

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Naratologická analýza románu
Chiny Miévilla Král Krysa

Magisterská diplomová práce

Bc. Martin BEČAN

Vedoucí práce: Mgr. Martin CHARVÁT, Ph.D.

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci Naratologická analýza románu Chiny Miévilla Král Krysa vypracoval zcela samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Práce má cca 140 000 znaků.

V Praze dne 29. června 2017

.....

Martin Bečan

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce Martinu Charvátovi za cenné rady, připomínky a poskytnuté materiály. Poděkování patří i rodině, přátelům a spolužákům za jejich podporu nejen v průběhu psaní diplomové práce, ale i během celého studia.

ABSTRAKT

Práce analyzuje literární debut britského autora Chiny Miévilla nazvaný Král Krysa. K analýze je využito zejména sémioticky/sémiologicky orientované naratologie a práce se tak opírá o postupy uvedené v dílech Rolanda Barthese, Tzvetana Todorova, Lubomíra Doležela a dalších, a dále vychází i z přístupů Gérarda Genetta, Seymoura Chatmana a Shlomith Rimmon-Kenanové. Analyzovány jsou základní kategorie z oblasti naratologie, tedy kategorie příběhu, vypravěče, postavy, prostoru (pojetí prostředí) a času.

KLÍČOVÁ SLOVA

Naratologie, naratologická analýza, new weird, Král Krysa, China Miéville

ABSTRACT

This thesis deals with the analysis of the British author's China Miéville's literary debut King Rat. For the analysis, I used especially semiotically/semiologically oriented narratology, the thesis therefore draws especially from the methods used in Roland Barthese's, Tzvetan Todorov's and Lubomír Doležel's works. It also uses methods of Gérard Genette, Seymour Chatman and Shlomith Rimmon-Kenan. I analysed categories from the domain of narratology, specifically: the narrator, story, characters, space (surroundings) and the time.

KEY WORDS

Narratology, narratological analysis, new weird, King Rat, China Miéville

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. AUTOR A DÍLO	9
2.1 New weird	9
2.1.1 Vznik a vývoj	10
2.2 China Miéville	11
2.2.1 Literární vlivy	14
2.3 Král Krysa	15
2.3.1 Shrnutí děje	16
3. K NARATOLOGICKÉ ANALÝZE	18
4. PŘÍBĚH	19
5. VYPRAVĚČ	28
6. POSTAVA	36
7. ČAS	44
7.1 Pořádek/Posloupnost	45
7.2 Trvání	48
7.3 Frekvence	50
8. PROSTOR	51
9. ZÁVĚR	57
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	59

1. ÚVOD

Nestává se často, aby se v oblasti žánrové literatury objevilo něco nového a originálního. Už dlouhé roky jsou slyšet hlasy, které spílají literární fantastice pro její zatuchlost, stagnaci a přešlapování na místě v marasmu tisíckrát viděných klišé a narativních vzorců, které autoři opakují a recyklují od chvíle, kdy světlo světa poprvé spatřil známý třídílný román v žánru hrdinské fantasy britského spisovatele J. R. R. Tolkiena.

Kritické hlasy ovšem nepřichází jen z řad členů fandomu, kde právě se – ač se mnou budou někteří nesouhlasit a mnozí mi budou toto tvrzení dokonce vytýkat – žánr epické hrdinské fantasy stal obecně uznávanou normou a bohužel v některých případech normou jedinou. Ohromné světy s podrobnou historií, vlastními jazyky a nejrůznějšími rasami, temnými pány a mocnými čaroději – prakticky klony Tolkienovy práce – se ovšem v průběhu času nepřevedly jen zarytým fanouškům fantastiky, ale i širšímu okruhu čtenářů, a dokonce některým autorům.

Tu a tam se ovšem objeví svěží vítr v podobě nových přístupů k fantastice – kyberpunk, steampunk, arcanepunk (který se ale pouze tváří, že je něčím novým – zejména v českých podmínkách jej prakticky nelze odlišit od subžánru fantasy obecně nazývaného jako meč a magie), body horror a v neposlední řadě také new weird – trochu divná fantastika.

A co je new weird? Literární žánr, hnutí, nebo snad jen prázdná marketingová nálepka, která má za úkol pouze to, aby se na první pohled diametrálně odlišné romány nejrůznějších autorů lépe prodávaly? Existuje new weird vůbec?

Ano, tedy minimálně v Česku. Zatímco například Německo new weird coby reálnou záležitost odmítá, my v Česku jeho vlastní verzi máme – rozběhli jsme si ji tu (Šust 2008, s. 325-327). Důkazem budiž plzeňské nakladatelství Laser-books, které ke dni odevzdání této práce ve své new weirdové edici pod vedením editora Martina Šusta vydalo na dvaadvacet publikací. Dalším důkazem je existence (jakkoliv v současné době visící na vlásku) new weirdové literární soutěže a také fakt, že se autoři nejmladší generace – mě nevyjímaje¹ – k new weirdu otevřeně hlásí.

¹ Můj román *Kaziměsti*, jehož vydání je nakladatelstvím Fragment naplánováno na říjen 2017, je vedle magického realismu postaven právě na základech new weirdové literatury.

Přesně té literatury, u jejíhož zrodu sice byl M. John Harrison², ale za jejíhož zakladatele a duchovního otce je považován britský spisovatel China Miéville, který stojí za románem *Král Krysa*, jehož naratologická analýza je předmětem této práce.

Král Krysa ovšem do žánru – považujeme-li new weird za žánr – nespadá, jedná se spíše o městskou fantasy, ačkoliv ani toto zařazení podle mého názoru skutečnosti příliš neodpovídá. Nakladatelství Laser-books vydalo *Krále Krysu* v roce 2006 v edici Noir, kde se nyní nachází po boku Cliva Barkera nebo sborníků lovecraftovsky laděných povídek. Toto už charakteru románu odpovídá lépe, co ovšem naopak neodpovídá vůbec, je označení edice jako Noir, a to vzhledem k tomu, že pojem noir se většinou váže s výrazy film noir a román noir, které označují určitou formu detektivního žánru.

Samotné žánrové zařazení *Krále Krysy* přijde na přetřes později, teď je důležité zmínit důležitost a klíčovost románu, a to nejen pro fantastiku jako takovou, ale pro fantastikou českou. Jedná se totiž o Miévillovův debut. Když v roce 1998 spatřil světlo světa, kritika nešetřila chválou a literární obec se na ten popud začala o nováčka zajímat (Šust 2006, s. 296).

Když v roce 2000 společnost Macmillan Publishers Ltd vydala Miévillovo *Nádraží Perdido*, začali si čtenáři i spisovatelé – hlavně díky popularitě románu – uvědomovat změny ve vnímání a přístupu k fantastickým žánrům. Celé toto uvědomování vyvrcholilo v roce 2003 internetovou diskuzí na webu M. Johna Harrisona, ve které spojení new weird poprvé objevilo ve veřejném prostoru, budeme-li internetové fórum jako veřejný prostor chápat (VanderMeer 2008, s. 9).

A jak už bylo řečeno, new weird se v průběhu těch téměř dvaceti let dále utvářel a proměňoval. Každá země k tomuto přistupovala jinak, a zatímco v už zmíněném Německu bychom beletrii označenou jako new weird hledali marně, v českém prostředí se tento fenomén vyvinul ve svébytnou entitu, kterou není možno přehlížet.

New weird v jakési proto-formě ovšem existoval mnohem dříve, dávno před rokem 2003 (VanderMeer 2008, s. 9). A pakliže je za duchovního otce new weirdu považován China Miéville, musíme jeho kořeny hledat v autorově prvotině – v románu *Král Krysa*. V něm se poprvé projevil Miévillovův génius a právě on byl předzvěstí fenoménu známého jako new weird.

² Česky vyšla v roce 2011 v rámci new weirdové edice nakladatelství Laser-books kniha *Viriconium*, která obsahuje Harrisonovy stěžejní romány *Pastelové město*, *Bouře křídel* a *Ve Viriconiu*, stejně jako sedm povídek ze stejného universa.

Pokud se ovšem pokusíme Miévilův debut nějak obšírněji popsat, narazíme na problém. *Král Krysa* je neskonalně uchopitelný. A to nejen z hlediska žánrové klasifikace. Obsahuje prvky městské fantasy, body horroru, sci-fi či snad alternativní reality a jeho zápletky vychází z evropského a afrického folklóru, přičemž v každé z těchto oblastí se uplatňují odlišné narativní postupy.

Jaké narativní postupy se uplatňují v románu *Král Krysa*? Jak jsou akcentovány jednotlivé kategorie, jako příběh, vypravěč a další? Zjistit následující je ve zkratce cílem této práce. Jistě by bylo také záhodno srovnat výsledky analýzy s informacemi o tom, jaké narativní postupy jsou k nalezení napříč new weirdovou literaturou obecně – mohlo by tak dojít k zodpovězení na otázku, proč *Král Krysa* v obecném konsensu není new weirdem – patřičná data ovšem neexistují. Proto bych se analýze narativních postupů a vzorců new weirdové literatury věnoval v rámci disertační práce.

Zvolenými kategoriemi se tak stávají příběh, vypravěč, postavy, prostor a čas. Úvod ke každé kategorii je exkursem do bádání o kategorii samotné. Nejde mi však o sumarizaci všech dostupných naratologických prací a jejich srovnání, ale spíše o výběr těch relevantních, se snahou zaujmout obecnější stanovisko při rozborech.

Výzkumným designem této práce je – jak se z výše zmíněného dá očekávat – naratologická analýza, přičemž jako hlavní východisko jsem zvolil strukturalistickou analýzu textu tak, jak byla definována v šedesátých letech ve Francii: „[...] vyprávění je tvořeno pouze funkcemi: všechno v něm na různých úrovních má svůj význam.“ (Barthes 2002, s. 17).

Vliv strukturalistického přístupu na teorii vyprávění je zásadní. Čerpáno je zejména z práce francouzského strukturalisty Gérarda Genetta *Narrative Discourse* (1980) a také z jeho terminologie, kterou částečně převzal a upravil americký naratolog Seymour Chatman v práci *Příběh a diskurs* (2008). Opírám se také o *Poetiku vyprávění* (2001) Shlomith Rimmon-Kenan.

2. AUTOR A DÍLO

Jakkoliv je China Miéville pro fantastickou literaturu významný, stále je autorem niche literatury s úzkoprofilovým publikem. Jeho čtenáře tvoří především oddané skupiny čtenářů fantastiky, která – ačkoliv její obliba stoupá (vzpomeňme na současnou kinematografii, která se ve velké míře skládá z blockbusterů, jež jsou adaptacemi fantasy a sci-fi literatury a komiksu) – stále stojí mimo hlavní proud. A to zejména v českém prostředí.

Král Krysa nepatří mezi romány obecně mezi čtenáři označované jako klasika. Povědomí o něm a o další Miévillově práci je mezi českými čtenáři mainstreamové literatury téměř nulové. Považuji tedy za nutné se před analýzou románu nejdříve ze všeho zaměřit na román samotný, na osobu autora a také na žánr new weird, který je se jménem Chiny Miéville pevně spjatý a v současné době už nadneseně řečeno nemohou existovat jeden bez druhého. Cílem tohoto zasazení románu do kontextu je mimo jiné snaha pomoci pochopit Miévillovův význam i člověku stojícímu mimo fantastickou scénu.

Dále jsem přesvědčený o tom, že vzhled do autorovy minulosti, společně s informacemi o vlivech, kterým byl vystaven (zejména pak těm politickým), a spisovatelích, jejichž díla ho ovlivnila, dopomohou k lepšímu pochopení Miévillovy poetiky v *Králi Kryse*.

2.1 New weird

Ačkoliv *Král Krysa* do new weirdu nespadá, nakladateli je označován převážně za městskou fantasy a Miéville o něm, stejně jako o své ostatní tvorbě, hovoří jako o weird fiction, je nezpochybnitelné, že v sobě kořeny new weirdu – pojmu, který je s Miévillem už navždy spojen – nese. Jenže co je to new weird? Jak se projevuje, kdy a kde se vyvinul?

„New weird je druhem městské fikce odehrávající se v sekundárním světě, jež podkopává romantizované představy o místě, s nimiž se slze setkat v tradiční fantasy, převážně na základě volby realistických, komplexních předloh z reálného světa jako odrazového můstku pro vytváření prostředí, které může kombinovat prvky jak science fiction, tak fantasy. New weird má syrový, bezprostřední charakter, který pro svůj tón, styl a účinky často užívá prvků surreálného či transgresivního³ hororu – v kombinaci se stimulací vlivem spisovatelů Nové vlny nebo jejich kolegů (mezi něž patří takoví předci jako Mervyn Peake a francouzští a angličtí Dekadenti). Povídky a romány new weirdu jsou si palčivě vědomy

³ Ofenzivního a šokujícího. Často překračujícího společenské a morální hranice.

současného světa, byť v přestrojení, ale nejsou vždy palčivě politické. V rámci tohoto uvědomění si současného světa se new weird v souvislosti se svou vizionářskou mocí spoléhá na „podlehnutí podivnosti“, která není, například, hermeticky uzavřena ve strašidelném domě na blatech nebo v antarktické jeskyni. Toto autorské „podlehnutí“ (nebo „víra“) může nabývat řady podob, přičemž některé z nich zahrnují i použití postmoderních technik, jež nenarušují povrchovou realitu textu.“ (VanderMeer 2008, s. 16).

Takto new weird definuje spisovatel a editor Jeff Vandermeer, ale zároveň nezapomíná dodat, že se jedná o jakou si pracovní verzi definice, platnou pro jednadvacáté století. New weird je totiž stále ještě mladý a vyvíjí se a velký vliv na to má druhá generace autorů. Autoři první generace nic jako new weird nepsali, tato nálepka jim byla dána až zpětně⁴. Mladí a debutující autoři druhé generace se však k vlivům new weirdu otevřeně hlásí a několik z nich můžeme nalézt i v Česku. Jmenujme Terezu Matouškovou (zejména v povídkové tvorbě), Martinu Mátlovou, Vojtěcha Žáka nebo mě samotného. Je jisté, že definice a hranice new weirdu se budou ještě vyvíjet a posouvat.

V Českém prostředí se definice new weirdu liší už nyní – je tu chápán jako ideální protunutí všech fantastických žánrů (Šust 2007, s. 6). Já osobně to tak ale nevidím. Z pohledu čtenáře new weirdové literatury, spisovatele a účastníka new weirdové literární soutěže kladu new weird na stejnou úroveň vedle tří základních fantastických žánrů – fantasy, sci-fi a hororu – coby svébytný a plnohodnotný žánr.

2.1.1 Vznik a vývoj

Pojem new weird zazněl poprvé z úst M. Johna Harrisona, když na fóru na svém webu vytvořil nové diskusní vlákno, které zahájil slovy: „New weird. Kdo to dělá? Co to je? Je to vůbec něco?“ (VanderMeer 2008, s. 9). Mimo jiné tímto pojmem označil téměř nezmatelnou spřízněnost mezi různými romány a jejich autory. Tato spřízněnost spočívala v přejímání postupů náročné literatury (tak, jako to Miéville udělal s Harrisonem a Bronteovou) a jejich použití v rámci fantastiky. Do diskuse se zapojil i Miéville, kterého Harrison ve spojitosti s new weirdem nezapomněl zmínit (Šust 2007, s. 6).

V roce 2000 potom v Británii vyšlo Miévillovo *Nádraží Perdido*, jehož popularita poukázala na změnu ve vnímání a přístupu k fantastické literatuře, která byla ve společnosti přítomná (VanderMeer 2008, s. 9). Miéville využil bouřlivé diskuze, která se kolem jeho

⁴ Například M. John Harrison, Michael Cisco či Kathe Koja.

románu i new weirdu strhla, a výsledek je takový, že s počátkem new weirdu je ze všech nejvíce spjatý právě on a M. John Harrison (Šust 2007, s. 6).

Samotný pojem new weird je potom odvozený od weird fiction, kterým svoji tvorbu označuje sám Miéville. Za představitele weird fiction byli ve své době považováni například Lovecraft se Smithem, stejně jako další autoři kolem časopisu *Weird Tales*, ti se ale postupem času přetavili v autory veskrze hororové. A výraz „weird“ odkazuje na pocity stísněnosti a znepokojivosti v řadě povídek a novel autorů weird fiction (VanderMeer 2008, s. 9).

Starý „weird“ se pak od „nového weirdu“ podle VanderMeera (2008, s. 9-10) dvěma vlivy či stimuly. Prvním z nich byla Nová vlna z šedesátých let dvacátého století, reprezentovaná autory jako M. John Harrison či Michael Moorcock, kteří experimentovali, mísili žánry (stírali hranici mezi fantasy a sci-fi a psali tzv. „scifantasy“) a vysoké umění s nízkým. Druhým stimulem potom byla znepokojivá grotesknost a body horror zásadního díla osmdesátých let – *Knih krve* Cliva Barkera.

2.2 China Miéville

Miéville, celým jménem China Tom Miéville, je britský autor fantastické literatury⁵, a ačkoliv je zejména v českém kontextu označován jako autor literatury v žánru new weird, on

⁵ Na tomto místě bych rád stručně shrnul Miévillovu bibliografii společně s oceněními, kterých se jí dostalo. Nejedná se však o bibliografii úplnou, protože jistě tituly nepovažuji vzhledem k charakteru této práce za nutně relevantní. Mluvím o Miévillově komiksově a nonfikční tvorbě. Zmíním snad pouze text *Between Equal Rights: A Marxist Theory of International Law* (2006), ve kterém se odráží autorovo politické přesvědčení.

King Rat (1998, č. *Král Krysa*/Laser 2006): Miévillovův románový debut. V roce 1999 nominace v kategorii Best First Novel na International Horror Guild Award a v kategoriích Superior Achievement in a First Novel a Superior Achievement in a Novel na Bram Stoker Award. V roce 2000 nominace v kategorii Best First Novel na Locus Poll Award (Šust 2006, s. 296).

Perdido Street Station (2000, č. *Nádraží Perdido*/Laser 2003): První román v sérii ze světa Bas-Lagu a Nového Krobuzonu. Získal Arthur C. Clarke Award a August Derleth Award. Nominován na ceny Hugo, Nebula a World Fantasy Award. Mimo anglofonní oblast byl román nominován na německou Cenu Kurda Lafiwitze, španělskou Ignotus Award či francouzskou Grand Prix de l'Imaginaire. V Česku jej ocenila Akademie science fiction, fantasy a hororu hned ve třech kategoriích – jako nejlepší zahraniční knihu, nejlepší science fiction i nejlepší fantasy. Byl to právě tento román, který rozpoutal diskuze, z nichž v následujících letech vzešel, či se snad ustanovil žánr a literární hnutí new weird (Šust 2006, s. 296).

The Scar (2002, č. *Jizva*/Laser 2004): Druhý román v sérii ze světa Bas-Lagu a Nového Krobuzonu. Získal ceny Locus a August Derleth Award, nominován byl na ceny Hugo a World Fantasy Award (Šust 2006, s. 297).

Iron Council (2004, č. *Železná rada*/Laser 2005): Třetí román v sérii ze světa Bas-Lagu a Nového Krobuzonu. Získal cenu Arthur C. Clarke Award, nominován na cenu Hugo (Šust 2006, s. 297).

