrovna tak čas: co jsme měli dělat s časem, když jsme tam byli namačkaní jako sardinky?“<sup>177</sup>

V příběhu *Znamení ve vesmíru* Qfwfq oznamuje čtenáři, že chtěl vytvořit něco zcela nového tím, že zanechá v prostoru znamení. O podobě tohoto nepředstavitelného znamení se dozvídáme pouze z vypravěčova chaotického popisu: „Bylo to jako jméno jednoho místa, jako moje jméno, které jsem zaznamenal v tom místě, zkrátka, bylo to jediné jméno k dispozici pro všechno, co potřebovalo dostat jméno.“<sup>178</sup> Znamení však bylo ukradeno a zfalšováno jakýmsi „zlomyslným a závistivým“<sup>179</sup> Kgwgkem, dokonce se postupem času rozrůstala i znamení nová, tudíž to jeho ztratilo na jedinečnosti. Na povrchu se toto vyprávění se znamením nezdá být ničím větším než vtipnou hrou, ale je mnohem více než to – evokuje sémiotický přístup Ferdinanda de Saussura. Podle Saussura není žádný znak (slovo nebo symbol) nedotknutelný. Všechny jazykové znaky jsou proměnlivé a jejich význam se liší v závislosti na společenském nebo jazykovém prostředí, v němž jsou čteny. Qfwfq chce najít místo, které je spolehlivější než vesmír, aby tam zanechal své znamení. Místo, které by mohlo mít trvalý význam, jenže s ohledem na arbitrární povahu slov a světů to je nemožné.

V povídce *Dinosauři* Qfwfq retrospektivně vypráví o starodávné době, v níž byl impozantním dinosaurem, nejprve pyšným na svou sílu, později zahanbeným kvůli příslušnosti k ponižovanému a vymírajícímu druhu. Qfwfq podivuhodně přežije a pod náporom krutých předsudků se opatrně sžívá se „stádem Nových“. Jeho pokus se ukáže být úspěšným, avšak paradoxně ne z toho důvodu, že by byl přijat, ale spíše proto, že je jednoduše ignorován. Snaží se být neviditelným, má takový strach, že bude rozpoznán jakožto dinosaurus, že by nejraději zmizel: „A sklopil jsem oči jako každý, kdo nechce, aby se na něj ostatní dívali, a zatahoval jsem ocas, aby nebylo vidět, že ho má. Měl jsem tak napjaté nervy [...].“<sup>180</sup> Kdysi ostatním naháněl hrůzu,

---

<sup>177</sup> Calvino, 1968, s. 49.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 105.

ale jelikož je jediným přeživším, Noví už ho nepoznávají a netuší, jak dinosauři vypadají. Je znám pouze jako „Ošklivec“, protože je jiný než ostatní, odlišný a divný. Pokud aplikujeme Alberovu strategii čtení skrze alegorii, pak je dinosaurem každý tvor, který je „jiný a cizí, tedy „Nespolehlivý“<sup>181</sup>. Příběh lze tedy číst i jako znázornění krize jednotlivce v dnešním světě.

Velice častý je v příbězích přechod od stavu nerozlišenosti do stavu divizí, kategorií a oddílů. Přechod ze splývajícího, nestabilního vesmíru, v němž se vše pojí se vším ostatním, do schematické sítě čistě vymezených identit. Nejvíce bolestivé a melancholické zkušenosti vypravěče a některých postav souvisí právě s přechodem od kontinuity k diskontinuitě a s náhlým rozštěpením vnitřního zvenčí. V příběhu *Bez barev* je například láska mezi Qfwfq a Ayl možná pouze do té doby, dokud probíhá v šedi, v níž jsou živí tvorové i neživé objekty harmonicky absorbované v soudržnosti všeho a ničeho. Se zavedením barev, a tedy s příchodem rozdílu, se tento stav náhle ukončuje:

A náhle se mi ty hráškově zelené louky, na nichž rozkvétaly první šarlatové máky, ty kanárkově žluté liány, které pruhovaly plavé svahy spadající k moři, lesklému jako tyrkys, zazdály tak nevkusné, tak banální, tak falešné a tak kontrastující s osobností Ayl, s jejím světem, s její zvláštní krásou, že jsem pochopil, proč její místo nemohlo být *tady* na povrchu.<sup>182</sup>