Un Lun Dun (2007, č. *Un Lun Dun*/Laser-books 2007): Román pro děti a mládež. Získal cenu Locus, byl nominován na Grand Prix de l'Imaginaire (Internet Speculative Fiction Database nedatováno). Miéville zde používá dekonstruktivních postupů a podle mého názoru je *Un Lun Dun* v době, kdy fantastickou literaturu pro

sám označuje svoji tvorbu jako „weird fiction“ (podle autorů pulповé fantastiky druhé pětiny 20. Století, kteří se sdružovali zejména kolem časopisu *Weird Tales* – jedná se například o H. P. Lovecrafta a Clarka Ashtona Smitha, kterými byl Miéville ovlivněn). Narodil se 6. Zář 1972 v Norwichi, ale téměř celý svůj život strávil v Londýně, což bez debat ovlivnilo jeho řemeslo a také literární světy, které vybudoval.

Vystudoval sociální antropologii na univerzitě v Cambridge (v roce 1991), ačkoliv šel původně studovat angličtinu. V roce 1995 získal titul z mezinárodního práva na London School of Economics, strávil rok na Harvardu, a potom, v roce 2001 získal doktorský titul z filozofie mezinárodního práva. Odkazy na jeho disertační práci se objevují i v jeho beletristické tvorbě, zejména v románech *Perdido Street Station* (2000, č. Nádraží Perdido/Laser 2003) a *The Scar* (2002, č. Jizva/Laser 2004) (Gordon 2003).

Právo, filozofie a politika ostatně hrají v jeho životě stejně velkou roli jako literatura – často se na zejména conech a literárních festival zapojuje do politických debat. Podle svých vlastních slov se pokládá za levicově orientovaného prakticky už od dětství, kdy od svých třinácti let participoval na kampaních proti nukleárním zbraním a apartheidu, účastnil se demonstrací a průvodů. Zájem o postmoderní filozofii ho přivedl k už zmíněnému studiu antropologie, ačkoliv se svého času věnoval také feminismu.

Doslova říká, že socialismus a science fiction jsou dva nejdůležitější vlivy v jeho životě, proto také nebylo překvapením, když v roce 2001 kandidoval ve volbách do britského parlamentu za koalici Socialist Alliance (Gordon 2003).

mládež ovládají „mladé dívky s úžasnými schopnostmi, které se dostanou do jiného světa, kde jsou jen ony vyvolené překonat nástrahy a přemoci ultimátní zlo“ románem více než potřebným.

The City & The City (2009, č. Město & Město/Laser-books 2009): Román získal ceny Locus, Hugo, Arthur C. Clarke Award, World Fantasy Award, British Science Fiction Award a mnoho dalších. Nominován byl na cenu Nebula (Internet Speculative Fiction Database nedatováno).

Kraken: An Anatomy (2010, č. Kraken/Laser-books 2010): Román obdržel cenu Locus, nominován byl na cenu Hugo (Internet Speculative Fiction Database nedatováno).

Embassytown (2011, č. Ambasadov/Laser-books 2012): Román získal cenu Locus a druhé místo v ocenění Hugo. Nominován na British Science Fiction Award, Arthur C. Clarke Award a cenu Nebula (Internet Speculative Fiction Database nedatováno).

Railsea (2012, č. Kolejmoří/Laser-books 2013): Získal cenu Locus. Nominován na Andre Norton Award for Young Adult Science Fiction and Fantasy, British Fantasy Award a cenu Hugo (Internet Speculative Fiction Database nedatováno).

Looking for Jake and Other Stories (2005, č. Pátrání po Jakeovi a jiné příběhy/Laser-books 2006): Nominace na Bram Stoker Award (Internet Speculative Fiction Database nedatováno). Jedná se o sbírku povídek, kterou je důležité zmínit, protože obsahuje povídky ze světa Bas-Lagu a Nového Krobuzonu, patřící k jeho trilogii, a také novelu, která v Británii i Česku vyšla nejdříve samostatně, s názvem *The Tain* (2002, č. Amalgám-Ikarie 7-8/2004). Amalgám taktéž získal cenu Locus.

A co tedy ovlivnilo jeho psaní a formovalo revoluční přístup k fantastické literatuře? V rozhovoru s Joan Gordon (2003) říká, že byl už od dětství geekem s mnoha zájmy, které zahrnovaly obligátní věci jako čtení, kresbu, psaní – a později politiku. Ale také hry na hrdiny, jako *Dungeons and Dragons* nebo české *Dračí doupe*, zejména vědeckofantasticky orientované. Sledoval seriály jako *Doctor Who* (1963-1989; 2005-?), *Buffy, přemožitelka upírů* (1997-2003), franšizy jako *Matrix* nebo *Alien* a horory Johna Carpentera (Gordon 2003).

O *Dungeons and Dragons* se zmiňuje i dále a celou myšlenku rozvádí. První ze dvou věcí, kterého při jejich hraní zasáhla, bylo nadšení – sám užívá výrazu mánie – pro katalogizaci všeho fantastického. Téměř každé vydání jakékoliv hry na hrdiny s vlastním světem obsahuje bestiáře s mytologickými a nadpřirozenými tvory a božskými panteony. A ačkoliv Miéville sám hry na hrdiny už notnou chvíli nehraje, prý bestiáře a herní příručky tu a tam nakupuje i v dnešních dnech.

Druhou věcí se potom byla zvláštní posedlost systematizací, redukováním a pojmenováním nejzákladnějších částí fantastických světů, označení jejich základních hodnot (v případě her na hrdiny jsou to hodnoty jako síla, obratnost, apod.). Tato systematizace se promítá do samotného Miévillova procesu tvorby. Tvrdí, že před samotným psaním stráví hodiny a hodiny prací na materiálu, který se nakonec do samotného materiálu ani nedostane. Kreslí mapy, časové linie, rodokmeny, zaobírá se historií svých světů.

Ovšem ačkoliv je pro něj tato metoda nanejvýš funkční, dodává, že většinou ještě předtím začíná náladou, kolem které vystaví specifické obrazy, oblasti, atmosféru a podobně. Na tomto lze skvěle demonstrovat „weird fiction“ jako průnik tradičního surrealismu, kdy autor začíná obrazem či specifickou náladou, a pulpové literatury ve stylu her na hrdiny, protože poté přichází na řadu ona systematizace (Gordon 2003).

A ačkoliv je pulpová literatura velkým inspiračním zdrojem pro „weird fiction“ – a tedy i *Krále Krysu* – i new weirdovou literaturu, Miéville nezastírá, že surrealismus hraje stejně velkou roli. Doslova uvádí, že vyrostl s láskou k surrealismu a ta nikdy nevyprchala. Obdivuje práci Maxe Ernsta, Hanse Bellmera, Paula Delvauxe, stejně jako práci surrealismu blízkým umělcům, jakými jsou James Ensor, Frida Kahlo, Dürer nebo Piranesi. Čerpá i z grafiků a komiksových kreslířů a dodává, že čas od času si sám ilustruje vlastní tvorbu. Za zmínku stojí dekonstruktivistický román pro děti *Un Lun Dun* (2007, č. *Un Lun Dun/Laser-books* 2007) (Gordon 2003).

2.2.1 Literární vlivy

Největší vliv na Miévillovu tvorbu měla v průběhu let samozřejmě literatura. V již několikrát citovaném rozhovoru s Joan Gordon (2003) se Miéville otevřel a zmínil několik literárních směrů, ale i konkrétních autorů, kteří utvářeli jeho styl psaní a náhled na tvorbu fantastických příběhů a světů.

Na první místo klade svět *Viriconia* M. Johna Harrisona, který považuje za svůj nejoblíbenější mezi všemi fantastickými světy. Harrisonovu práci chápe jako kvalitativně nadřazenou té svojí, o které uvažuje jako o kombinaci *Viriconia* s *Dungeons and Dragons*, a o Harrisonovi samotném mluví jako o největším žijícím spisovateli jakéhokoliv žánru.

Pronikání vysoké a nízké, pulpové literatury se prolíná celou Miévillovou tvorbou. Zejména v současné době je ovšem velice těžké rozlišit, co pupolvá, nízká literatura ještě je, a co už ne. O klasických duchařských příbězích (Miéville uvádí Henryho James a Roberta Aikmana) nejspíš není pochyb, co ovšem H. P. Lovecraft s C. A. Smithem (kterého Lovecraft do svého univerza převedl jako Klarkash-tona, kněze z bájně Atlantidy, proto je pro mě obtížné smýšlet o něm jinak)?

Lovecraft byl ve své době za pulpového autora považován, v současné době je však titulován jako „mistr“ či „zakladatel“ hororu, který ovlivnil současnou popkulturu v obrovské míře, ačkoliv si toho téměř nikdo z běžných konzumentů populární kultury není vědom.

Ať už je to jakkoliv, Miévilla na pulpové literatuře zajímá estetika jazyka, která je velice křehká a ne vždy funguje – v tomto kontextu používá Miéville výraz „shit“ –, pokud ale zafunguje, je to podle něj fascinující.

Další věcí, kterou si na weird fiction (toto označení pro svoji tvorbu převzal právě od autorů jako Lovecraft nebo Smith) Miéville oblíbil, je její pozice mezi třemi hlavními žánry fantastické literatury – fantasy, sci-fi a hororem. Podle jeho slov v rozhovoru s Joan Gordon (2003) provozují monstra a božstva Lovecraftova pantheonu magii, zároveň jsou mimozemšťany cestujícími v čase s vyspělou technikou, kteří provádějí hrůzné věci. Toto obrušování hran a splývání okrajů žánrů shledává Miéville nanejvýš působivým.

Mimo Harrisona a autorů weird fiction zmiňuje Miéville ještě několik dalších autorů, jejichž práce ho ovlivnila. Jsou mezi nimi Mervyn Peake, Gene Wolfe, Iain Sinclair, Alasdair Gray a překvapivě také Charlotte Bronteová, díky její Janě Eyrové (Gordon 2003).

2.3 Král Krysa

Miévillov debut pod názvem *King Rat*⁶ vydalo poprvé v roce 1998 londýnské nakladatelství Macmillan UK jako paperback o třech stech třiceti třech stranách s obálkou od Marka Morana, přičemž od nakladatele se mu dostalo zařazení do žánru městské fantasy (Pan Macmillan Publishing nedatováno).

Kritika nešetřila chválou. V roce 1999 byl román v kategorii Best First Novel nominován na International Horror Guild Award. Téhož roku byl nominován také na Bram Stoker Award, a to v kategoriích Superior Achievement in a First Novel a Superior Achievement in a Novel. Rok 2000 potom v kategorii Best First Novel přinesl nominaci na Locus Poll Award (Internet Speculative Fiction Database nedatováno).

Plzeňské nakladatelství Laser-books vydalo Miévillovu prvotinu v překladu Milana Žáčka a pod názvem *Král Krysa*⁷ v roce 2006. Opětovně jako paperback. V rámci nakladatelství Laser-books existuje edice věnovaná fantasy literatuře, dokonce i moderní fantasy literatuře, kam byl *Král Krysa* nejspíše logicky patřil zařadit. Nakladatelství se však rozhodlo vydat román v rámci edice Noir. Zajímavé je, že *Král Krysa* dostal totožnou grafickou úpravu, jako romány, které vyšly v edici New weird, a má také obálku od Edwarda Millera, který svými malbami vtiskl new weirdové edici osobitou tvář (Laser-books nedatováno).

Jak už bylo řečeno, *Král Krysa* vychází z městské fantasy, body horroru, sci-fi a německého a afrického folklóru. Skrze celý román a napříč všemi těmito prvky se ještě navíc táhnou linie a vlivy drum'n'bassové a jungleové hudby. Miéville ve svém rozhovoru s Joan Gordon (2003) prohlásil, že se snažil o to, aby jeho psaní napodobovalo hudbu, respektive její rytmus. Drum'n'bassovou a jungleovou hudbu chápe jako rytmickou a tematicky a esteticky silnou. Přiznal, že dokonce do románu propašoval texty některých skladeb, navrstvil je na sebe a prolнул ve snaze onoho rytmu dosáhnout.

V rozhovoru potom Miéville mluví o samotném závěru svého románu. Ona pomyslná revoluce – zánik krysí monarchie a její přeměna v republiku – je strukturována podle sloganů velké francouzské revoluce. Říká, že se – ač to tak může vyznít – v žádném případě nejedná o šťastný konec. Krysí společenství kvůli Saulovu rozhodnutí nedosáhne stavu utopie, ale spíše se vyvine do poměrů, ve kterých se my lidé nacházíme dnes.

⁶ MIÉVILLE, China. *King rat*. London: Macmillan, 1998. ISBN 0333738810.

⁷ MIÉVILLE, China. *Král Krysa*. Plzeň: Laser, 2006. Noir. ISBN 80-7193-212-4.

2.3.1 Shrnutí děje

Saul Garamond se vlakem vrací do Londýna. Pozdě v noci přichází do chladného bytu, ve kterém žije se svým ovdovělým otcem, aby bez pozdravu a přivítání zamířil rovnou do postele. Vzbudí ho bušení na dveře – je to policie. Přišla ho zadržet pro podezření z vraždy jeho vlastního otce – toho, o kterém si včerejší noci myslel, že klímbá u televize ve svém pokoji. Ten však už dobou, kdy se Saul vrátil domů, ležel se zpřelámaným vazem mezi střepey na ledovém trávníku. Jeho těla si Saul kvůli všudypřítomné tmě nevšiml.

Po celodenním vyšetřování navštíví Saula v jeho zadržovací cele podivná postava – zjeví se odnikud, snad ze stínů, páchne smetím a mokřými zvířaty, je neupravená a vulgární. Představí se jako král Krysa, pán krysího národa a pomůže Saulovi uprchnout. Kráčí spolu po londýnských střechách, využívají každé praskliny ve zdivu a skupiny mezi cihlami. Skoro, jako by pro krále Krysu neplatily fyzikální zákony. Na konci cesty král Krysa Saulovi prozradí, že je jeho strýcem. Saulova matka byla krysou, královou sestrou, což ze Saula dělá prince Krysu, jakkoliv je jeho původ smíšený.

Potom společně tráví čas prozkoumáváním Londýna, kráčí po okapech a zdech domů, spí v kanálech a Saul si postupně zvyká na své nové schopnosti. Pomalu se učí překonávat prostor jako král Krysa a díky svému krysímu původu mu nedělá problém žít se odpadky a neonemocnět. Mezitím se snaží ukrývat před zákonem a na vlastní pěst nalézt vraha svého otce.

Za Saulovou kamarádkou Natashou – drum and bassovou hudebnicí – mezitím dochází podivný flétnista Pete. A jakkoliv si Fabián a Kay, Saulovi další přátelé, dělají o Saula starosti a ochotně podstupují policejní výslechy, daleko více jsou nesví ze zvláštního flétnisty. A nesví jsou také krysy, obyvatelé Saulovy říše. Začínají se mezi nimi šířit zvěsti o návratu Krysaře.

Na ten popud král Krysa shromáždí své spojence – ptačího krále Loplopa a pavoučího krále Anansiho (Zmíněni jsou i další z králů, jako Král Koček, psí Královna Čubka Kataris nebo Pán much, který je zjevnou narážkou na román Williama Goldinga.) Krysař je totiž zároveň Ptáčníkem a Pavoučníkem, dokáže poroučet každému druhu a je tedy nepřítelem všech národů. Ze všech nejvíce ovšem nenávidí krále Krysu, jelikož ten je jedinou krysou, která se neutopila v řece za městem Hameln, když tam Krysař krysy z celého města přivedl, utekl a přežil.

Flétnista Pete je poté, co zavraždí Kaye, odhalen jako navrátilší se Krysař. Plán tří králů se rozpadá, Saul od krále Krysy odchází a zanedlouho zjistí, že ten není jeho strýcem, nýbrž

biologickým otcem, který jeho matku znásilnil. A byl to také on, kdo zavraždil Saulova nebiologického otce, jen aby tím zapříčinil Saulovo zatčení a dostal tak Saula do svého vlivu. Saul je totiž díky svému původu jediný, kdo dokáže Krysařově flétně odolat – ta nedokáže hrát melodii pro lidi a melodii pro krysy zároveň.

Saul krále Krysu konfrontuje, což vyústí v jeho pád a krysí říše tak připadne Saulovi. Jednoho dne jsou však jeho poddaní Krysařem vyvražděni a Saul musí začít jednat. Krysař/Pete totiž chystá něco daleko většího. Díky Natashe se chystá v místním klubu přehrát hudbu, složenou z melodií, které dokážou ovládnout lidi, krysy, ptáky i pavouky zároveň. Celé to má skončit masakrem.

A téměř ano. Anansi umírá, společně se svými poddanými a obyvateli říše krys. Krysař je sice Saulem zraněn, ale nakonec uniká trhlinou v realitě, kterou otevřel stejně tak, jako otevřel skálu, ve které zmizely děti z Hamelnu. Král Krysa přežívá, ale je vyhnán. Saul coby nový král Krysa se rozhodne v monarchii nepokračovat, prohlašuje se za občana krysu, vyhlašuje mezi krysami demokracii a mizí osamocen v ulicích Londýna.

3. K NARATOLOGICKÉ ANALÝZE

Ještě před započítím naratologické analýzy *Krále Krysy* může dojít ke komplikacím, které člověku provádějícímu analýzu nevědomky postaví do cesty samotní literární teoretici, zabývající se naratologií. Každý z nich totiž přistupuje ke zkoumání narativu z jiné perspektivy. Roland Barthes například vyděluje z příběhu události a kategorizuje je do dvou skupin na *jádra* a *katalyzátory* (Barthes 2002, s. 20), kdežto Seymour Chatman pokládá vedle příběhu *existenty*, které jsou postavami a prostředními, ale také i události, které chápe jako jednání a dění (Chatman 2008, s. 18-19). Každý z teoretiků také definuje jednotlivé kategorie odlišně, na první pohled viditelné jsou například rozdíly v kategorizaci vypravěče.

Já sám jsem tedy zaujal stanovisko, které mi při analýze tohoto mnohovrstevnatého a novátorského díla připadalo jako nejpraktičtější, a rozhodl jsem se vyčlenit pět kategorií, na které se analýza zaměřuje. Žádný z autorů se konkrétně těmto pěti kategoriím přesně tak, jak je zde předkládám já, v takové podobě nevěnuje. Kategorie příběhu, vypravěče, postavy, prostoru a času jsou selektovány z nejrůznějších zdrojů tak, aby *Krále Krysu* obsáhly do co možná největší šířky svého potenciálu.

Vycházím však primárně z podobností, mezi chápáním naratologických kategorií Schlomith Rimmon-Kenanovou (2001), Seymourem Chatmanem (2008) a Kubičkem, Hrabalem a Bílkem (2013). Schémata těchto autorů se v jisté míře prolínají. Chatman (2008) s Kubičkem, Hrabalem a Bílkem (2013) kladou vedle příběhu diskurs, Rimmon-Kenan (2001) text a vyprávění. Postavy, prostor, čas a vypravěče – pokud se u daného autora vyskytují, pak spadají právě pod jednu z těchto základních kategorií.

Z tohoto důvodu považuji za nutné propojit samotnou analýzou té které kategorie s mými inspiračními zdroji v podobě exkurzu o bádání o dané kategorii. Nejde ovšem o vyčerpávající výčet přístupů, ale spíše o selekci těch několika, které jsou pro tuto práci relevantní.

4. PŘÍBĚH

„Příběh“ označuje vyprávěné události, abstrahované od jejich rozložení v textu a uspořádané chronologicky, a zahrnuje také účastníky těchto událostí.“ (Rimon-Kenan 2001, s. 11). Rimmon-Kenan chápe *příběh* – jinak také události – vedle *textu* – jazykového uspořádání událostí – a *vyprávění* – aktu mluvení nebo psaní – jako jeden ze základních aspektů narativní fikce. Tou označuje (2001, s. 10) vyprávění určitého sledu fiktivních událostí, a událost definuje podle svých slov nepřilišitě důsledně jako něco, co může být vyjádřeno slovesem či dějovým podstatným jménem.