Při první četbě příběhů je tedy součástí procesu čtení dešifrování momentálního rodu vypravěče. Qfwfq je oproštěn od času, prostoru a pozemských starostí, krom jeho smyslu pro humor není lidskými vazbami omezován. Není jednou koherentní postavou a představuje jinakost a nepřírozenost. Zdá se, že toto vyprávěcí kosmické „oko“ evokuje, možná dokonce paroduje myšlenku Alaina Robbe-Grilleta o „deantropomorfním“ vyprávění<sup>183</sup>, avšak chvílemi jeho myšlenky mohou (a často tomu tak i je) odrážet naše vlastní, lidské. Patrné to je například při jeho vzpomínání v příběhu *Spirála*, když přemítá o dávných časech: „Když je někdo mladý, má před

---

<sup>181</sup> Calvino, 1968, s. 108.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>183</sup> Grillet potlačoval časovou chronologii a logiku příběhů, zastával názor, že literární tvorba nemůže sloužit ničemu a nikomu, zrušil vztah mezi obsahem a formou, postupně se dostal do světa tvarů, čímž zrušil význam. Zrovnoprávnil vztah člověka s ostatními živými tvory a ty pak zrovnoprávnil s neživou přírodou.

sebou celý vývoj a všechny cesty otevřené, a zároveň může vychutnávat skutečnost, že dřepí na útesu, že je masitý měkkýš, plochý a blažený.“<sup>184</sup> V *Kosmických groteskách* nacházíme rovněž cosi podobného Márquezovu magickému realismu – podobně jako román *Sto roků samoty* jsou *Kosmické grotesky* umístěny do nekonečné, ontologické zóny, ve které staletí plynou jako by to byly minuty. Zdá se, že čas je vymazán, minulost a současnost jsou sloučeny. Qfwfq staví vedle sebe nebeské proti pozemskému a podivuhodné proti všednímu.

Qfwfq se vždy vyskytuje v nemyslitelném prostředí, jeho vyprávění nejsou zakotvena v empirické realitě, jeho jméno je nevyslovitelné. Proměnlivá podstata – prehistorická látka, věčná paměť, měkkýš, dinosaur apod. – typizuje neochvějnou povahu lingvistického znaku jakožto prázdné etikety, která se snaží být spojena s přesnými a konkrétními existenčními formami, ale nikdy nedosáhne svého cíle. *Ne-lidský* vypravěč u Calvina nemá primární cíl alegorizace, oslavu evolučního vývoje člověka, ale představuje spíše entitu, která má podněcovat k představivosti, imaginárnosti a k schopnostem mysli. Je nám předkládána myšlenka vesmíru jako nekonečného rezervoáru tvarů a obrazů. Ačkoliv jsme u některých příběhů užili strategie čtení navržené Janem Alberem, nejvhodnější se nám v případě *Kosmických grotesek* zdá nepřirozený způsob Briana Richardsona, oproštěný od užití kognitivních parametrů. *Ne-lidský* vypravěč Qfwfq je natolik odlišný a *nepřirozený*, že nám umožňuje naprostý odklon od reality a vstup do odlišného, avšak zároveň podivně familiárního světa.

---

<sup>184</sup> Calvino, 1968, s. 152.

## Závěr

V diplomové práci jsme nejprve navrhli teoretický rámec pro studium *ne-lidského vyprávěče* v literární fikci a následně jsme s jeho oporou interpretovali vybrané *ne-lidské* vyprávěče ze současných i kanonických děl. Soustředili jsme se zejména na význam, formy a účinky, s nimiž je *ne-lidské* vyprávění v literární fikci spojeno. Vymezili jsme tři hlavní okruhy *ne-lidských* vyprávěčů – vyprávěče animální, vyprávěče objektové a vyprávěče abstraktní a nspecifikovatelné. Případové studie, zaměřené na škálu různorodých *ne-lidských* vyprávěčů, nám umožnily ověřit relevantnost strategií čtení navržených Janem Alberem. V některých případech jsme naopak prokázali, že je vhodnější uplatnit *nepřirozený* naratologický přístup oproštěný od kognitivních parametrů. Narativní forma a funkce spolu s účinkem na čtenáře závisejí na řadě faktorů včetně očekávání a kontextu, v němž je *ne-lidské* vyprávění užito. Zatímco někteří *ne-lidští* vyprávěči jsou přijímání konvencí a nepůsobí již zvláště, jiní zpochybňují vymezené hranice lidské „přirozenosti“ a ukazují naše konvence a hodnoty v novém světle. Z hlediska fyziologické a psychologické koncepce jsou *ne-lidští* vyprávěči různorodí, několik aspektů však mají společných – jsou to vyprávěči homodiegetičtí a obývají svět příběhu, o němž vyprávějí; konfrontují nás se zkušenostmi, které máme ze skutečného světa a jejich účinek je v různé míře *nepřirozený*.

Z perspektivy *ne-lidských* vyprávěčů lze paradoxně lépe vyjádřit některé aspekty a problémy lidského světa, jako je tomu v případě animálních vyprávěčů. V jejich případě jsme uplatnili pět strategií čtení – skrze *generifikaci*, *alegorii*, *satirizaci a parodii*, *vymezení tematických okruhů* a *individuální čtení*. U Kafky umožňuje zvířecí vyprávěč zobecnění a odklon od vztáhnutí tématu na situaci samotného autora, hlavní efekt velké části zvířecích vyprávěčů však spočívá zejména v účinku – umožňují externí, bezelstný pohled na lidské problémy a konflikty, kterého by nebylo možno docílit skrze tradiční podobu lidského vyprávěče. Zatímco animální vyprávěči vyvolávají zejména empatii, objektoví vyprávěči vykazují vyšší míru možného zobecnění a distancování se od empatických účinků (v případě rajčete v *Dánské občanské válce 2018-24*). Objektoví vyprávěči mohou podněcovat ke strategii spočívající v *mísení rámců*, v případě románu *Jmenuji se Červená* pak představují spíše nehybné symboly a narativní strategii umožňující zprostředkovávat konkrétní stanoviska a názory související s tematikou díla. Na abstraktní a nspecifikovatelné



vypravěče jsme uplatnili strategii čtení skrze *alegorii, satirizaci a parodii a vymezení tematických okruhů*. Nespecifikovatelná kosmická entita Qfwfq dle nás představuje prototypický případ *nepřirozeného ne-lidského vypravěče* – v jádru je naprosto nevysvětlitelný, proces naturalizace selhává, měli bychom se proto při interpretaci oprostít od kognitivních parametrů a přijmout jej jednoduše jako *nepřirozeného*.

*Ne-lidští vypravěči* v literární fikci umožňují posunout hranice lidských zkušeností, pohrávají si s naším vědomím a stimulují představivost – musíme vytvářet nové psychologické modely, které překonávají znalosti skutečného světa. Pokud přijmeme skutečnost, že jsou *nepřirození*, mohou ozvláštňovat a proměňovat nejen smysl, význam a účinek vyprávění, ale v neposlední řadě také zprostředkovávají nevšední literární zážitek, posouvají nás o krok dál – v teorii vyprávění i skutečném světě.

# Seznam literatury

## Prameny

- BECKETT, Samuel, 1998. *Nepojmenovatelný*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-079-5.
- CALVINO, Italo, 1968. *Kosmické grotesky*. Praha: Československý spisovatel.
- ČAPEK, Karel, 1961. *Bajky a podpovídky*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel.
- DOVEYOVÁ, Ceridwen, 2017. *Jen zvířata*. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7432-854-1.
- KAFKA, Franz, 1991. Doupě. In: *Obří krtek*. Třebíč: Trojan, s. 99-137. ISBN 80-85249-09-X.
- KAFKA, Franz, 2003. Výzkumy jednoho psa. In: *Povídky III, Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, s. 141-181. ISBN 80-85844-84-2.
- KAFKA, Franz, 1983. Zpěvačka Josefína aneb Myší národ. In: *Povídky*. 2. vyd. Praha: Odeon, s. 219-237.
- NIELSEN, Kaspar Colling, 2015. *Dánská občanská válka 2018-24*. Zlín: Kniha Zlín. ISBN 978-80-7473-358-1.
- PAMUK, Orhan, 2008. *Jmenuji se Červená*. Praha: Argo. ISBN 978-80-7203-945-6.
- ZUSAK, Markus, 2009. *Zlodějka knih*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0188-1.

## Sekundární literatura

- ALBER, Jan, 2009. Impossible Storyworlds and What to Do with Them. In: *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*. 1(1), s. 79-96. DOI: 10.1353/stw.0.0008. ISSN 2156-7204.
- ALBER, Jan, 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. ISBN 978-080-3278-684.
- ALBER, Jan a Rüdiger HEINZE, 2011. Introduction. In: ALBER, Jan a Rüdiger HEINZE. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlín: De Gruyter, s. 1-19. ISBN 978-311-0229-042.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN a Brian RICHARDSON, 2010. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. In: *Narrative*. The Ohio State University Press, 18(2), s. 113-136.
- ALBER, Jan, Stefan IVERSEN, Henrik Skov NIELSEN a Brian RICHARDSON, 2012. What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik. In: *Narrative*. 20(3), s. 371-382. DOI: 10.1353/nar.2012.0020. ISSN 1538-974x. Dostupné také z: <http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/narrative/v020/20.3.alber.html>
- BAHNÍK, Václav, Rudolf KUTHAN a Jiří VALEŠ, 1976. *Svět Ezopských bajek*. Praha: Svoboda.
- BARTHES, Roland, 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: KYLOUŠEK, Petr, ed. *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, s. 9-43. ISBN 80-7294-016-3.
- BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. In: *Aluze: časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 10(3), s. 75-77.
- BENJAMIN, Walter, 2009. Franz Kafka. K desátému výročí jeho smrti. In: *Literárněvědné studie*. Praha: Oikoymenth, s. 271-298. ISBN 978-80-7298-278-3.