Jelikož *text* – který Rimmon-Kenan vnímá jako něco podobného syžetovému uspořádání – a *vyprávění* nejsou zvolenými naratologickými kategoriemi, můžeme říci, že příběh, tak jak ho Rimmon-Kenan chápe, je z pohledu čtenáře jednoduše sled událostí v literárním díle.

Také Chatman (2008, s. 18) vidí v příběhu události, jeho schéma je však složitější. Narativní text podle něj obsahuje dvě zcela nutné a zcela specifické složky. První z nich je právě *příběh*, obsah neboli řetězec událostí, které dále vyděluje na *jednání* a *děni*.

Jednání znamená jakousi změnu stavu, kterou je zasažen trpitel nebo kterou vykonává činitel. Za předpokladu, že je toto jednání významné, označuje jej Chatman (2008, s. 44) jako postavy. Děni potom předpokládá predikaci, „jejímž narativním objektem je postava nebo jiný existent, na nějž upírá pozornost.“ (Chatman 2008, s. 45).

Vedle toho však podle Chatmana existuje také *diskurs*, který je výrazem či prostředkem, čímž se obsah vyjadřuje. „Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno.“ (Chatman 2008, s. 18).

Toto rozlišení nemůže neevokovat práci ruských formalistů, kteří užívali termínů *fabule* a *syžet* prakticky ve stejném smyslu, jako Chatman používá *příběh* a *diskurs*, kdy fabule nabývá označení pro souhrn veškerých událostí, které narativ zachycuje, a syžet značí způsob, jakým byly tyto události zpracovány. Příběh, tedy fabule, může být organizován za pomoci nejrůznějších diskursů, tedy syžetů, a ve výsledku tak může nabývat nejrůznějších struktur – lineárních, retrospektivních nebo třeba struktur v podobě rámcové novely.

S tím, že příběh odpovídá Tomaševského fabuli (a také pojmu *histoire* u Todorova) souhlasí i Schmid (2004, s. 20), který se navíc odkazuje na antickou rétoriku a dodává, že příběh zahrnuje vybrané elementy děje v jejich přirozeném řádu.

Narativní text se tedy skládá z příběhu a diskursu a příběh obsahuje události. Události nejsou nahodilé konfigurace, souvisejí spolu a navzájem se předpokládají. Chatman (2008, s. 20), jako příklad uvádí klábosení na večírku. Pokud bychom náhodně vybrali nějakou množinu „událostí“, narativní strukturu nikdy nedostaneme. Události ve skutečném narativu, jak jej Chatman označuje, vykazují zřetelnou organizovanost. Vedle událostí ale příběh podle Chatmana (2008, s. 18) tvoří také *existenty*, kterými jsou pro něj *postavy* a *prostředí*.

Existentům, stejně jako činnostem, které mohou existenty společně s postavami vykonávat, se budu věnovat v dalších částech práce. Jednání a dění začleňuji do příběhu a chápu je jako jeden celek. Pro definici příběhu z Chatmanova pohledu tedy můžeme citovat Chatmana samotného: „*Příběh* tak v jistém smyslu představuje kontinuum událostí předpokládající úplný soubor všech myslitelných detailů, tj. těch detailů, které si lze představit na základě běžných zákonů fyzického univerza.“ (Chatman 2008, s. 27).

Podobně jako Chatman chápe příběh Kubíček, Hrabal a Bílek (2013), kteří vedle něj také pokládají diskurz, pod který mimo jiné patří i *čas* a *vyprávěč*. Je tedy jasné, že určité kategorie podléhající analýze v této práci spadají – Chatmanovou terminologií – pod existenty příběhu.

A příběh je jednoduše to, co je vyprávěno, či *vyprávěním* – zde se pojmoslovím Kubíček, Hrabal a Bílek ztotožňují s Rimmon-Kenan – prezentováno a reprezentováno (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 33). Příběh jako takový definují jako osu kauzální a časové organizace událostí – dynamických i statických – a jejich nositelů, tedy postav. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013) na témže místě uvádí, že je možné onu osu z narativního textu rekonstruovat prostřednictvím odpovědi na otázku: „A co se stalo potom?“

Dodávají důležitou věc – a to, že recipient vznímá události na ose nejen jako časově následné, ale jako kauzálně svázané (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 33). Při rekonstrukci příběhu tak nerekonstruujeme pouze časový rámec, ale i ten kauzální, díky čemuž událost vnímáme jako důsledek události předcházející. Seymour Chatman v této souvislosti používá podle Kubíčka, Hrabala a Bílka (2013, s. 34) výraz *chrono-logika*, kterým označuje základní strukturu, díky které recipient události příběhu vnímá skrze vyprávění jako kauzálně spojené.

Vraťme se ještě k chápání příběhu jako osy, coby organizace událostí (a dalších prvků). Kolik událostí je zapotřebí, aby tato organizace fungovala jako příběh? Rimmon-Kenan (2001, s. 26) se odkazuje na Geralda Prince a jeho definici minimální příběhu a říká, že podle Prince se minimální příběh sestává ze tří vzájemně propojených událostí, přičemž první a třetí jsou postulační, druhá je aktivní a všechny tři jsou propojeny spojovacími rysy tak, že v čase předchází první událost druhé a druhá třetí, a zároveň je druhá příčinou třetí. Princeova

definice tak vyžaduje časovou posloupnost, kauzalitu a inverzi. (Rimmon-Kenan 2001, s. 26). Prince tímto rozšiřuje a upřesňuje do té doby obecně platné pojetí minimálního narativu jako vylíčení přinejmenším jedné události, jedné změny poměrů (Prince 2009, s. 40).

Ačkoliv však Rimmon-Kenan (2001, s. 26) tuto Princeovu definici respektuje a kauzalitu a inverzi, kterou považuje za jednu z několika možných forem uzavření, označuje za jedny z nejzajímavějších rysů příběhů, říká, že „časová posloupnost je jako *minimální* požadavek pro vytvoření příběhu ze skupiny událostí dostatečná.“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 27). Pokud bychom po vzoru Prince stanovili kauzalitu a uzavření (ve formě inverze, opakování či analogie) jako hlavní kritéria, museli bychom ze skupiny událostí vyloučit mnohé, které intuitivně považujeme za příběhy. Jako příklad uvádí Čechovovu povídku *Dáma s psíčkem* (v ruském originále vyšlo 1899), ve které se kauzální spojení přirozeně nevyskytují, ačkoliv by bylo možné je tam dodat. I přesto je však příběh v *Dámě a psíčku* bezpečně rozpoznatelný jak příběh (Rimmon-Kenan 2001, s. 27).

Podle Rimmon-Kenan si tak vystačíme pouze se dvěma členy: „Znamená to, že kterékoli dvě události uspořádané chronologicky vytvářejí příběh? Z teoretického hlediska je nutno odpovědět, že ano.“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 27). Dodává, že ačkoliv je pouhá časová posloupnost vazbou velice volnou, nutně implikuje, že se zmíněné události odehrávají ve stejném zobrazeném světě. Příběh tedy ve výsledku můžeme chápat jako osu nebo také osnovu, na niž leží množina minimálně dvou událostí, které spolu chronologicky souvisí.

Událost sama je pojem vyskytující se napříč všemi citovanými publikacemi. Vzhledem k tomu, že je v rámci analýzy kategorie příběhu zapotřebí rekonstruovat z narativního textu příběhovou osu skládající se z událostí, pokládám za nutné pojem události definovat také.

Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 41) popisují událost jako nejmenší stavební jednotku příběhu, která je definována změnou stavu. Tato změna stavu však musí splňovat určité podmínky. Zejména se musí přihodit – a to i v případě, je-li součástí fikčního světa. Za událost tedy není možné považovat „možné“ změny stavu, tedy ty, které se realizují ve snech, představách či přáních postav. Událost zároveň musí směřovat k ději a být výsledkem tohoto děje. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 42 - 43).

Zastávají prakticky totožný názor jako Rimmon-Kenan (2001, s. 23), která se ohrazuje vůči – z jejího pohledu – vágní definici události jako pouhé základní stavební jednotky a říká, že událost je nutno chápat jako proměnu jednoho stavu věci v druhý. Vyhrazuje se ovšem vůči Chatmanovi (2008, s. 31), který trvá na opozici mezi stavem a událostí, protože zastává názor, že událost může být rozložena na nekonečné množství přechodných stavů či sérii miniudálostí, stejně jako může být velký počet událostí zahrnut pod jedno pojmenování. Jako

příklad uvádí „pád říše římské“. Přiznává, že občas může být velice obtížné beze zbytku odlišit pojmy „událost“ a „sled událostí“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 23 – 24).

Nyní bych se rád pustil do rekonstrukce osnovy, jednotlivých událostí a tudíž příběhu samotného. Jde o nastínění příběhu v takové podobě, jak je příběh obvykle chápán, přičemž východiskem tohoto nastínění či rekonstrukce jsou fakta popsána výše. Následující Rekonstrukce by tak mohla začínat otázkou: „O čem je román *Král Krysa*?“. Nejedná se však o stručné pouhé shrnutí děje, tak jako výše v této práci. (Funkcí onoho shrnutí bylo pouze alespoň v základech přiblížit charakter Miévillova analyzovaného románu čtenáři této práce.) Jde o opravdovou rekonstrukci osnovy.

K rekonstrukci dochází za předpokladu analyzovaného narativního textu jako uzavřeného fikčního světa s možnými přesahy ke světu reálnému. Ačkoliv pro Miévilla není zasazení jeho příběhů do reálných míst příliš běžným úkazem, v *Králi Kryse* k tomu dochází. Příběh se po celou dobu odehrává v britském Londýně, ale také pod ním, pakliže tunely a stoky, tedy království krále Krysy, považujeme za oddělené od Londýna. Netypické je zasazení příběhu do určité doby, vzhledem k tomu, že Miévillovy fantastické světy existují ve zdánlivém bezčasí. Miévillle konkrétní roky neuvádí, ale podle obliby jungleové hudby a rozmachu vlastnění mobilních telefonů u postav v příběhu můžeme usuzovat na první polovinu devadesátých let.

I přes toto zjištění však postrádá smysl chápat příběh *Krále Krysy* v souvislosti s reálnými historickými událostmi. Ty totiž Miévillovy pouze poskytly kontext, ze kterého při tvorbě svého fikčního světa vycházel. „Fikční text nevede k žádné mimotextové skutečnosti. Vše, co si vypůjčuje (neustále) z reality [...] se mění na fikci.“ (Genette 2007, s. 29 – 30).

Ačkoliv je příběh v *Králi Kryse* veskrze lineární a až na malé výjimky nedochází k prakticky žádným anachronismům, rekonstrukce osy není jednoduchou záležitostí. Na vině je samotná dějová linie, která je čtenáři předložena skrze šest částí, sedmadvacet kapitol, epilog a dva monology jedné z hlavních postav, kterými je celý narativ otevřen a uzavřen, a kterým se nyní ovšem nebudu věnovat – tyto monology jsou postihnuty v kapitole o kategorii vypravěče.

Komplikace přichází v okamžiku, kdy si uvědomíme, že hlavní dějová linie není pouze jedna. Je jich několik a přesný počet je velice obtížné určit, a to hlavně z důvodu, že se jednotlivé linie mísí, prolínají a proměňují a je tak velice nesnadné sledovat jednu konkrétní. Přesto bych se rád o rekonstrukci osy pokusil s nadějí, že tato rekonstrukce dopomůže k rozklíčování a odhalení počtu jednotlivých dějových lidí a bude ji také možné použít

v rámci analýzy pojetí vypravěče – nehledě na to, že osa samotná poslouží jako vstup do narativního světa.

Příběh jednoduše řečeno zachycuje události v životě Saula Garamonda – hlubší informace o jeho životě nejsou čtenáři poskytnuty, ale o tom více v kapitole o postavách – po jeho návratu z kempování do londýnského bytu, který sdílí se svým otcem. Jak už bylo zmíněno výše, tyto události se odehrávají v nespécifické době, ovšem podle některých vodítek můžeme usuzovat na devadesátá léta. O čem si ovšem můžeme být naprosto jistí, jsou lokace, ve kterých se příběh odehrává – jedná se téměř výlučně o Londýn. Výraz téměř používám v souvislosti se stokami a podzemím, které nejsou zanesené v mapách, ale o nich také níže.

Příběh *Krále Krysy* začíná nočním příjezdem Saula Garamonda na londýnské vlakové nádraží King's Cross a jeho následným návratem do bytu v obytném bloku Terragon Mansions, který obývá společně se svým otcem. Bez přivítání odchází rovnou spát, aby byl nad ránem vzbuzen do promrzlého bytu policií, která jej přišla zatknout pro pozření z vraždy otce – toho otce, který měl v tu chvíli spát ve svém pokoji, a který byl někým těsně před Saulovým příjezdem prohozen kuchyňským oknem.

Po výsleších detektivním inspektorem Crowleym a dni stráveném v zadržovací cele Saula navštěvuje tajemná páchnoucí postava, která se představuje jako král Krysa a nabízí Saulovi pomoc s útekem. Následně král Krysa Saulovi oznamuje, že je vládcem krysího národa a zároveň jeho strýcem – Saulova dávno mrtvá matka byla sama krysou – a že na Saula smrt jeho otce někdo narafičil.

V rámci útěku jsou čtenáři představeny první dovednosti krále Krysy, kdy oba kráčejí skrytí ve stínech, naprosto nezpozorovaní a tiší, protahují se skulinami nemožných velikostí a šplhají po zdech domů v nepřirozených úhlech:

„S pravou rukou zapřenou o parapet se podivný tvor zkroutil a kousek po kousku se začal protahovat úzkým otvorem. Nadpřirozeně se ztenčil a vmáčkl do svislého pásu tmy, který umožňovala dovnitř vpustit konstrukce okna [...]. K venkovnímu rámu okna přilnul stejně pevně jako k tomu vnitřnímu, strnul na několika centimetrech dřeva pět pater nad zemí a nakonec z druhé strany špinavého skla upřel na Saula své nezřetelné oči.“ (Miéville 2006, s. 35).

A zatímco Saul s králem Krysou prchají před policií, prozkoumávají Londýn a objevují Saulovy schopnosti vycházející z jeho původu poloviční krysy, začíná se čtenáři nabízet druhá dějová linie, ve které figurují Saulovi přátelé Fabian a Natasha, a také podivný muž jménem Pete.

Fabian je znepokojen Saulovou situací, proto zamíří za Natashou, drum'n'bassovou hudebnicí, které se nemůže dovolat, a nachází ji ve společnosti podivného flétnisty, který se představí jako Pete. Ten na ulici před Natashiným domem vyslechl její hudbu a rozhodl se ji oslovit kvůli vzájemné spolupráci. V následujících dnech jsou Natasha, Fabian a Kay, další z přátel – přičemž Kay i Fabian jsou z Petea nesví – kontaktováni inspektorem Crowleyem za účelem výslechu.

Na tomto místě se ze svazku odštěpuje třetí dějová linie – linie inspektora Crowleyho, který kromě smrti Saulova otce začíná vyšetřovat také brutální smrt dvou policistů, kteří byli zmasakrováni na místě činu při jeho hlídání. A zhruba v té době se k Saulovým uším donesou povídačky o tom, že se v Londýně objevil Krysař.

Na ten popud je král Krysa nucen shromáždit své spojence – pavoučího krále Anansiho a ptačího krále Loplopa. Protože v nebezpečí jsou všichni: „Nejenom Krysař, víme, kuku. Ten, co po tobě jít, bejt Krysař a Ptákař a Pavoukař a Netopejrař a Člověkař, všechno na co si ty vzpomenout.“ (Ibid., s. 113). Pištec dokáže ovládat jakýkoliv živočišný druh podle toho, jakou melodii na svoji flétnu zahraje, a v minulosti už tři krále konfrontoval.

V tomto momentě se král Krysa svěruje, proč jde Pištec především po něm. Anansi a Loplop jím byli poníženi a jejich národy zdecimovány, avšak jenom král Krysa jako jediný přežil, když se ho Pištec rozhodl doopravdy zabít. Jako jediná krysa se v roce 1284 neutopil v řece za městem Hameln, když byl Pištec radními Hamelnu uplacen, aby město krys zbavil. Kvůli tomu na něj také krysí národ nahlíží jako na zbabělce, který obětoval vlastní poddané a sám si zachránil kůži. Tento námět pochází ze staroněmecké pověsti, kterou volně zpracoval (1911-1912 časopisecky a 1915 knižně) Viktor Dyk.

Saul následně navštíví Kaye a pokusí se s ním promluvit, jen aby shledal, že už si s ním vzhledem ke svému novému životu nerozumí. Setkání ovšem vyústí v nečekané odhalení, kdy je Pete, který po Saulově odchodu Kaye vystopuje a zavraždí, představen jako navrátilší se Krysař. (V této části se opět objevuje linie inspektora Crowleyho a jeho vyšetřování.) Plán tří králů se kvůli neshodám rozpadá, a Saul – nevědomý o Kayově smrti – odchází do ulic Londýna a nechává krále jejich problému.

Zde do příběhu vstupuje další postava – bezdomovkyně Deborah. Ta je zprvu vyděšená jeho schopnostmi ovládat krysy a krmit se na odpadcích, aniž by onemocněl na otravu z jídla, posléze se k němu však přidává. Společně navštěvují jeho starý byt, kde Saul nalezne otcův deník. V něm se dočítá o útoku na svoji vlastní matku, který byl spojený se znásilněním a odehrál se devět měsíců před jeho narozením. Saulovi dochází, že král Krysa není jeho

strýcem, nýbrž otcem, a že to byl právě král Krysa, který jeho otce – milujícího, ačkoliv nebiologického – zavraždil, aby si tak Saula připoutal k sobě.

V tuto chvíli se začínají dějové linky pomalu svazovat. Do bytu vstupuje Pete, zabíjí Deborah a útočí na Saula, který je však zachráněn Loplopem. Následuje souboj, při kterém Saul s Loplopem sice přežijí, ale Loplop ztrácí sluch a s ním i schopnost ovládat ptáky. Tento souboj je však důležitý z jednoho konkrétního důvodu – dochází k vysvětlení, proč si král Krysa vytvořil napůl lidského potomka. Pištec na svoji flétnu dokáže hrát pouze jednu melodii v jednu chvíli. Nedokáže hrát melodii pro krysy i melodii pro lidi zároveň, Saul je tudíž vůči jeho moci imunní:

„Já jsem Pán tance, já jsem Hlas, a když řeknu vyskoč, lidi vyskočí. Kromě tebe. Ale teď tě tu mám, abych tě zabil. Seš zkurvená zrůda. Jestli netančíš na moje melodie, nepatříš do tohoto světa. Dvacet pět let plánování a máme tu tajnou krysí zbraň, superdělo, půl-napůl.“ (Ibid., s. 174).

Saul se dál toulá ulicemi Londýna rozhodnutý nevrátit se ke králi Kryse a zanechat zvířecí krále jejich problémům, když narazí na Anasiho, který mu řekne o zabití Kaye. Prozradí mu taky, že se něco podivného děje ve stokách. Saul se proto vrátí do kanálů, kde v trůnním sále nalezne tisícovky mrtvých a tisícovky tančících krys, společně s králem Krysou v agónii z hudby, která se line z přehrávače uprostřed sálu. Jedná se o mix Natashiny hudby a Krysařovy flétny. K přehrávači je připojen plakát zvoucí na show v klubu v Elephant and Castle, kde Natasha působí jako DJ. Saulovi dochází, že je to past, způsob, jak hodlá Pištec vyřídit své nepřátele jednou pro vždy. Pokud Natasha pod jeho vlivem zahraje společně melodie pro krysy, ptáky, pavouky i lidi, v klubu nezůstane nikdo živý.

V inkriminovanou noc se Saul společně se svojí krysí armádou a Anasiho armádou pavouků vplíží do klubu, aby zabránil blížící se katastrofě, což se mu ovšem nepodaří. Pištec uskuteční svůj plán. Anansi je zabit společně s drtivou většinou pavouků a krys. Lidé v klubu tančí v nepřestávající kakofonii zvuků a přemožen je i Saul. Těsně předtím, než je zabit i on, se zpod pódia vynoří král Krysa, zaútočí na Pištce a poskytne Saulovi několik tolik potřebných vteřin k tomu, aby se dostal z Pištcovy moci. Dojde na fyzický souboj. A ačkoliv král Krysa Pištce poraní jeho vlastní flétnou, Pištec otevírá trhlinu v realitě, stejně jako to udělal se skálou, do které zavřel děti z města Hameln, a skrze ni uniká.

Jakmile se Saul přesvědčí, že jeho přátelé jsou v pořádku, je konfrontován králem Krysou. Toho však odvrhává, lže zbylému krysímu národu o králově přispění k zahnání Pištce a ubezpečuje se, že žádná z krys jej už nikdy nebude následovat. Zároveň se však zříká svého

nástupnictví na trůn, prohlašuje se za občana krysu, vyhlašuje mezi krysami demokracii a mizí v ulicích Londýna.

Jak je z výše řečeného patrné, můžeme v příběhu *Krále Krysy* vysledovat pětici dějových linií, které jsou ve své podstatě navázané na postavy. Hlavní linií tvoří ta, ve které figuruje Saul, král Krysa, posléze i Loplop, Anansi a také Pištec. Vedlejší linie je budována kolem postav Natashi a Petea. A nakonec se v příběhu objevují tři minoritní linie, z nichž první patří Fabianovi, druhá Crowleyemu a třetí Kayovi. Všech pět linií se v určitých místech děje prolíná a dokonce slučuje takovým způsobem, že na samém konci zůstávají linie pouze dvě – linie hlavní a linie Crowleyho.

Příběh je tedy rozdělen do šesti částí a sedmadvaceti na sebe navazujících kapitol s epilogem. Zajímavé je také zjištění, že výše jmenované části a kapitoly nijak nekorrespondují se strukturou příběhu. Na začátku existuje snaha věnovat se v jedné kapitole pouze jedné dějové linii, toto rozdělení ale velmi brzy padá a kapitoly ve výsledku obsahují dějové linie bez jakékoliv – pomineme-li tu časovou – logiky. A stejně se to má s částmi. Pouze část první, *Sklo*, sdružující čtyři kapitoly, obsahuje události odehrávající se před tím, než Saul plně přijal svůj život krysího prince a přechod mezi první a druhou částí tak označuje přechod mezi Saulovými dvěma životy. Část poslední, *Junglist Terror*, sdružující kapitoly dvě, potom obsahuje události odehrávající se v klubu v Elephant and Castle. Části mezi tím jsou do textu vloženy bez výraznějšího logického záměru.

Zarážející je samotná existence epilogu, který dějově navazuje na konec poslední kapitoly a mohl by se tak bez problému stát její součástí. Celý narativ je ohraničen dvěma monology krále Krysy, kterým se však věnuji v další kapitole.

Tolik k rekonstrukci osy. Nyní přichází na řadu samotné události, které můžeme rozdělit do dvou skupin. První skupina posouvá děj kupředu tím, že otevírá možnou alternativu. Události z druhé skupiny potom události z první skupiny rozšiřují, udržují či brzdí. Barthes (2002, s. 20) pojmenovává první skupinu jako *jádra*, druhou jako *katalyzátory*. Říká, že mezi dvě jádra je vždy možné vsunout vedlejší zápisy, které se soustřeďují kolem toho kterého jádra, aniž by však narušily jeho alternativní povahu. Mezi *zazvonění telefonu* a *zvednutí sluchátka* tak lze bezpečně vložit *přistoupení ke stolu* či *odložení cigarety*.

S Barthesem se ztotožňuje Chatman (2008). Ten v narativu také vidí dvě kategorie událostí – ty významné, které jsou součástí osy, řetězce, a potom ty méně významné, které mají odlišnou strukturu. Významné události označuje shodně s Barthesem jako jádra, jsou to klíčové body ve vývoji, strukturální uzly či rozcestí, na nichž se určuje, kterým směrem se budou události dále ubírat. Nelze je vynechat, aniž by došlo k rozbití osy a tudíž narativní

logiky. Barthesovy katalyzátory označuje jako *satelity*. Ty lze bez obav o narušení narativní logiky vypustit. Důležité je ale zmínit, že jejich vynecháním ochuzujeme narativ z estetického hlediska, obalují totiž takříkajíc kosti masem. A konečně satelity nutně předpokládají existenci jader, naopak to však platit nemusí (Chatman 2008, s. 54 – 55).

Rád bych zde poukázal na poněkud zvláštní práci s touto druhou částí narativu, ležící vedle událostí – mám teď na mysli Bathesovy katalyzátory a Chatmanovy satelity – v případě Miévillova díla. Není jich oproti událostem nepřiměřené množství, zvláštní je však jejich podstata: „Zvuk prostoupil místnost. Basa zůstala uvězněna. Sampl skončil, zrovna když se smyčka chystala dosáhnout crescenda, v dunících strunách bylo možné zaslechnout očekávání, jak se k něčemu upínají, k nějaké závěrečné dohře... pak nastal zlom a cyklus začal znova. Tato basová linka dlela v očištění. Vrhala se do světa s neustále se opakující vlnou nadšení a čekala na vysvobození, které nikdy nenastalo. Natasha pomalu přikyvovala hlavou. Toto byl breakbeat, rytmus mučené hudby. To milovala. Opět pohnula rukama. K basovému základu se přidal dunivý beat, činely rachotící jako hmyz. A zvuk se spojil ve smyčce.“ (Miéville 2006, s. 54).

Satelity se v narativu objevují zejména ve spojení s drum'n'bassovou hudbou, ačkoliv by bylo podle mého názoru vhodnější spojit se spíše s událostmi, které se týkají postav, vzhledem k tomu, že se Miéville věnuje jejich charakterizaci jen velice zevrubně, ale o tom více v kapitole o postavách. Toto „zaměření satelitů nesprávným směrem“ připisují faktu, že se jedná o Miévillov debut, a tudíž jeho nezkušenosti.

5. VYPRAVĚČ

Ačkoliv je vypravěč bezesporu mluvčím narativní výpovědi, jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace a jeho existence je dána samotnou existencí vyprávěného, je důležité si na začátku této kapitoly uvědomit, že vypravěč není reálná osoba, člověk. A už vůbec není tvůrcem narativu, je jeho součástí a jeho existence vyvstává až čtením textu. Vypravěč tedy vzniká na základě postupné konstrukce ze strany čtenáře. Může nabývat – někdy až velmi – personalizované podoby, je však zapotřebí jej chápat spíše jako narativní strategii, která čtenáři zprostředkovává příběh (Kubiček, Hrabal a Bílek 2013, s. 124).

Narativ jako takový je dílem fyzického autora, myšleno jako skutečného autora textu, autora empirického. Avšak existují také naratologové, kteří tvrdí, že mezi vypravěčem a empirickým autorem stojí ještě jedna instance. „Je třeba rozlišovat [...] mezi vypravěčem, implikovaným autorem a reálným autorem.“ (Chatman 2008, s. 157). Chatman tak vedle čtenáře do svého schématu narativní komunikační situace uvádí implikovaného autora, za což se mu dostalo kritiky.

Rimmon-Kenan (2001, s. 95) argumentuje tím, že pokud má být implikovaný autor odlišen od autora skutečného a také vypravěče, musí být tento pojem depersonifikován. Je zapotřebí začít implikovaného autora začít vnímat nejlépe jako soubor implicitních norem, namísto mluvčího či hlasu. Z toho ovšem podle Rimmon-Kenan vyplývá fakt, že implikovaný autor nemůže být účastníkem narativní komunikační situace.

Existenci a přítomnost implikovaného autora v narativních textech však obhajují i další. Wayne C. Booth (2007, s. 42-51) chápe implikovaného autora jako instanci stojící nad textem, která nabývá funkce autora a text čtenáři předkládá. Implikovaný autor je podle jeho slov druhým já autora skutečného.

Přidává se i Umberto Eco, ačkoliv namísto pojmu „implikovaný autor“ používá výraz „modelový autor“. A můžeme snad i tvrdit, že jsou oba výrazy zaměnitelné. V obou případech je implikovaný/modelový autor součástí komunikační situace v narativním textu společně se svým implikovaným/modelovým čtenářem. Eco k tomu říká: „[...] modelový autor je hlasem, který k nám promlouvá s láskou (pánovitě či mazaně), který nás chce mít vedle sebe. Tento hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jak modeloví čtenáři.“ (Eco 1997, s. 25).

Důvod, proč se o implikovaném/modelovém autorovi zmiňují je fakt, že v narativním textu může nastat situace – a v *Králi Kryse* právě tato situace nastává, viz následující podkapitolu – kdy dochází k oslovování čtenářů, ačkoliv toto oslovení zdánlivě nepronáší vypravěč. Právě v těchto místech narativního textu figuruje Ecoův modelový autor (Eco 1996, s. 34).

Je tedy zřejmé, že v některých případech se může hranice mezi vypravěčem a autorem stát nezřetelnou. Vypravěč fikčního narativního textu dokonce může za některých okolností připomínat osobu reálného autora, se kterou je čtenář seznámen z reálného světa (rozhovory, autorská čtení apod.). Vypravěč dokonce může nést i jméno autora. Avšak nikdy neplatí, že vypravěč = autor (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 124).

Kubíček v eseji *Kdo vypráví vypravěče* (2007a) říká: „Vypravěč, tak jak se s ním vyrovnává naratologie, je strategie výstavby fikčního světa. Není to žádná osoba, i když může přijmout masku postavy. Je to hledisko a postoj, z něhož je vyprávěný svět modelován, je to soustředice textových významů, které spojujeme za účelem získání jednotícího (nikoliv však jediného) významu. Vypravěč je figura, kterou tu máme k dispozici a která odkazuje k situaci označování. Vypravěč je vyprávěním používán k označování fikčního světa, jeho produkce i jeho jedinečného (nikoliv však jediného) smyslu.“ (Kubíček 2007a, s. 46).

Vypravěč je také nositelem funkcí, které se ovšem velice liší od funkcí postav. Doležel (2014, s. 14) vyslovuje předpoklad původu narativního textu ve dvou promluvových zdrojích – v postavě a vypravěči. Tato dvojice však není stejnorodá a Doležel každému přiznává jiné funkce, ke kterým vede výše zmíněný fakt, že vypravěč nemusí být obyvatelem fikčního světa. „Vypravěč je nositelem funkce konstrukční, je nutným prostředníkem autorova tvůrčího aktu. Fikční svět narativu se formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě. Druhou svou funkcí, funkcí kontrolní, vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu. Tato funkce se nevztahuje na obsahovou stránku promluvy postav, vypravěč neurčuje, o čem postavy smí nebo nesmí hovořit či myslet. Znamená však, že promluva postav je včleněna do promluvy vypravěče.“ (Doležel 2014, s. 14).

V případě *Krále Krysy* nehovoříme pouze o jednom vypravěči, ale o vypravěčích dvou. Samotný narativ je totiž ohraničen dvěma monology krále Krysy, které jsou uvedeny na začátku a na konci textu, a ačkoliv jsou vyvedeny kurzívou, nejsou opatřeny žádným titulkem ani vysvětlivkou: „Mezi budovami se umím vtěsnat do prostorů, které vy ani nevidíte. Můžu jít za vámi tak blízko, že vám svým dechem naženu husí kůži na krku, a neuslyšíte mě. Slyším, jak se vám stahují oční svaly, když se vám rozšiřují zorničky. Můžu se živit vašimi odpadky a žít ve vašem domě a spát pod vaší postelí, a pokud nebudu chtít, vy se to nikdy

nedozvíte [...]“ (Miéville 2006, s. 9-10) a „Zase sám. Tímhle už jsem si prošel. Mě nepřemůžeš. Kryj si záda, synku. Jsem ten, koho tu vždycky najdeš. Jsem ten, co vytrvá. Jsem zapuzen, zase se vrátím. Já jsem důvod, proč v posteli nezakusíš klidný spánek. Já jsem tě naučil všechno, co víš, mám v rukávu další trumfy. Já jsem houževnatý, ten, který zatne zuby, který se nevzdá, který nemůže nikdy přestat. Já jsem přežil. Já jsem král Krysa.“ (Ibid., s. 294).

Vypravěče lze samozřejmě nějakým způsobem třídit. Chatman (2008, s. 206) říká, že je to možné na základě identifikace prvků, které signalizují různé stupně jejich „slyšitelnosti“: „[...] čím více je jeho identifikujících prvků, tím silněji pocítujeme vypravěčovu přítomnost.“ (Chatman 2008, s. 206). Chatman tak na tomto místě postuluje myšlenku stupňů vypravěčství, přičemž jako základní rozlišení vidí *skrytého vypravěče* a *odkrytého vypravěče*. Dodává však, že tato označení jsou do jisté míry arbitrární, stejně jako tvrzení, že lze mezi dvěma typy vypravěče vytyčit jasnou hranici (Chatman 2008, s. 234).

Na Chatmanově pomyslné stupnici či škále vypravěčství zaujímá skrytý vypravěč střední pozici mezi odkrytým vypravěčem a tzv. *nevyprávěním*. Chatman (2008, s. 152) chápe nevyprávěné příběhy jako texty, které podle jeho názoru nepředpokládají vypravěče – tedy dopisy, monology či dialogy. Chatman sám ovšem později toto své pojetí v *Dohodnutých termínech* (2000, s. 116) odvolává, tudíž není nutné se jím dále zabývat.

Pokud bychom odhlédli od těchto Chatmanových pozdějších prací a prací dalších naratologů a literárních vědců, mohli bychom ony monology krále Krysy za součást nevyprávění, tedy nevyprávěné součásti příběhu považovat. Realitou ovšem zůstává, že – jak jsem již popsal výše – sám Chatman toto své pojetí později odvolal a pozbývá tak smyslu se úvodním a závěrečným monologem z hlediska nevyprávění zabývat.

Skrytý vypravěč je tedy takový vypravěč, jehož hlas v textu „slyšíme“, mluví o událostech a postavách, popisuje prostředí, avšak on sám zůstává skryt v šeru diskursu, přičemž čtenář ho v pozadí jaksi „tuší“. Skrytý vypravěč však nemusí popisovat události pouze z externího hlediska. Díky užití nepřímé a polopřímé řeči může vnikat do nitro postav a citovat jejich myšlenky – svými vlastními nebo jejich slovy. Při tomto přecházení z vědomí jedné postavy do druhé může zůstat stále relativně skrytý, protože „pohyblivý omezený“ přístup do vědomí znamená něco jiného než trvalá vševědoucnost [...].“ (Chatman 2008, s. 207-227).

V případě skrytého vypravěče není čtenář narativním textem přiváděn k přemýšlení o tom, kdo postavám přisuzuje určité vlastnosti, kdo popisuje prostředí takovým způsobem,

jakým to dělá a hlavně kdo je původcem vyprávěných událostí (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 125).

Přítomnost odkrytého vypravěče Může podle Chatmana (2008, s. 230-237) prozradit několik skutečností. První z nich je explicitní popis. Tuto přímou informaci týkající se prostředí dostane čtenář přesně ve chvíli, kdy ji potřebuje znát. A to často i ve chvíli, kdy čtenář ještě není v nejmenším detailu seznámen s postavami. Tímto dává vypravěč svoji přítomnost okamžitě najevo. Chatman (2008, s. 231) ale skvěle poukazuje na to, že beletrie často volí „rafinovanější“ přístup a nechává se na popisu podílet vypravěče i postavy zároveň. Další skutečností je potom shrnutí, a to zejména to časové. „Shrnutí předpokládá touhu vysvětlit časový přechod, zodpovědět otázku v mysli narativního adresáta ohledně toho, co se mezitím stalo.“ (Chatman 2008, s. 235). Toto vysvětlení k sobě nutně přitahuje pozornost. Největší pozornost k sobě však přitahuje podání zprávy o tom, co postavy ve skutečnosti *neřekly* nebo si *nemyslely*, tedy zmínky o možných, avšak nerealizovaných událostech (Chatman 2008, s. 237).

V takovém to případě si čtenář vypravěče konstruuje jako fikční osobu. „Vytváříme si hypotézy o vypravěčových úmyslech, touhách, motivacích apod.“ (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 125).

Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 125-126) pak popisují nejvýraznější faktor, který způsobuje „odkrývání“ vypravěče. Tvrdí, že ich-formální narativy jsou nutně narativy s odkrytým vypravěčem. Odkrytý vypravěč se takových textech odhaluje skrze užívání „já“ v narativní výpovědi, ať už je toto „já“ vyjádřeno vlastním jménem, zájmenem či slovesným tvarem. Avšak přítomnost první osoby nemusí být jediným podnětem ke konstituce vypravěče ze strany čtenáře. Jako podnět mohou sloužit také další distinktivní rysy, jako užití jazykových výrazů s hodnotícím či jinak subjektivně zabarveným aspektem apod. A existují také narativní texty, při jejichž zpracování čtenářem dochází ke konstituci vypravěče, aniž by první gramatická osoba byla přítomna.

Vypravěče lze ovšem kategorizovat i z dalšího hlediska. Gérard Genette ve své studii *Discours du récit* (1972) navrhl systematizovat vypravěče nikoliv jen a pouze na základě jeho vztahu k příběhu, ale i na základě vztahu ke čtenáři a k vyprávění. Popisuje čtyři základní roviny či typy vypravěče, kterými lze za pomoci jejich vzájemného kombinování zachytit každou podobu vypravěče a zároveň jeho podíl na výstavbě významu. Těmito rovinami jsou dvojice *heterogenický* a *homogenický* vypravěč a *extradiegetický* a *intradiegetický* vypravěč. První dvojice vypovídá o účasti vypravěče v příběhu, kdy se vypravěč heterodiegetický příběhu neúčastní a sám v něm jako postava přítomen není, na rozdíl o vypravěče

homodiegetického, který se příběhu sám účastní jako jedna z postav. Pakliže je homodiegetický vypravěč přímo hlavní postavou, označuje jej Genette jako autora *autodiegetického*. Druhá dvojice zase popisuje vztah vypravěče k příběhu a ke čtenáři. Extradiegetický vypravěč je přítomen ve stejné rovině jako čtenář, intradiegetický je součástí příběhu (Genette 2003, s. 302-327).

Jak už jsem naznačil, vidím v Miévillově románu vypravěče dva a tedy i dva úhly pohledu – „subjektivní“ pohled krále Krysy, jedné z hlavních postav, vyprávěný v ich-formě, a „objektivní“ pohled bezejmenného vypravěče, který vypráví v er-formě. Rád bych se přitom věnoval oběma stejnou měrou, ačkoliv je ve své podstatě chápu jako dva vypravěče dvou různých textů, které spolu ovšem koexistují na stejné úrovni.

Ačkoliv to není explicitně řečeno a čtenář se to dozvídá až z poslední věty závěrečného monologu, vypravěčem obou monologů je král Krysa, jedna z hlavních postav románu. A jelikož vnímám v *Králi Kryse* existenci dvou vedle sebe ležících textů, přičemž monology jsou jedním z nich, můžeme krále Krysu chápat jako protagonistu úvodního a závěrečného monologu i přesto, že je protagonistou románu Saul Garamond. A z tohoto pohledu je potom možné v rámci monologů hovořit o vypravěči, který se manifestuje skrze protagonistu. Vypravěče zde tak chápu jako vypravěče autodiegetického.