- BERNAERTS, Lars, Marco CARACCILO, Luc HERMAN a Bart VERVAECK, 2014. The Storied Lives of Non-Human Narrators. In: *Narrative*. **22**(1), s. 68-93. DOI: 10.1353/nar.2014.0002. ISSN 1538-974x.
- DANAHER, David S., KONCEPTUÁLNÍ INTEGRACE (conceptual blending, conceptual integration). In: NEKULA, Marek a Jana PLESKALOVÁ, KARLÍK, Petr, ed. *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [cit. 2017-10-16]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/KONCEPTUÁLNÍ%20INTEGRACE>.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- ECO, Umberto, 1997. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-719-8248-2.
- ECO, Umberto, 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0740-9.
- ENGLERTOVÁ, Hilary Jane, 2007. Occupying Works: Animated Objects and Literary Property. In: BLACKWELL, Mark. *The Secret Life of Things*. Lewisburg: Bucknell University Press, s. 218-241. ISBN 978-0-8387-5666-9.
- FLUDERNIKOVÁ, Monika, 2002. *Towards a 'Natural' Narratology*. 2. vyd. London: Routledge. ISBN 02-034-3250-9.
- FLUDERNIKOVÁ, Monika, 2012. How Natural Is “Unnatural Narratology”; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology? In: *Narrative*. **20**(3), s. 357-370. DOI: 10.1353/nar.2012.0019. ISSN 1538-974x. Dostupné také z: <http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/narrative/v020/20.3.fludernik.html>
- GENETTE, Gérard, 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- IVERSEN, Stefan, 2011. “In Flaming Flames”: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives. In: ALBER, Jan a Rüdiger HEINZE. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlín: De Gruyter, s. 89-103. ISBN 978-311-0229-042.

- KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK, 2013. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin. ISBN 978-80-7272-592-2.
- McHALE, Brian, 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen. ISBN 04-163-6400-4.
- McHALE, Brian, 1992. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge. ISBN 04-150-6014-1.
- MOLLOVÁ, Andrea, 2011. Natural or Unnatural? Linguistic Deep Level Structures in AbE: A Case Study of New South Wales Anoriginal English. In: ALBER, Jan a Rüdiger HEINZE. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlín: De Gruyter, s. 246-268. ISBN 978-311-0229-042.
- NIELSEN, Henrik Skov, 2011. Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration. In: ALBER, Jan a Rüdiger HEINZE. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlín: De Gruyter, s. 71-88. ISBN 978-311-0229-042.
- NIELSEN, Henrik Skov, 2013. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited. In: ALBER, Jan, Henrik Skov NIELSEN a Brian RICHARDSON, ed. *A Poetics of Unnatural Narrative*. The Ohio State University Press, s. 67-93. ISBN 9780814271049.
- NIEUWLAND, Mante S. a Jos J. A. VAN BERKUM, 2006. When Peanuts Fall in Love: N400 Evidence for the Power of Discourse. In: *Journal of Cognitive Neuroscience*. **18**(7), s. 1098-1111. DOI: 10.1162/jocn.2006.18.7.1098. ISSN 0898-929x. Dostupné také z: <http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/jocn.2006.18.7.1098>
- RICHARDSON, Brian, 2002. Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction. In: RICHARDSON, Brian, ed. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press, s. 47-63. ISBN 0-8142-0895-9.

- RICHARDSON, Brian, 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: The Ohio State University Press. ISBN 978-0814251577.
- RICHARDSON, Brian, 2015. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: The Ohio State University Press. ISBN 978-0814212790.
- RONENOVÁ, Ruth, 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host. ISBN 80-729-4180-1.
- RYANOVÁ, Marie-Laure, 2005. Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. In: *Aluze*. **8**(3), s. 105-118.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, 1948. *Theorie prózy*. 2. vyd. Praha: Melantrich.
- TURNER, Mark, 2005. *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*. Brno: Host. ISBN 80-729-4130-5.