Autodiegetický vypravěč v úvodním a závěrečném dialogu figuruje v současném vyprávění – komentuje jím prožívané události, sděluje své pocity, uvažuje, popisuje své jednání a předkládá čtenářům své záměry. Můžeme také usuzovat o jeho neschopnosti vnímat veškeré dění fikčního světa, je omezen tím, že je jednou – a v tomto případě jedinou – postavou v narativním textu, je determinován svými percepčními schopnostmi.

Na základě těchto pozorování můžeme vypravěče bezpečně prohlásit za homodiegetického a ještě lépe autodiegetického, a který je na první pohled velice snadno rozeznatelný od vypravěče-svědka. Bohužel však vzhledem k nedostatku analyzovatelného materiálu – monology jsou co do rozsahu opravdu skromné – nemůžeme říct o vypravěči z hlediska autodiegetičnosti nic dalšího, například o disonantnosti či konsonantnosti autodiegetického vyprávění v tomto konkrétním případě.

Vypravěč se v monolozích účastní vyprávění na první rovině, je sám postavou, ale jedná se tedy o vypravěče extradiegetického. Použitím Genetovy klasifikace čtyř typů vypravěčů bychom tedy mohli hovořit o vypravěči extradiegeticko-homodiegetickém, či spíše extradiegeticko-autodiegetickém.

Formálně se zde projevuje ich-formální vyprávění a podle Doleželovy typologie vyprávěcích způsobů lze hovořit o ich-formě osobní: „Vypravěč je fikční postavou, která se

v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou. Jakožto úplný subjekt vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie či nesympatie.“ (Doležel 2014, s. 50).

Zároveň se jedná se o nezačleněnou přímou řeč⁸ hlavní postavy – postavy, které je vlastní kontrolní funkce. A protože se vypravěč v tomto případě manifestuje skrze postavu, získává mimo funkce kontrolní a konstrukční také funkci akční a interpretační, jak je patrné na následující scéně: „Pršelo jen trhaně a kolísavě, ale dnes večer to vypadá, jako by se veškerá londýnská voda chtěla co nejrychleji dostat do svého cíle. Cihlové podzemní řeky přetékaají. Nořím se pod hladinu a v dusivé tmě plavu, dokud nepřijde okamžik, kdy musím zamířit nahoru a celý promáčený vystoupit z hlubin. Opět nehlučně pronikám dlažbou. Nade mnou se tyčí červené cihly cíle mé cesty.“ (Miéville 2006, s. 9-10). Funkce akční je z ukázky na první pohled patrná, funkce interpretační je rozpoznatelná už hůře, ale v jisté míře je také přítomná.

Závěrem k této části bych ještě rád dodal, že se jedná o vypravěče skrytého, protože působí v nitru postavy a nemusí být na první pohled rozpoznatelný. To je však také velice omezuje a nemůže tak být řeč o možné vševědouce vypravěče – na rozdíl od onoho druhého vypravěče, který se v *Králi Kryse* projevuje.

Pokud pomíneme úvodní a závěrečný monolog a zaměříme se pouze na oněch zmiňovaných šest částí, sedmadvacet kapitol a epilog, zjistíme, že se v tomto případě autor sice také pohybuje na první rovině vyprávění a je tak možné jej označit za extradiegetického, ale že je nepersonalizovaný, nemanifestuje se skrze žádnou postavu, my jako čtenáři se neptáme po jeho motivech či touhách a on sám není součástí fikčního světa.

Jedná se o vypravěče heterodiegetického, přičemž jeho heterodiegetičnost je patrná už na začátku první kapitoly, kdy je čtenáři představeno prostředí ještě předtím, než je seznámen s postavami (vypravěč se tímto v jistém smyslu odkrývá), a ono prostředí je popisováno z nejrůznějších perspektiv: „Vlaky, které vnikají do Londýna, přijíždějí jako lodě plavící se přes střechy. Projíždějí mezi věžemi, vyčnívajícími do oblohy jako dlouhokrké mořské obludy, a obrovskými plynovými zásobníky, hovicími si ve špinavých křoviscích jako velryby. V hloubce pod nimi se táhnou řady krámků a obskurních provozoven, kaváren s otlučenými fasádami a podniků napěchovaných v obloucích, nad nimiž burácejí vlaky [...]. Ve vagónu bylo jen velmi málo pasažérů, kteří by sledovali, jak se kolem zvedají cihlové zdi.

⁸ V tomto ohledu se ovšem dalších výkladů zdržím, neboť monology nejsou přímou součástí narativního textu v tom pravém smyslu, spíše leží vedle něj, a je tedy obtížné hovořit o funkčním zdůvodnění tohoto promluvového typu v rámci textu.

Obloha nad okny zmizela. Z úkrytu vedle trati se vzneslo hejno holubů a zamířilo na východ. Bouře křídel a těl vyrušila statného mladíka usazeného v zadní části vozu.“ (Miéville 2006, s. 13-14).

Z výše uvedeného je také na první pohled patrné, že vypravěč pouze zpravuje o událostech, postavách a prostředí, nijak však nekomentuje a nehodnotí, proto je na místě označit vypravěče tohoto narativního textu za vypravěče objektivního. A je také na místě zmínit se o vypravěčské vševědounosti. Pokud se podíváme na text blíže, zjistíme, že vypravěč čtenáři zprostředkovává úvahy, motivace a myšlenky postav: „Nepožádal krysy, aby ho následovaly, ale chtěl vidět, co je s nimi schopný provést. Uvědomoval si, že by se měl obávat Pištce, že by měl přemýšlet, sprádat plány, ale nedokázal to, teď ne. Cítil se nedůvěryhodný, zmatený, věrolomný. Ještě králi Kryse ukáže. Králi Kryse, který ho nepronásledoval, nepokoušel se ho zastavit, nenaléhal na něho, aby se vrátil. Nevěděl, co udělá, nevěděl, kam se vydá, kdy se vrátí. Ale v daném okamžiku mu sama prázdnota připadala osvobozující. Dlouhou dobu byl plný pocitu viny za to, co se stalo jeho otci, plný jeho zklamání. Potom byl plný krále Krysy, plný úzkosti a úžasu. A teď byl zničehonic prázdny. Cítil se velmi osamělý. Cítil se lehký, jako by se každým krokem mohl vzeprít zemské přitažlivosti.“ (Miéville 2006, s. 152-153). Jedná se tedy o vypravěče vševědoucího, který si však i přes svoji vševědounost drží objektivní náhled.

Heterodiegetičtí vypravěči mohou podle Kubíčka, Hrabala a Bílka (2013, s. 129) vyprávět retrospektivně i prospektivně, Král Krysa má však povahu tzv. současného vyprávění, kdy vypravěč představuje aktuální dění ve fikčním světě.

Vztáhneme-li tohoto vypravěče opět k Genettově klasifikaci čtyř typů vypravěčů, můžeme jej jednoznačně identifikovat jako vypravěče extradiegeticko-heterodiegetického, tedy vypravěče na první rovině, neúčastníčího se vyprávění, stojícího mimo fikční svět, který je do jisté míry objektivní a oplývá vševědoucími charakteristikami.

Jako heterodiegetický vypravěč také oplývá funkcí konstrukční a kontrolní, avšak funkcí akční a interpretační, na rozdíl od předchozího vypravěče, který byl manifestován skrze postavu, neoplývá. Kvůli absenci interpretační funkce také můžeme vyloučit užití rétorické a subjektivní er-formy. Promluva vypravěče má charakter objektivního vyprávění ve třetí osobě, tedy charakter objektivní er-formy ve spojení s přímou řečí (Doležel 2014, s. 17). *Krále Krysu* tedy můžeme v závislosti na této Doleželově formulaci týkající se vyprávění vnímat jako klasický narativní text. Tedy alespoň tu část textu, která není monologem krále Krysy.

Předpokládám tedy, že každá promluva je dílem vypravěče. Vzhledem k důvodům popsaným výše odmítám Chatmanův termín nevyprávěný příběh a ke *Králi Kryse* tak přistupuji s vědomím vypravěče, který mi – jako čtenáři – celý příběh zprostředkovává, a to včetně například úvodního a závěrečného monologu krále Krysy. Souzním tak s Rimmon-Kenan: „[...] vyprávějící se nachází v každém vyprávění, alespoň v tom smyslu, že každá výpověď či záznam výpovědi předpokládá někoho, kdo ji vyslovil. I tam, kde narativní text předpokládá pouhý dialog, rukopis nalezený v láhvi či zapomenuté dopisy či zápisky, existuje vedle mluvčích či pisatelů těchto promluv ještě ‚vyšší‘ vyprávěcí autorita odpovědná za ‚citování‘ dialogu či ‚transkripci‘ písemných záznamů.“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 95).

A konečně také odmítám Genettovu kategorii způsobu, fokalizaci, která byla z mnoha stran kritizována, například pro nepřehlednou terminologii či celkovou nepotřebu (Kubíček 2007b).

Je zapotřebí ještě zmínit, že existují i autoři, kteří se k pojetí vypravěče staví rozdílně. Richard Walsh ve své esejí *Kdo je vypravěč?* (2007) vyhlašuje „smrt vypravěče“. K tomuto výroku i celé studii se však ve svém komentáři kriticky staví Tomáš Kubíček, který přítomnost vypravěče obhajuje: „‚Povinné‘ spojení smrt vypravěče, které nacházíme v samém závěru poslední věty studie, je pak třeba vnímat jako rétorický obrat provázející moderní teorii po celé dvacáté století, v němž si literární teorie uvykla s různou intenzitou a v různé periodicitě vyhlašovat smrt téměř čehokoliv (dokonce i teorie).“ (Kubíček 2007a, s. 46).

6. POSTAVA

V *Lexikonu literární teorie a kultury* Ansgara Nünninga se lze o postavě dočíst následující: „[...] postava vyskytující se ve fikcionálních textech, která je lidská nebo se přinejmenším podobá člověku. Postavy jsou složeny z prvků textu, které mají vztah k literárním typům, jakož i ke způsobům vnímání osob. Díky tomu jsou koherentní, takže mohou být obohaceny o další informace.“ (Nünning 2006, s. 616).

Už pouhá první část této definice je značně problematická, protože postava ve fikčním narativním textu nemusí být nutně lidského původu. Jmenujme například antropomorfizovaná zvířata z bajek či dětských pohádek, nemluvě o literárních žánrech jako fantasy, sci-fi, horor nebo třeba právě new weird. V *Králi Kryse* se navíc objevují postavy, které jsou člověkem i zvířetem zároveň a ve výsledku nejsou ani jedním. A s chápáním postavy coby naratologické kategorie se začínají věci komplikovat ještě více.

Bohumil Fořt (2008, s. 8) ve své práci říká, že postavy v literárněteoretických výzkumech bývají často poněkud opomíjeny a je jim věnováno méně systematické pozornosti než kategoriím ostatním. „Je pozoruhodné, jak málo bylo dosud v literární historii a kritice řečeno k teorii postavy.“ (Chatman 2008, s. 112). A přidává se i Rimmon-Kenan (2001, s. 37), která říká: „Skutečně, vytvoření systematické, nereduktivní, ale také ne „impresionistické“ teorie postavy zůstává jedním z úkolů, s nimiž se poetika dosud nevypořádala.“

Z velké části za to může fenomén, který je s existencí fikčních postav neoddelitelně spjat. Tento fenomén vede naratology a literární teoretiky k formulování protichůdných a zdánlivě nesmiřitelných koncepcí uchopení, analýzy a interpretace postav jako funkčních aspektů narativního světa. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 57).

Tento fenomén tematizoval už v roce 1927 E. M. Forster ve své knize *Aspekty románu*. Jedná se ve své podstatě o fakt intimního kontaktu, který čtenáři s postavami navazují, a který způsobuje, že jsou tyto postavy čtenářem vnímány jako reprezentace skutečných lidí, a mnohdy dokonce mohou působit skutečněji než skuteční lidé (Ibid.)

Forster sám k tomu říká: „[...] lidem v románu může čtenář dokonale porozumět, jestliže si to spisovatel přeje; může přiblížit jejich vnitřní i vnější život. A tak se stává, že lidé v románu se zdají často skutečnější než postavy z historie, ba dokonce nežli naši přátelé; dozvídáme se o nich vše, co je možné se dozvědět, zda jsou nedokonalí nebo nereální; jejich tajemství pro nás nejsou skrytá, zatímco naši přátelé mají a musí mít svá tajemství, vzájemná

zdrženlivost v tomto ohledu je jednou z podmínek života na této planetě.“ (Forster 1971, s. 56).

Právě díky tomuto detailnímu přiblížení se postavám dochází ze strany čtenáře k identifikování se s postavou. Tento absolutní vhléd zároveň ukazuje na nereálnost postav a dochází tak k paradoxu, který je podle Kubička, Hrabala a Bílka (2013, s. 58) zdrojem dvou rozdílných koncepcí pro analýzu postav narativních textů, které literární teorie navrhuje. Pozornost jim je věnována dále v textu.

Forster (1971) se ve své práci také pokusil o typologizaci literárních postav, ve kterých odlišoval postavy ploché (*flat*) a postavy plastické (*round*). Plochá postava je taková postava, která je obdařená pouze jedním rysem (relativně stabilní či trvalou osobní vlastností). Může mít také rysů několik, ale jeden z nich bude vždy jasně dominující a chování ploché postavy je tak za všech okolností vysoce předvídatelné. Naopak plastické postavy oplývají velkým množstvím rysů, které mohou být navzájem konfliktní či dokonce protikladné a chování takových postav se nedá předvídat (Chatman 2008, s. 137-138).

Rimmon-Kenan (2001, s. 48) říká, že v plochých postavách vidí analogii ke karikaturám, a dodává, že takovéto postavy, ač a právě díky tomu, že se v textu nerozvíjejí, jsou pro čtenáře snadno rozpoznatelné a snadno zapamatovatelné. Dále se však vůči Foerstrově dichotomii vyhrazuje a poukazuje na její slabá místa – termín „plochost“ naznačuje něco dvourozměrného a hloubku postrádajícího, ačkoliv některé ploché postavy (například ty Dickensovy) mohou dojem hloubky vytvářet; dichotomie je velice reduktivní a nepostihuje jednotlivé mezistupně; existují i komplexní postavy, které se nevyvíjejí, a také jednoduché postavy, které se vyvíjejí (Rimmon-Kenan 2001, s. 48).

A toto řešení odmítá i Fořt: „Nezdá se [...], že tyto dvě kategorie mohou být přínosné pro možnou typologii narativních postav v závislosti na jejich attributech a způsobu charakterizace – především vzhledem k subjektivní povaze aktu čtení a čtenářského hodnocení.“ (Fořt 2008, s. 19).

Analyzovat postavy v *Králi Kryse* z hlediska dichotomie plochých a plastických postav pozbývá smyslu. Tato dichotomie je pouze povrchová a o postavách nevyovídá nic víc, než co je patrné prakticky na první pohled. Nehledě na to že drtivá většina – a možná se neostýchám ani použít výrazu „všechny“ – postav v díle splňuje kritéria postav plastických. Což je překvapivé vzhledem k tomu, že se jedná o autorův debut a v případě literárních debutů bývá často o plastické postavy nouze. Pokud si ale uvědomíme, že se jedná o Miévilla, tedy spisovatele, který přivedl na svět prakticky jeden celý literární žánr, překvapivé to zase tolik není.

Jak tedy kategorizovat postavy ve fikčním narativním textu? A jak k nim vlastně přistupovat? Ukazuje se, že přístupy existují ve své podstatě dva. Ten první bývá označován jako strukturalistický či sémiotický. Tento přístup vnímá postavu pouze jako funkci obsaženou po boku mnoha dalších součástí literárního díla v textu. Vidí ji jen jako součást textu bez dalších mimotextových odkazů, a jen a pouze jako takovou strukturu-funkci lze postavu zkoumat. Další možné náhledy nejsou přípustné (Fořt 2008, s. 57).

Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 58) tvrdí, že v takovémto případě je postava pojata jako zcela realizována svým učením být sémiotickým konstruktem, znakem, v návaznosti na což je pak umělecký, a tedy umělý, text vnímán jako uzavřený systém.

Druhý z přístupů je pak téměř opačný – snaží se postavu interpretovat jako živou bytost, která však existuje pouze v textu: „[...] v naší každodenní čtenářské praxi zpravidla neredukujeme postavy na textově založené narativní funkce: o literárních postavách ve svých každodenních narativech běžně mluvíme stejným způsobem, jakým mluvíme o reálných lidech – odhadujeme jejich motivace a reakce, interpretujeme jejich jednání. Právě tento fakt, tedy to, že pociťujeme nutnost nějakým způsobem interpretovat jednání fikčních postav, je dostatečným důvodem k tomu, abychom neustále prověřovali způsob a místo jejich existence.“ (Fořt 2008, s. 56).

Tento přístup – mimetický přístup – pojímá text jako mimesis, napodobení skutečného světa. Důsledkem toho je pak postava posuzována podle chování a jednání skutečných osob reálného světa a je analyzována jako něco, co leží mimo text, k čemu ale text referuje (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 58).

Proti strukturalistickému přístupu se staví například Seymour Chatman. Ten sice souhlasí s tím, že postava je konstrukt, tvořený slovy, to ale podle něj nemění nic na tom, že z tohoto konstruktů lze vyabstrahovat typ postavy, který je přenosný napříč nejrůznějšími médii: „Stavět postavy na roveň ‚pouhým slovům‘ je nesprávné ještě z jiného důvodu. Příliš mnoho pantomim, neotitulkovaných němých filmů, příliš mnoho baletů ukazuje bláhovost takového omezení. Velmi často si živě vybavujeme fikční postavy, ale ani jediné slovo textu, z něhož povstaly; vlastně si troufám říct, že si čtenáři obvykle pamatují postavy právě tímto způsobem.“ (Chatman 2008, s. 123).

Dá se tedy říci, že Chatman charakterizuje postavu jako „lidskou“ bytost. To podle jeho názoru ovšem ještě zdaleka nestačí. Aby postava potvrdila svoji „roli postavy“, musí se v narativu vyskytovat opakovaně: „Je-li jméno místem či jádrem, kolem něžž obíhají rysy, můžeme snad tuto vlastnost navrhnout jako kritérium postavovosti.“ (Chatman 2008, s. 146).

Pokračuje však tím, že se v narativních textech vyskytuje množství instancí, pojmenovaných instancí, které jsou sice součástí prostředí, ale které bychom jako postavy nazývali jen stěží.

Zde naráží na Rolanda Barthesa a jeho interpretační práci o Balzacově novele *Sarrasine*, ve které Barthes postavu charakterizuje jako prvek, kterému k tomu, aby se stal postavou, stačí vlastní jméno i zájmeno: „Lze říci, že charakteristickým rysem vyprávění není děj, nýbrž postava jakožto Vlastní Jméno: sémický materiál (odpovídající jistému momentu našeho vyprávěného příběhu) vyplňuje vlastní jméno určitou substancí, doplňuje jméno adjektivy.“ (Barthes 2007, s. 321).

Chatman se tedy vyslovuje proti přísně strukturalistickému přístupu ke kategorii postavy a explicitně říká, že chápe postavu jako paradigma rysů (Chatman 2008, s. 132).

Pojďme se nyní zaměřit na samotnou analýzu. Podle Kubíčka, Hrabala a Bílka (2013) jsou tedy postavy výsledkem řečového aktu pojmenování, skrz které přicházejí do existence, a proto „je třeba se při jejich analýze soustředit na způsob jejich výstavby. Ve vztahu ke způsobu výstavby postavy vznikají i návrhy na jejich typologie. Pojmy těchto návrhů pak slouží jako interpretační klíče k jejich funkci.“ (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 66).

Už jsem zde hovořil o Forsterově dichotomii plochých a plastických postav. S další dichotomií přichází Daniela Hodrová, která pojmenovává postavy-*definice*, textově uzavřené a předvídatelně jednající postavy, a postavy-*hypotézy*, jejichž součástí je tajemství a také možnost jednat neočekávaně a možnost nechat se variantně interpretovat (Hodrová 2001, s. 546-556). Dichotomie Hodrové je z mého pohledu však téměř totožná s dichotomií Forsterovou.

Mohli bychom však přehršet dalších opozic. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 67) navrhuji označení *jednoduchá* a *komplexní*, *statická* a *dynamická*, *psychologická* a *transpsychologická*, *hlavní* a *vedlejší*, *kladná* a *záporná*. Dodávají však, že podobných typologií, které se zaměřují na určitý rys postavy, lze uvést celou řadu. Navrhují proto soustředit se spíše na způsob, jakým postava vyvstává do existence – na její charakterizaci.

„Výstavba postavy – *charakterizace* – se děje na několika úrovních, do hry přitom vstupuje celá řada prostředků literárního zobrazení. Tím nejjednodušším způsobem může v této souvislosti být aktivita vypravěče, který v rámci svého narativního aktu uvede postavu na scénu, pojmenuje její vlastnosti a charakter. Tento hodnotící akt ovšem může být realizován i prostřednictvím jiné postavy nežli vypravěče (Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 67).

Tímto způsobem Kubíček, Hrabal a Bílek samozřejmě popisují *přímou charakterizaci*. V tomto ohledu se prakticky beze zbytku ztotožňují s pojetím přímé charakterizace – neboli v tomto případě *přímé definice* – u Rimmon-Kenan. Ta navíc dodává, že přímá charakterizace je přímou charakterizací pouze tehdy, pochází-li od hlasu s největší autoritou v textu (Rimmon-Kenan 2001, s. 67).

Podobným způsobem odpovídá Kubíčková, Hrabalova a Bílkova *nepřímá charakterizace nepřímé definici* Rimmon-Kenan, a to včetně většiny způsobů, jakými jsou *jednání, promluva, vnější zjev a prostředí* (Kubíček, Hrabal a Bílek 2013, s. 68-70), které odpovídají *činnosti, řeči, vnějšimu vzhledu a prostředí* (Rimmon-Kenan 2001, s. 68-73). Odlišnost nastává pouze v přidání způsobu nepřímé charakterizace *sociálního zařazení* u Kubíčka, Hrabala a Bílka, a také vyčlenění zvláštního typu způsobu výstavby postav u Rimmon-Kenan – a to *zesílení analogií*. Charakterizační schopnost zesílení analogií (*analogická jména, analogické krajiny a analogie mezi postavami*) závisí na předchozím uvedení rysu. Analogie může zesílit čtenářův vjem toho kterého rysu potom, co se již předtím jednou projevil (Rimmon-Kenan 2001, s. 73-77). Stěžejní jsou pro mě způsoby, jak je předkládají Kubíček, Hrabal a Bílek a zároveň i Rimmon-Kenan, jelikož se ale postavy pohybují mimo společnost a uvnitř anonymních londýnských uliček, postrádá charakterizace sociálního zařazení společně se zesílením analogií smysl. Sociálnímu zařazení na počátku narativu je věnován prostor níže.

Analýza samotná se tedy logicky musí soustředit na charakterizaci – způsob vyvstávání do existence – hlavní postavy románu *Král Krysa*: Saula Garamonda. Jednotlivé postavy jsou v textu konstruovány pomocí přímé i nepřímé charakterizace, avšak charakterizace nepřímá převažuje. Většina vlastností je vypravěčem explicitně popsána jen velmi výjimečně, čtenář je tak nucen si je sám rekonstruovat z nepřímých pojmenování. Postavy jsou také podrobovány principu záměny – vydávají se za něco, co nejsou. Pištec se takto vydává za neškodného flétnistu jménem Pete a král Krysa se doslova tváří jako hodný strýček, ačkoliv je ve skutečnosti Saulovým otcem, násilníkem a vrahem jeho nebiologického otce.

Saul Garamond je protagonistou díla. Je polovičním člověkem a polovičním krysou, vzhledem ke znásilnění, kterého se král Krysa dopustil na jeho matce, a jeho stvoření bylo zamýšleno jako „výroba“ zbraně proti Pištci – zbraně, která by dokázala odolat jeho flétně. O Saulově minulosti není mnoho známo, respektive téměř nic. Jediné informace, které jsou čtenáři předkládány, akcentují Saulův vztah s jeho levicově zaměřeným otcem v průběhu celého jejich života. Tyto scény zachycují jejich postupné vzájemné odcizení.

Na úrovni přímé charakterizace nemůžeme vysledovat reprezentaci žádných vlastností. Saulův charakter je v textu vystaven primárně na nepřímých pojmenováních a podobně se to ostatně má i s dalšími hlavními postavami. A přímé charakterizace se nedostává ani postavám minoritním, které se ve fikčním světě pouze mihnou a potom nenávratně zmizí. Prezentace vlastností se tak odehrává pouze prostřednictvím nepřímých pojmenování, formou, která je v naratologii obecně označována jako *showing* (a která je preferovaná i ve všech učebnicích tvůrčího psaní, na rozdíl od formy *telling*).

Poprvé, když je s ním čtenář konfrontován, je Saul popsán následovně: „Bouře křidel a těl vyrušila statného mladíka usazeného v zadní části vozu. Právě se snažil neprohližet si tak bezostyšně ženu před sebou [...]. Mladík od ní při holubím intermezzu odvrátil kradmý pohled a projel si rukama vlastní nakrátko střižené vlasy [...]. Saul Garamond ještě jednou sklouzl očima po ženě a upřel pozornost k oknům. Světlo ve vagónu je proměnilo v zrcadla, a tak se zadíval na sebe, na svou těžkou tvář.“ (Miéville 2006, s. 14).

Onu část nepřímé charakterizace, kterou Kubíček, Hrabal a Bílek označují jako jednání, pojmenovává Rimmon-Kenan jako činnost a říká, že: „povahový rys může být implikován jednorázovým činem [...], a stejně tak i obvyklou činností [...]. Jednorázové činy evokují spíše dynamický aspekt postavy, který často hraje roli v krizovém bodu narativu. Obvyklá činnost pak odhaluje spíš neměnný, statický aspekt postavy [...]. I když jednorázový čin neodráží konstantní vlastnosti, není proto pro postavu o nic méně charakteristický. Naopak, jeho silný účinek často naznačuje, že povahové rysy, které tento čin odhaluje, jsou kvalitativně důležitější než mnohé obvyklé činnosti představující běžné chování postavy.“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 68).

Právě v tomto místě je zapotřebí ocitovat Saulův jednorázový čin z epilogu *Krále Krysy*: „Vzdávám se svého úřadu, protože krysy si zaslouží něco lepšího, než je král [...]. Vyhláším první rok Krysí republiky [...]. Od nynějška žádní králové neexistují [...]. Jsem prostě jedním z vás [...]. Jsem občan Krysa.“ (Miéville 2006, s. 292-293). Tento skutečně jednorázový akt nezmiňuji jen proto, že vzhledem k povaze celého narativu, kdy je Saul zmítán ze strany na stranu na obvyklé činnosti jednoduše není prostor a proto se v textu téměř žádné nevyskytují. Uvádím jej proto, že tento jediný čin v závěru narativu je definitivní charakterizací Saulovy osobnosti co se vztahů, a zejména vztahu s otcem, týče. Saulův čin zrušení krysí monarchie a nastolení republiky ukazuje fakt jeho dozrání a nám jako čtenářům říká, že po tom všem, čím si Saul prošel, konečně pochopil svého otce, prošel si přerodem a je nyní ochotný se otevřít: „Saul si vzpomněl na svého otce, na jeho vášnivé debaty, na jeho knihy, jeho oddanost věci. Tohle je pro tebe, tati, pomyslel si trpce.“ (Ibid.)

O Saulovi tedy můžeme tvrdit, že se jedná o postavu, kterou charakterizují činy jednorázové. Mezi takové můžeme počítat rozhodnutí opustit zvířecí krále, opustit své kamarády, přimknutí se k bezdomovkyni Deborah kvůli potřebě lidského kontaktu nebo telefonát inspektoru Crowleymu v závěru textu. Na základě toho můžeme o Saulovi uvažovat jako o muži rozhodném a dospělém, jakkoliv může na začátku působit pubertálně a nevyzrálé. Je přímý, sebevědomý, přirozeně dominantní, ale v určitých situacích nemá problém nechat se vést nebo projevit slabost, jako se to ukázala při jeho výslechu.

Toto ostatně koresponduje s oblastí vzhledu či zjevu. Saul je popisován jako statný, s krátkými vlasy a těžkou tváří (viz výše), což je však jediný popis Saulova vzhledu, kterého se nám dostane. Mnohem později v textu však lze narazit ještě na jednu zmínku: „Tam pod stromem jsi byl úplně neviditelný [...]“ (Miéville 2006, s. 99). Této zmínky se nám dostává od Kaye ve chvíli jeho setkání se Saulem v době, kdy Saul už drahnou dobu žije v kanálech a následuje jej. Je tak možné usuzovat, že v tomto místě se začíná Saulův vzhled měnit na „neurčitý“, „beztvarý“ a okem téměř nepostřehnutelný.

Domnívám se, že Saul se zda začíná podobat králi Kryse, který je poprvé (a zároveň naposledy) popsán takto: „Světlo v cele si s mužem umělo poradit pouze v základních ohledech. Jako měsíční svit vykreslovalo výhradně jeho siluetu. Dvě oči zalité tmou, ostrý nos a sevřená ústa. Tvář mu jako pavučiny halily stíny. [...] Neurčitou tvář měl protáhlou a vrásčitou; dlouhé tmavé vlasy zplihlé a neučesané a na schýlená ramena mu visely v neuspořádaných chuchvalcích. Přes tmavé šaty měl přehozený beztvarý plášť neurčitě šedé barvy.“ (Ibid., s. 27).

Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 69) pak ke vnějšímu zjevu připojují jméno, jehož prostřednictvím může být charakteristika postavy dotvořena, které může sloužit jako symbol. Jméno Saul tedy může odkazovat na prvního izraelského krále Saula, vybraného Hospodinem. Já o tomto záměru ovšem silně pochybuji. V některých místech textu je namísto jména Saul použito slovo Sam, což značí chybu a nepozornost při redigování textu a korekturách, které napovídá, že tato postava byla původně psána bez jakékoliv návaznosti na krále Saula a toto jméno jí bylo dáno až později.

Prostředí, tedy fyzické okolí postav, do které kromě domu, ulice a města spadá i rodina a společenská vrstva postavy, je podle Rimmon-Kenan (2001, s. 73) často využíváno jako metonymie konotující povahové rysy postavy. V případě *Krále Krysy* toto ovšem neplatí. Saul je vytržen ze svého přirozeného prostředí, které by do jisté míry mohlo jeho povahové rysy konotovat, jenže anonymní prostředí neurčitých a odosobněných temných uliček Londýna a nezmapované londýnské podzemí včetně kanálů a katakomb k jeho povaze neodkazují. Jinak

by to ovšem bylo při charakterizaci krále Krysy, pro nějž jsou tyto kanály prostředím přirozeným. Z tohoto důvodu selhává si snaha pokusit se charakterizovat Saula skrze jeho sociální zařazení, protože v rámci narativu se Saul ocitá na neohraničeném a nepojmenovatelném území mezi svým minulým a budoucím životem, kdy se vzdal svých přátel, ale ještě se neztotožnil se svým místem krysího prince.

Charakterizovat Saula z hlediska prostřední můžeme snad jen skrze jeho výše zmíněný komplikovaný vztah s otcem, neustále balancující na hranici vzájemného odcizení: „Když bylo Saulovi šestnáct, něco se mezi nimi otrávil. Byl přesvědčený, že trapnost vyprchá, ale jakmile trpkost zakořenila, už nechtěla odejít. Táta zapomněl, jak s ním mluvit. Už ho neměl co učit, už mu neměl co říct. Saula tátovo zklamání dopalovalo. Táta byl zklamaný jeho leností a nedostatkem politického zápalu. Saul nedokázal tátou zbavit pocitu trapnosti, a i to tátou zklamávalo. Saul přestal chodit na pochody a demonstrace a táta ho na ně přestal zvat. Čas od času se pohádali. Třískaly dveře.“ (Miéville 2006, s. 23-24).

Poslední oblastní nepřímé charakteristiky je potom řeč či promluva, která vypovídá o tom, jak postava hodnotí okolní elementy fikčního světa či do jaké společenské vrstvy spadá. Problém nastává ve chvíli, kdy si uvědomíme, že Saul ve svých výpovědích téměř nic a nikoho nehodnotí, jeho promluvy jsou v jistém smyslu velice neutrální. V drtivé většině případů používá hovorový jazyk a občas i vulgarismy, což odpovídá člověku z dělnické vrstvy, ale to je vše, co se dá ze Saulových promluv vyčíst.

A já se domnívám, že znám důvod, proč tomu tak je. Při pohledu na charakterizaci postavy Saula Garamonda je na první pohled patrné, že se jedná o postavu charakterizovanou velmi střízlivě. Charakterizace klouže po povrchu s jen minimálními zásahy do hloubky. Nedokážeme tudíž s jistotou říct, jaký Saul doopravdy je, protože on je ve své podstatě nijaký. Což ovšem není chyba, ale – jak se domnívám – autorský záměr.

Ať už se v narativním textu jedná o autodiegetického vypravěče či vypravěče heterodiegetického, ovšem s jednou jedinou hlavní postavou, je velká pravděpodobnost, že tato postava bude prázdná – ne však plochá. Podle mého názoru tyto prázdné, ač plastické, postavy čekají na své vyplnění samotným čtenářem. Prázdné postavy jako Saul Garamond (nebo koneckonců takový Harry Potter) jsou v jistém ohledu charakterizovány velice střízlivě proto, aby se s nimi mohl čtenář jednodušeji ztotožnit a prožívat události ve fikčním světě z prvního pohledu.

Toto je velice patrné v Miévillově pozdější tvorbě, kdy čtenáře zahrne vjemy a dojmy, a k tomu, aby jim mohl být čtenář správným způsobem vystaven, musí se ztotožnit s postavou – jistě zajímavou, plastickou a do jisté míry charakterizovanou, avšak do jisté míry prázdnou.

7. ČAS

Jakékoliv činila naratologická kategorie postavy problému, s kategorií času se to má přesně naopak – stěžejní jména naratologie a teorie literatury, a tedy i autoři, ze kterých tato práce čerpá, se co do pojetí času jako naratologické kategorie prakticky ztotožňují ve svých přístupech a vnímáních. Todorov, Chatman, Genette, Rimmon-Kenan a další, ti všichni pokládají čas za jednu z nejdůležitějších kategorií.

Už v kapitole věnující se kategorii příběhu jsem nastínil, že události na ose příběhu v narativním textu jsou nějakým způsobem organizované a existuje mezi nimi cosi jako souvztažnost či posloupnost, bez které by příběh nemohl fungovat. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 104) říkají, že tato souvztažnost je časová a dodávají následující: „Avšak samo vyprávění o těchto událostech probíhá rovněž v nějakém čase.“ (Ibid.).

Je tedy nanejvýš jasné, že v rámci narativního textu existují dvě časové roviny, přičemž první se projevuje na úrovni příběhu a říká, kolik let či desetiletí v literárním díle uběhlo, a druhá se naopak projevuje na úrovni textu a udává, za jak dlouho je literární dílo přečteno čtenářem. „Problém nakládání s časem ve vyprávění vzniká v důsledku neshody mezi temporalitou příběhu a temporalitou diskursu. Čas diskursu je v určitém smyslu lineární, kdežto čas příběhu je vícerozměrný. V příběhu se může odehrát několik událostí současně; avšak diskurs se musí zařadit jednu po druhé; komplexní obrazec se tak promítá do tvaru přímky.“ (Todorov 2002, s. 161).

Nade všechnu pochybnost je nutné tyto dvě časové roviny vnímat odděleně. Čas uvnitř narativního textu je nezávislý na čase vnějším, a vedle něj pak stojí čas diskursu, tedy čas, který je vztahu ke čtenáři a jeho uchopení literárního díla. Rimmon-Kenan (2001, s. 52) říká, že ač jsou tyto dvě roviny oddělené, měli bychom je zkoumat v jejich vzájemném vztahu: „To, o čem se v souvislosti s časem textu vlastně mluví, je lineární (prostorové) rozložení jazykových segmentů v kontinuu textu. Je tedy možné, že čas příběhu i čas textu jsou pouze pseudotemporální. Nicméně, pokud jsme si vědomi jejich ‚pseudo‘ povahy, zůstávají užitečnými konstrukty pro studium důležité stránky vztahu mezi příběhem a textem.“ (Ibid.).

A právě onen vzájemný vztah mezi dvěma rovinami času je tím klíčovým. Chatman (2008, s. 64) je přesvědčený, že v přístupu ke kategorii času v narativním textu je to právě analýza vztahů mezi těmito rovinami, která je nutností, pakliže chceme v tomto ohledu o čemkoliv debatovat. Kubíček, Hrabal a Bílek (2013, s. 108) říkají, že „uvažovat o čase vyprávění má pro poznání časové výstavby literárního díla smysl pouze v souvislosti s časem

příběhu.“ A uvádí také proč. Pakliže se budeme snažit pochopit, proč se o jisté události dozvídáme zpětně či proč je životu některé z postav věnován pouhý odstavec, musíme se na celou záležitost podívat optikou roviny času na úrovni textu.

Genette rozlišil celkem tři kategorie vztahů mezi dvěma rovinami času: *pořádek* (*ordre*), *trvání* (*durée*) a *frekvenci* (*fréquence*) (Chatman 2008, s. 64-65). Rimmon-Kenan (2001, s. 54) vysvětluje, že výpovědi o pořádku si lze představit jako odpovědi na otázku „kdy?“, výpovědi o trvání jako odpovědi na otázku „jak dlouho?“ a výpovědi o frekvenci pak na otázku „jak často?“. Pod titulem pořádek mluví Genette o vztazích mezi pořadím událostí v příběhu a jejich lineárním rozložení v textu. Pod titulem trvání zkoumá vztahy mezi dobou, kterou lze předpokládat pro trvání jednotlivých událostí, a délkou textu věnovaného jejich vyprávění. Pod titulem frekvence pak vztahy mezi tím, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je vyprávěna v textu.“ (Ibid.). Další z naratologů a literárních teoretiků, jmenovitě Rimmon-Kenan (2001), Chatman (2008) a Kubíček, Bílek a Hrabal (2013), se s tímto Genettovým rozdělením ztotožňují a prakticky bez výhrad jej přejímají.

Hodí se také zmínit, že ačkoliv se výše jmenovaní odkazují na Genetta, on sám rozlišení na dva narativní časy převzal od Günthera Müllera a je v tomto rozlišení daleko přísnější než on. Günther Müller zavádí „rozlišení, jež není uzavřeno v hranicích diskursu; přesahuje do *času života* [...]. Tento rys se neobjevuje ve strukturální naratologii, jejímž stoupencem je Gérard Genette, a lze jej sledovat až v úvahách spjatých s hermeneutikou světa textu [...]. U Genetta se rozlišení času vypovídání a času vypovídání nachází uvnitř textu, aniž by mělo jakékoliv mimetické implikace.“ (Ricoeur 2002, s. 118).

7.1 Pořádek/Posloupnost

Pořádek, jinak také nazývaný order či posloupnost (Kubíček, Bílek a Hrabal 2013, s. 108-109), je Genettem rozlišován na *normální pořádek*, kdy příběh i diskurs zachovávají lineární posloupnost, a na *anachronické posloupnosti*: „Události příběhu mohou být v narativním textu podány jak v chronologické podobě, tak i v rozporu s ní. [...] Abychom však mohli vůbec uvažovat o určitých anachronismech, musíme nejprve rekonstruovat chronologické uspořádání událostí, tedy příběh. Nelze zastírat, že příběh je výsledkem čtenářovy interpretace narativního textu a může nastat situace, že výsledek interpretační činnosti dvou čtenářů bude odlišný. [...] V tomto smyslu je analýza vždy produktem interpretace, která je nutně kulturně podmíněná.“ (Ibid.)

Nejdůležitější typy anachronismů neboli rozporů mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu, jsou tzv. flashbacks a flashforwards, které Genette – a po jeho vzoru všichni ostatní – pojmenovává jako *analepse* a *prolepse*. Analepsi můžeme chápat jako „ohlédnutí zpět“ či „retrospektivu“. Jedná se ve zkratce o vyprávění určité události na takovém místě v textu, kde je čtenář již obeznámen s událostmi následujícími. Prolepse je naopak cosi jako „náhled do budoucna“, je to opět ve zkratce vyprávění určité události v místě, ve kterém nejsou čtenáři známy události jí předcházející (Rimmon-Kenan 2001, s. 54).

Chatman (2008, s. 65) doporučuje termíny flashback a flashforward vyhradit filmovému médiu a zároveň důrazně varuje, aby byly prolepse odlišovány od „anticipačních satelitů“ či „narativních zárodků“ (příkladem zde může být obligátní Čechovova puška, ze které – když se v příběhu objeví – musí být vystřeleno) obsahuje jádra.

Anachronismy je možné ještě dále rozlišovat na *vnější analepse*, které předcházejí úvodní události výchozího narativu, *vnitřní analepse* se na ose nachází mezi úvodní událostí a událostí, která analepsi bezprostředně předchází, a také *analepse smíšené*, které pokrývají začátek před výchozím bodem základního narativu, ale později tohoto bodu dosahují nebo ho překračují. Vnější analepse je pak ještě možné dělit na *úplné* a *částečné*, vnitřní na *heterodiegetické* (vztahující se k události či postavě v příběhu) a *homodiegetické* (vztahující se k textu). A konečně mohou mít analepse také *iterativní* či *repetitivní povahu*, v závislosti na tom, jestli podávají vícekrát se opakující události, o nichž nebylo vyprávěno, nebo se vrací k týmž událostem ve fikční minulosti, jež nebyly přítomny ve výchozí linii vyprávění. Rozlišení prolepsi odpovídá rozlišení analepsi, jen v zrcadlově obrácené podobě. (Kubíček, Bílek a Hrabal 2013, s. 111-123).

V rámci Miévillova *Krále Krysy* – pokud odhlédneme od úvodního a závěrečného monologu, ve kterých není jakékoliv časové uspořádání událostí vysledovatelné – lze vyzorovat převážně normální pořádek s pouhým minimem anachronismů. A tyto anachronismy jsou pak výhradně analepsemi, prolepse se ve zkoumaném narativním textu nevyskytuje ani jedna. A z hlediska rozlišení na vnější, vnitřní a smíšené analepse se jedná pouze o analepse vnější – všechny zachycují události, které předcházejí úvodní události narativního textu.

Z hlediska témat jsou tyto analepse potom dvojího druhu a oba druhy se projevují ve formě vzpomínek na určité události. První skupina analepsi se pojí se zvířecími králi – králem Krysou, pavoučím králem Anansim a ptačím králem Loplopem, snaží se čtenáři přiblížit alespoň něco málo z jejich minulosti: „Všichni jsme měli svý obdivovatele, všichni tví strejčci: Nans, Loplop i já. Loplop chvíli fušoval do malířství a já jsem nikdy neměl daleko k

rýmu a verši. Jestli seš trochu vobeznámenej s poezií, možná tuhle historku už znáš, páč jsem ji už jednou někomu řek a ten ji sepsal pro holata – říkal tomu dětská vyprávěnka.“ (Miéville 2006, s. 114). V tomto místě král Krysa naráží na onu staroněmeckou pověst o Krysaři z Hamelnu, kterou dále rozvádí: „A dali jsme se na pochod. Místní s votevřenejma klabajznama a vytřeštěnejma vočima upustili pytle. Pak jim přeskočilo a začali pobíhat tam a zpátky a ječeli jak najatý...! Před naším válečným šikem se třásla zem: vtrhli jsme do města a nezastavili, dokud nebylo do posledního místa plný mě a mejch kluků a holek [...]. A tak teda přišly krysy do Hamelnu.“ (Ibid., s. 115).

A v rámci této skupiny analepsí se dozvídáme také o setkáních a konfliktech zvířecích králů s Pištcem: „To všechno, dokud nevstročil do města ten šmejd, ten hajzl, ten potulnej zasranej minstrel, ta vymaštěná špína bez špetky vkusu v těch svejch směšnejch hadrech, ten vykroucenej hulibrk [...]. Ozval se tón. Melodie, něco se rozeznělo. Další tón a já nastražím uši, co se to jako děje. Z děr po celým městě vykouknou malý buclatý hnědý hlavičky. Potom zazní třetí tón, a začne konec světa.“ (Ibid., s. 116).

Podobně jako král Krysa dopadl i Loplop: „Stáhl všechny ptáky z oblohy a vysmíval se mi, až jsem se ve své nemohoucnosti zbláznil [...]. Prchl jsem do blázince, kde jsem na sebe zapomněl, kde jsem o sobě uvažoval pouze jako o šílenci, který se považoval za krále ptáků. Dlouho jsem hnil v kleci, dokud jsem se zase nerozpomněl a nevyrazil ven.“ (Ibid., s. 120). Popsáno je i utrpení Anansiho: „On vyhnat všechny škorpióny a moje malý kuky z bagdádskýho paláce. On si mě přivolat tou pikolou a můj rozum fir, on mě zbit, zmlátit, ošklivě ublížit. A všichni malý kuci to vidět.“ (Ibid., s. 120-121).

V této skupině analepsí je však jedna, která ční nad ostatní. To proto, že odhaduje původ despektu krysího národa ke králi Kryse a tedy důvod, proč se král Krysa rozhodl znásilnit Saulovu matku a vytvořit si syna-hybrida coby zbraň proti Pištci: „Všichni mu podlehli. A topení nezanechá na těle žádný stopy, žádný jizvy ani pruhy, který by dosvědčily, jak jsi bojoval. Po okolních městech a vesnicích se rozšířily zvěsti, že král Krysa prchnul, nechal svý lidi napospas vzdemutý řece. A tak mě sesadili. (Ibid., s. 121).

Druhá skupina analepsí potom zahrnuje Saulovy vzpomínky na jeho otce: „Ale celý nesvůj zůstával stát ve dveřích, v obličejí křečovité, hrozivý úsměv, a pevným a vážným hlasem se Saulových vystrašených patnáctiletých spolužaček ptal, co probírají ve škole a jestli se jim to líbí. Saul vrhal na tátu nevraživé pohledy a v duchu na něho naléhal, aby je nechal být. Zatímco se táta apaticky vyjadřoval k počasí a zkouškám z angličtiny, Saul vztekle civěl do podlahy.“ (Ibid., s. 23). Tyto analepsy slouží k jednomu jedinému účelu – k charakterizaci

postavy Saula Garamonda skrze jeho nefunkční vztah s otcem, o kterém jsem již mluvil výše v rámci kategorie postavy.

7.2 Trvání

Další kategorií vztahu mezi dvěma rovinami textu z hlediska času, kterou je možné sledovat při analýze časové výstavby fikčního narativního textu, je aspekt, který Genette označuje jako *trvání*⁹ (Kubiček, Bílek a Hrabal 2013, s. 115).

Představme si minimálně dva úryvky textu – nehraje roli, zda se jedná o úryvky dvou či více odlišných děl – o stejném rozsahu co do počtu znaků. Při bližším ohledání s největší pravděpodobností zjistíme, že každý z úryvků, ač jsou oba stejně dlouhé, zachycuje jinak rozsáhlý časový úsek fikčního světa. Z toho vyplývá, že v rámci vyprávění existuje *tempo*, které je navíc možné ze strany autora podle libosti *zpomalovat* či *zrychlovat*.

Zrychlit vyprávění je možné zhuštěním delšího časového úseku v horizontu dní, týdnů, ale i celých miléníí do výpovědi, která čtenáři podá jen velmi obecnou informaci o daném časovém období (např. „Zbytek života v Kanadě prožila poklidně.“). Naopak *zpomalit* vyprávění lze segmentací jedné události na několik dalších, tedy událost označitelnou jako autonehodu lze vyprávět v celém jejím průběhu. Další možností, jak vyprávění zpomalit, je podáním myšlenkových a niterných pochodů postav v průběhu okamžiku děje (Kubiček, Bílek a Hrabal 2013, s. 116).

V *Králi Kryse* je možné vysledovat obé. Zrychlování, projevované zhušťováním delších časových úseků, má za cíl posunout děj v před, když se ve světě narativu odehrávají dlouhodobé události, které však není zapotřebí den po dni popisovat, protože jsou značně repetitivní. Mám na mysli například vytváření válečného plánu zvířecími králi jako tady: „Ve městě se střídaly dny a noci. V kanálech, na střeších, pod říčními mosty, ve všech stísněných londýnských prostorech se na válečných poradách scházel král Krysa se svými druhy. Saul s těmito třemi těžko uvěřitelnými postavami sedával a poslouchal jejich přidušené rozhovory. Většina z věcí, o kterých se bavili, mu nedávala smysl: narážky na lidi a místa a události mu zůstávaly dokonalou záhadou. Ale přesto z nevrlych debat pochopil dost na to, aby poznal, že navzdory svým velkolepým nenávisným prohlášením král Krysa, Loplop ani Anansi nevědí, jak dál postupovat.“ (Miéville 2006, s. 135) či Saulovo toulání se londýnským

⁹ Vedle Chatmana s konceptem trvání pracoval velice specificky i Henri Bergson (1859-1941). Trvání (*durée*) je pro něj skutečným, lidským časem. Je to pojem, který je otevřený pro relativní, neopakovatelné a jedinečné. Podle Bergsona se v životě nic neztrácí, ale roste dál. Trvání je tudíž živým vývojem, organickým růstem.

podzemím: „Saul byl tak dlouho o samotě poprvé od procházky po Westwayi. Hněv z něho vyprchával, až hrozilo, že zcela vyhasne, a proto ho opatrně rozdmýchával, udržoval při životě. Dopřával si spravedlivý rauš. Chtělo se mu ven z klaustrofobních kanálů, chtěl se nadýchat chladného vzduchu [...]. Při potulkách cihlovým podzemím důvěřoval svému instinktu. Zákonitosti kanalizace byly jiné, rozdíly a hranice mezi jednotlivými oblastmi nepřiliš zřetelné.“ (Ibid., s. 150).

Zpomalení se pak projevuje skrze předkládání Saulových myšlenkových pochodů „Horečnatě se snažil pročistit si hlavu. V náhlém záchvatu paniky si vzpomněl na balíček trávy v šuplíku, ale to bylo absurdní. Nebyl žádný překupník, nikdo by kvůli němu neorganizoval razii tak brzo ráno. Už natahoval ruku, aby se stále bušícím srdcem otevřel, když si náhle vzpomněl, že by si měl ověřit, zda jsou za dveřmi opravdu ti, za co se prohlašují, ale na to už bylo příliš pozdě, dveře se rozletěly, srazily ho na zem a do bytu vtrhl příval těl.“ (Ibid., s. 17).

Jak už bylo řečeno, tato kategorie pojímá vztah mezi časem čtení narativu a časem, který zabírají samotné události příběhu, přičemž Chatman v návaznosti na Genetta popisuje pět možných typů tohoto vztahu: (1) shrnutí: čas diskursu je kratší než čas příběhu; (2) elipsa: totéž co (1), až na to, že čas diskursu se rovná nule; (3) scéna: čas diskursu a čas příběhu si odpovídají; (4) protažení: čas diskursu je delší než čas příběhu; (5) pauza: stejně jako u (4), až na to, že čas příběhu se rovná nule (Chatman 2008, s. 69).

Už jsem zmínil u kategorie postavy, pro Miévilla je typické, že na čtenáře svých románů nechává skrze postavy ve velké míře působit nejrůznější vjemy – zvukové, obrazové, pachové i hmatové. Největšího extrému tato jeho tendence dosáhla v románu *Un Lun Dun* (2007), kdy je čtenář téměř bombardován podivnými a netradičními vjemy, jen aby náhodou nevyšel z úžasu. V těchto okamžicích dochází právě k protažení a velice často také k pauzám. Tyto dva typy vztahu mezi časem čtení narativu a časem událostí příběhu jsou v Miévillových prózách velice rozšířené a objevují se také v *Králi Kryse*, ačkoliv prozatím v umírněné formě.

Nejpatrnější je to na pasážích, ve kterých Natasha skládá hudbu: „Beat se držel, basová linka se neměnila, šum a váhavý klavír neustávaly... ale flétna vyletěla do výšin. Na pozadí medových a pointilistických flétnových tónů, které sváděly tanečnický a pavouky, se rozezněla třetí zvuková vrstva. Znepokojivá, plíživá demokracie pultónů a mollových akordů, pomlky přerušovaných surreálními explozemi hluku, hudba, při které naskakovala husí kůže. Krysí hudba.“ (Miéville 2006, s. 274). Je zde cítit snaha pozdržet čtenáře v onom okamžiku a vybudovat u něj živou představu popisovaných melodií.

7.3 Frekvence

Třetí a poslední kategorií, z jejíhož hlediska je možné analyzovat a nahlížet na časovou výstavu narativního textu je *frekvence*. Je to třetí typ vztahu, který může nastat mezi časem diskursu, textu, a časem příběhu. Je založená na tom, že vyprávění o události není omezené na jeden pokus, o události je možné vyprávět vícekrát. A vyprávění samo je schopné prezentovat více událostí najednou (Kubíček, Bílek a Hrabal 2013, s. 120).

Chatman uvádí, že Genette rozlišil následující typy: „(1) singulativní, tj. jediné diskursivní zobrazení jediného okamžiku příběhu, například „Včera jsem šel brzy spát“; (2) multi-singulativní, kdy diskurs obsahuje několik zmínek, z nichž každá odpovídá jednomu okamžiku příběhu, například „V pondělí jsem šel brzy spát; v úterý jsem šel brzy spát; ve čtvrtek jsem šel brzy spát,“ atd.; (3) repetitivní, kdy diskurs tvoří několik zmínek o tomtéž okamžiku příběhu, například „Včera jsem šel brzy spát; včera jsem šel brzy spát; včera jsem šel brzy spát“, atd.; (4) iterativní, kdy jedna diskursivní zmínka odpovídá několika okamžikům v příběhu, například „Celý týden jsem chodil brzy spát.““ (Chatman 2008, s. 69).

Kubíček, Bílek a Hrabal (2013, s. 120-121) multi-singulativní typ řadí jako součást singulativního typu. A nakonec dodávají, že ačkoliv o tom v souvislosti se Genettem není nic známo, bylo by teoreticky možné uvažovat i o čtvrtém typu, a to takovém, kdyby se vícekrát vyprávělo to, co se stalo vícekrát. Takovýto typ by nabýval charakteru zmnoženého iterativního typu, a zároveň by byl odlišný od typu multi-singulativního.

V Králi Kryse je možné se setkat především se singulativní formou frekvence. Všechny události, které se odehrály jednou, jsou zmíněny pouze jednou. Existují však výjimky. Jak už jsem řekl v rámci zrychlení výše, některé časové úseky, ve kterých dochází k repetitivním činnostem, například tedy k plánování války proti Pištcí či k Saulovu bloumání Londýnem, jsou shrnuty do několika řádků textu, což můžeme ve své podstatě označit za iterativní formu frekvence, protože se kromě zrychlení jedná také o zdůraznění pravidelnosti událostí.

Druhou výjimku pak lze rozklíčovat v příběhové linii týkající se vyšetřování vraždy Saulova otce inspektorem Crowleym, který se – logicky – k tomuto činu v průběhu narativu stále vrací a popisuje ji vícekrát. V tomto případě tedy můžeme hovořit o repetitivní formě frekvence.

8. PROSTOR

Jestliže bylo nutné v případě času, který se sestával z událostí, rozlišovat na čas příběhu a čas diskursu, s prostorem se to bude mít zrovna tak. Řečeno Chatmanovou terminologií, prostor příběhu se skládá z existentů, entit, které uvádějí události v chod nebo jsou jimi ovlivňovány. A ačkoliv nemají samy události prostorový charakter, tyto entity prostorové jsou. Rozlišujeme tedy *prostor příběhu* a *prostor diskursu* (Chatman 2008, s. 100). S tímto souhlasí i Kubíček, Bílek a Hrabal (2013, s. 78), kteří namísto prostoru příběhu a prostoru diskursu rozlišují prostor na *vyprávěný svět* a *strukturaci textu*.

Na začátku této kapitoly bych se rád v krátkosti zaměřil na prostor diskursu, strukturaci textu, protože analýze samotné bude podroben prostor či prostředí příběhu, vyprávěný svět. Strukturace textu je doložitelná u všech narativních textů, ačkoliv v některých případech může být dostupná pouze narativům literárním. Jedná se o formální uspořádání textu, které pracuje s prostorem zobrazování (Kubíček, Bílek a Hrabal 2013, s. 91).

Jako nejpříhodnější se jeví hovořit o nejvýraznější prostorové charakteristice textu ve smyslu jeho uspořádání: „Základní prostorovou orientaci narativního textu na rovině jeho strukturace představuje začátek a konec vyprávění. Z hlediska význačnosti se jedná o nejzatíženější místa ve vyprávění [...]. Začátek příběhu je místem, kde dochází k distribuci prvních signálů o charakteru, pravidlech a založení vyprávění a vyprávěného světa [...]. Je tu nejenom zaveden vypravěč [...], ale spolu s ním získává čtenář informace o základních podmínkách fungování narativního prostoru a konstrukci vyprávěného světa.“ (Ibid., s. 92). A podobného charakteru může nabývat i zakončení vyprávění, které lze na jeho nejzákladnější rovině rozlišit na otevřený a uzavřený konec příběhu (Ibid., s. 96).

A nyní už k prostoru příběhu a jeho projevům ve verbálních narativech. V narativech vizuálních, například ve filmu, se prostor příběhu projevuje odlišně. Nejmarkantnější rozdíl je však viditelný na úrovni prostoru diskursu, a to už z hlediska samotné povahy média. Ve verbálním narativu je prostor příběhu abstraktní, a vyžaduje tak rekonstrukci ve čtenářově mysli (Chatman 2008, s. 101).

Chatman (2008, s. 105) dále říká, že ve verbálním narativu je oproti narativu vizuálnímu prostor příběhu vzdálen čtenáři dvojnásobně, a to z důvodu chybějící ikoničnosti či analogie, kterou divákovi poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář ze slov transformuje prostor a existenty v něm obsažené do mentálních projekcí a „vidí“ je tak ve své fantazii. Při čtení narativního textu si tak každý čtenář vytváří svůj vlastní mentální obraz. A právě toto je

důvod, proč se o prostoru v rámci verbálního narativu mluví ve spojení s abstrakcí: „Ne, že by neexistoval, jedná se však spíše o mentální konstrukt [...].“ (Chatman 2008, s. 106). Tyto mentální obrazy či konstrukty jsou verbálním narativem v prostoru příběhu vyvolávány přinejmenším třemi způsoby.

Prvním z nich je přímé užití verbálních kvantifikátorů, např. „obrovský“, „chundelatý“, „kuželovitý“. Dalším jsou odkazy na existenty se standardizovanými parametry, tedy např. „mrakodrap“ či „kožich ze stříbrného norka“. Třetím a rozhodně ne posledním způsobem je srovnání s oněmi standardy, např. „pes velký jako stodola“. Obrazy mohou být také konstruovány i jinak než explicitně. Lze je evokovat pomocí jiných obrazů, kdy těžká činka zvednutá mužem implikuje velikost jeho svalů (Chatman 2008, s. 106-107).

Další okolností je potom hledisko. Jako čtenáři jsme odkázáni na oči – oči postavy, vypravěče, implikovaného autora – skrze které prostor pozorujeme. Tady se však dostáváme do – jak to Chatman sám pojmenovává – „mlhavé říše“, a proto bych se z důvodů, které jsem v rámci zmínce o fokalizaci uvedl výše, hlediskům rád vyhnul.

Kdo ovšem může prostor vymezit naprosto bez rizika pádu do „mlhavé říše“ je vypravěč. Ten toho může dosáhnout přímým popisem, deskripcí nebo nepřímo. Popudem k popisu mu může být domněnka, že je některé osoby a především místa zapotřebí představit a identifikovat. Zvláštností vypravěče je jeho schopnost stát se všudypřítomným (nezaměřovat s vševědoucím) a popisovat prostor z hledisek, která nejsou přístupná postavám (Chatman 2008, s. 108).

Tento fiktivní prostor, který má vztah k postavám v něm se pohybujícím a který zároveň může plnit v interpretaci textu důležitou roli, může být popisován nebo vytvářen deskripcí prostředí: „Fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva), jsou také často využívány jako metonymie konotující povahové rysy. Stejně jako v případě vzhledu je zde vztah prostorové a časové souvislosti často doplněn vztahem kauzality.“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 73).

Deskripce v narativním textu může plnit mnoho funkcí, těmi nejdůležitějšími je zejména předávání informací o vzhledu a vlastnostech postav, pohybujících se v narativním textu, a také informací o prostoru, ve kterých se tyto postavy pohybují. Zásadní postavení v narativních textech deskripcí připisuje Genette ve své stati *Hranice vyprávění*, kde předkládá názor, že lze popisovat bez vyprávění, naopak však nikoliv: „Lze tedy říci, že deskripce je neodmyslitelnější než narace, poněvadž je snazší se při popisu obejít bez vyprávění než se obejít při vyprávění bez popisu (snad je to tím, že objekty mohou existovat bez pohybu, avšak pohyb bez objektů nikoli).“ (Genette 2002, s. 76). Zde také Genette

pojmenovává deskripci jako „služku narace“, služku vždy poslušnou, vždy neodmyslitelnou a navždy zbavenou rovnoprávnosti.

Na toto prohlášení reaguje v *Dohodnutých termínech* Seymour Chatman. Deskripci chápe zcela jiným způsobem a pro ilustraci jistě poslouží název celé kapitoly: „Deskripce není služka textu.“ (Chatman 2000, s. 29). Deskripci nevnímá jako podřízenou narativu a dodává, že toto pojetí deskripce je historickým předsudkem, přetrvávajícím v tradici. Deskripce se nepodobá chrono-logice narace a dokonce oplývá vlastní logikou (Ibid., s. 29-31).

Rád bych na Chatmana navázal i dále tvrzením, že prostor chápu jako prostředí, tedy jako okolí, které se projevuje ve fikčním světě narativního textu a který obklopuje postavy tento fikční svět obývající. Prostor příběhu je tedy podstatný pro utvoření literárního díla: „Běžnou a patrně základní funkcí prostředí je spoluvytvářet atmosféru narativu.“ (Chatman 2008, s. 147).

Není to ovšem jen spoluvytváření atmosféry, takovému pojetí prostoru hraje významnou roli v otázce interpretace postav, ke kterým se prostředí vztahuje, a čtenář si potom na základě těchto stavů tvoří obraz jednotlivých postav. Rimmon-Kenan v souvislosti vztahu postav a prostředí vymezuje prostředí umělé a přirozené a hovoří takto: „[...] fyzické či společenské prostředí postavy nejen nepřímo představuje její rys či rysy, ale může být také – protože je umělé, člověkem vytvořené – zapříčiněno postavou či postava jím (X žije v chudé čtvrti, a proto je zasmušilý, či – naopak – Y trpí depresí, a proto je jeho dům zanedbaný). Krajina je naopak na člověku nezávislá; a mezi ní a postavami není tedy obvykle vztah kauzality příběhu (i když například rozhodnutí postavy žít či trávit čas v určité krajině může naznačovat vztah příčiny a následku). Analogie nastolená textem mezi určitou krajinou a rysem postavy může být buď ‚přímá‘ (založená na podobnosti), nebo ‚inverzní‘ (zdůrazňující kontrast).“ (Rimmon-Kenan 2001, s. 76).

Závěrem se musím zmínit také o Tomaševského *Teorii literatury*, ve které se autor v rámci kapitoly o fabuli a syžetu věnuje rozkládání díla na tematické složky. Témata nejmenších a dále nedělitelných složek pojmenovává jako *motivy* – a upozorňuje, že se tento termín podstatně liší od běžného pojetí například ve srovnávacím studiu pohádek – a rozlišuje na *motivy vázané* a *volné* (Tomaševskij 1970, s. 127-128). Motivů odpovídá věta. Vázané motivy není možné z fabule vynechat, aniž by došlo k poruše souvislosti vyprávění. Toto však neplatí pro motivy volné, které mají význam v syžetu. Tomaševskij o volných motivech mluví jako o „podrobnostech“ a přiznává jim významný podíl na umělecké stavbě vyprávění, stejně jako různé další funkce, z nichž právě jedna je velice relevantní pro tuto práci (Ibid., s. 128-129). Volné motivy bývají podle Tomaševského obvykle statické – ačkoliv ne každý statický

motiv je volný – a typickými zástupci volných motivů jsou „[...] popisy přírody, krajiny, interiérů, postav a jejich charakterů atd.“ (Ibid., s. 130).

Jako nejpraktičtější se však jeví uchopit prostor v *Králi Kryse* za pomoci typologie, kterou vytvořila Marie-Lauren Ryanová, a která se dělí narativní prostor na prostorové rámce (*spatial frames*), zasazení (*setting*), prostor příběhu (*story space*), narativní svět nebo svět příběhu (*narrative world*) a narativní univerzum (*narrative universe*) (2010, s. 39). Vystačíme si však pouze s prvními třemi jmenovanými. Narativní svět je totiž podle Ryanové dohotovený pomocí čtenářovy představivosti, která je založená na kulturních znalostech a zkušenostech se skutečným světem. Z logiky věci však v textu není možné tyto věci dohledat. Definice narativního univerza je potom poněkud vágní a ve své podstatě splývá s předchozími čtyřmi typy.

Prostorové rámce Ryanová chápe jako „bezprostřední okolí skutečných událostí, rozličná místa, která jsou zjevována prostřednictvím narativního diskursu nebo prostřednictvím obrazu. [...] mohou vyústit jeden do druhého [...] a jejich hranice mohou být buď ostré a zřetelné [...], nebo neostré.“ (Ibid.).

Prostorových rámců, ve kterých se odehrávají události příběhu v *Králi Kryse*, je opravdu mnoho. Zastřešujícím prostorovým rámcem by se mohl stát Londýn sám, to je ovšem přílišné zjednodušení. Rád bych zde proto upozornil na prostorové rámce, v rámci nichž se odehrávají nejdůležitější události příběhu, vynechám tedy ty z mého pohledu minoritní, jako například londýnské vlakové nádraží King's Cross, ve kterém se poprvé setkáváme se Saulem, na kterém se však z hlediska příběhu žádná mimořádná událost neodehrála.

Prvním je londýnský byt ve viktoriánském obytném bloku Terragon Mansions, který Saul obývá se svým otcem. Zde dochází k vraždě Saulova otce, Saulovu zatčení, odhalení o Saulově pravém původu, k vraždě dvou policistů a bezdomovkyně Deborah a také k první konfrontaci Saula s Pištcem. Druhým důležitým místem je policejní stanice, ve které se Saul poprvé setkává s králem Krysou a kde se také začíná odvíjet příběhová linie inspektora Crowleyho. Třetím místem je dům Natashi v Ladbroke Grove, ve kterém se ona sama poprvé, stejně jako Fabian, setkává s Pištcem, tehdy vystupujícím jako Pete. Zároveň se jedná o místo, na kterém vznikla Pištčova ďábelská kakofonie, schopná ovládat více živočišných druhů najednou. Čtvrtým místem je trůnní sál krále Krysy, vybudovaný architektem Bazalgettem kdesi v nespecifikovaném místě londýnského kanalizačního systému, ve kterém Pišttec na krysách poprvé vyzkoušel svoji novou zmixovanou hudbu. Posledním důležitým prostorovým rámcem je hudební klub v Elephant and Castle, který se stal místem genocidy pavoučího a krysího národa a také místem posledního souboje mezi Saulem, Pištcem a králem Krysou.

Přechody mezi těmito význačnými prostorovými rámci jsou vždy ostré a k přechodům postav mezi nimi nedochází. K čemu ovšem dochází, jsou přechody postav z minoritního prostorového rámce do významného a naopak. Mám na mysli například útěk krále Krysy a Saula z policejní stanice a jejich přechod do minoritního rámce v podobě londýnských střeš, jejich přechod ze zapadlých uliček a blíže neurčení kanalizace do trůnního sálu, či Fabianův přechod z londýnského předměstí do Natashina domu.

Na základě tohoto můžeme v textu vysledovat jakousi hierarchii. Úplně nahoře stojí Londýn, pod ním pětice významných prostorových rámců, a pod touto pěticí pak konečně blíže nespecifikovaná masa rámců minoritních. Můžeme dokonce vysledovat, že pro některé z postav jsou typické určité prostorové rámce. Logicky je to Natashin dům pro Natashu, policejní stanice pro Crowleyho a trůnní sál pro krále Krysu.

Tolik k prostorovým rámcům. O dalším dílku ze skládačky narativního prostoru, o zasazení, Ryanová mluví jako o stabilní kategorii a definuje jej jako „všeobecné socio-historicko-geografické okolní prostředí, ve kterém se děj odehrává.“ (Ryanová 2010, s. 39).

V *Králi Kryse* si můžeme být sto procentně jistí pouze geografickou polohou. Již čtvrté slovo v první kapitole je totiž Londýn. V textu se nám potom dostává popisů jednotlivých míst v něm, nádraží, čtvrtí i klubů. Co ovšem exaktnímu popisu úplně nepodléhá, to jsou místa běžným lidem nedostupná, jako jsou kanály, stoky a střechy londýnských domů. Nevidím však důvod proč je vydělovat a nechápat je jako součást Londýna, jakkoliv tato místa mohou být nedostupná a nezanesená v mapách.

Dost dobře můžeme usuzovat také o sociálním prostoru, společenském prostředí, ve kterém se postavy pohybují – tedy spíše pohybovaly, zaměříme-li naši pozornost na Saula coby protagonistu. A můžeme tak usuzovat podle postavy Saulova otce, o kterém je v textu řečeno, že pracuje na dráze a do práce odchází brzy ráno. Saulův otec se také profiluje jako socialista, čte marxistickou literaturu a účastní se pochodů a demonstrací. Z toho můžeme usuzovat, že Saul i jeho otec pochází z dělnické třídy, jakkoliv erudované a politicky zapálené. Usuzovat na to můžeme také z popisu obytného bloku, ve kterém se nachází jejich byt: „Saul zahrnul do bočních uliček. Razil si cestu chladem, dokud se před ním nevztyčil dům, kde s tátou bydlel. Terragon Mansions byl odpudivý viktoriánský obytný blok, i navzdory své rozlehlosti příkrčený a ošuntělý. Rozkládala se před ním zahrada: pás špinavé vegetace, kam chodili pouze psi.“ (Miéville 2006, s. 15-16).

A jak už jsem jednou říkal výše, netypické je Miévillovo zasazení příběhu do určité doby, vzhledem k tomu, že jeho fantastické světy existují ve zdánlivém bezčase. V *Králi Kryse* ovšem přesný letopočet můžeme pouze zhruba odhadnout. Miéville konkrétní roky

neuvádí, ale podle oblíbenosti jungleové hudby a rozmachu vlastnění mobilních telefonů u postav v příběhu můžeme usuzovat na první polovinu devadesátých let.

Nyní k třetímu typu. „(Prostor příběhu) je tvořen všemi prostorovými rámci a všemi lokacemi zmíněnými v textu, které nejsou dějištěm právě probíhajících událostí.“ (Ryanová 2010, s. 39).

Prostorové rámce v jejich třech úrovních jsem popsal již výše v této kapitole. Existuje však ještě jedno místo, které je součástí zkoumaného narativního textu. Díky tomu, že nám jako čtenářům Miéville umožňuje nahlédnout do myslí svých postav, jsme díky králi Kryse zavedeni na jedno místo mimo Londýn.

„Tvoje máma se zrovna bavila někde jinde a já jsem se svejma věrnejšma vytrandil hodit vočko do Evropy, v hejnech jsme se jako namydlený blesci hnali krajinou, já v čele, uši přitisknutý k tělu. Stačilo trhnout vocasem a zástupy rattů zamířily na západ, na východ, kam jsem určil. Hnali jsme se vidlákovem, přes francouzský pole, přes belgický pahorky, rovinama u Arnhemu a dál Německem – i když takový názvy se tehda nepoužívaly. A pak se začnem trochu porozhlížet, protože nám kručí v náckách. A našli jsme si místo, kde král Ječmínek překypoval štědrostí... obilí je vysoký a zlatý, zralý, klasy nalitý [...]. U jedný řeky jsme si našli město, žádný nóbl sídlo, ale se sejkama, který praskaly ve švech, a vomšelejma barákama s mrakama dř, škvír, půd a sklepů, fůrama koutů, kde by mohla vystavená krysa složit škopek.“ (Miéville 2006, s. 114-115).

Skrze vzpomínku krále Krysy se tak narativní prostor či prostřední rozšiřuje o velice hrubý popis míst v Evropě, ale hlavně a zejména o německé město Hameln, které dalo vzniknout pověsti o Krysaři, na základě které byl na svět přiveden Miévilleův *Král Krysa*.

9. ZÁVĚR

V úvodu této práce jsem si stanovil určitý cíl, kterého jsem chtěl při analýze *Krále Krysy* – Miévillova debutu – dosáhnout. Tím cílem bylo zjistit, jaké narativní postupy se v románu uplatňují a jak jsou akcentovány jednotlivé kategorie. Tyto jsem si navzdory obecným zvyklostem upravil podle svého ve snaze postihnout při analýze narativní text z co nejvíce možných a pro mě relevantních úhlů. Zvolil jsem pět kategorií – příběh, vypravěče, postavu, čas a prostor/prostředí.

V rámci každé kapitoly věnované té které kategorii jsem teoreticky vymezil pojmový aparát, se kterým jsem k textu přistupoval; tedy takový exkurz do bádání o dané kategorii. Tyto exkurzy nejsou vyčerpávající a rozhodně neposkytují veškeré dostupné informace, obsahují však informace relevantní pro tuto práci. A na tomto místě bych chtěl tedy shrnout základní poznatky o Miévillově románu *Král Krysa*, ke kterým jsem během naratologické analýzy dospěl.

Příběh románu je rozdělený do šesti částí a sedmadvaceti na sebe navazujících kapitol s epilogem, přičemž je z každé strany ohraničen krátkým monologem jedné z hlavních postav románu. Teprve až na samém konci se čtenář dozvídá, že původcem těchto monologů je král Krysa. Zajímavé je zjištění, že jednotlivé části ani kapitoly nekorespondují s dějovou strukturou. Zpočátku je sice patrná jistá snaha věnovat se v jedné kapitole jedné dějové linii, toto ovšem přestává brzy platit. A stejné je to i se zmíněnými částmi. V rámci děje můžeme v analyzovaném textu vysledovat pětici dějových linií, které jsou navázané na postavy a proplétají se, spojují, rozpojují, objevují a mizí společně s postavami.

V otázce kategorie vypravěče bylo zajímavé zjistit, že se v *Králi Kryse* projevují vypravěči hned dva. A to z důvodu existence úvodního a závěrečného monologu. V tomto případě se vypravěč manifestuje skrze protagonistu a my tak můžeme hovořit o autodiegetickém vypravěči. Vzhledem k nedostatku analyzovatelného materiálu však o tomto vypravěči nemůžeme říct nic dalšího, zejména ne o jeho hypotetické disonantnosti či konsonantnosti, a musíme se spokojit s označením vypravěče jako vypravěče extradiegeticko-autodiegetického, který se projevuje osobním ich-formálním vyprávěním.

Zaměříme-li se na vypravěče onoho vlastního narativního textu, nezávislého na monolozích krále Krysy, naskytne se nám pohled na vypravěče diametrálně odlišného – takřkajíc klasického, vševědoucího avšak objektivního, extradiegeticko-heterodiegetického, jehož promluva má charakter objektivního vyprávění ve třetí osobě ve spojení s přímou řečí.

V Miévillově románu tedy existují vypravěči dva a tím pádem i dva úhly pohledu – „subjektivní“ pohled krále Krysy, jedné z hlavních postav, vyprávěný v ich-formě, a „objektivní“ pohled bezejmenného vypravěče, který vypráví v er-formě.

V rámci analýzy postavy jsem se zaměřil na způsob její výstavby, tedy na charakterizaci. Došel jsem k závěru, že se v Miévillově próze prakticky nevyskytuje charakterizace přímá a všechny postavy – nutno dodat že bez výjimky plastické - jsou tak charakterizovány nepřímo. Nejsou však charakterizovány nijak výrazně do hloubky a charakterizace protagonisty Saula Garamonda probíhá zejména skrze vztah s jeho otcem. Toto Miévillovo vytváření plastických, avšak ne beze zbytku charakterizovaných postav má podle mého názoru původ v jeho snaze čtenáři co nejvíce zjednodušit identifikaci s postavou, aby ho mohl zahrnout vjemy svých fantastických světů.

Z hlediska časového je příběh vyprávěn lineárně a chronologicky s jen minimem anachronismů. Prolepse v Miévillově práci neexistuje a pokud se objeví analepse, je jejím úkolem přispět k charakterizaci některé z postav. Skrze analepse se dozvídáme o Saulově komplikovaném vztahu k otci a také o minulosti tří zvířecích králů, kteří přežili vražedné řádění Pištce. Skrze jednu z analepsí se dokonce dozvídáme důvod zrození samotného Saula, a zároveň také důvod, proč se ho Pišttec rozhodl sprovodit ze světa. Dále jsem došel ke zjištění, že už v tomto Miévillově debutu se projevují jeho snahy o zpomalování, protahování a tvorbu pauz, jejichž jediným účelem je opět snaha o zahlcení čtenáře co největším množstvím vjemů.

Prostor *Krále Krysy* potom tvoří Londýn v devadesátých letech a zejména pak pětice prostorových rámců, ve kterých se odehrávají nejdůležitější události. Vedle těchto rámců potom leží nespecifikovaná množina minoritnějších rámců, které jsou však ve výsledku možná ještě důležitější, než ty rámce významné z hlediska událostí. Jedná se o prostorové rámce kanalizačních sítí, londýnských střech, krysích hnízd a odkladišť odpadu, které se velkou měrou podílejí na budování atmosféry onoho debutového románu z pera génia new weirdové literatury.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

1. MIÉVILLE, China, 2006. *Král Krysa*. Plzeň: Laser. Noir.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

1. BARTHES, Roland, 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In. KYLOUŠEK, Petr. *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host. Strukturalistická knihovna.
2. BARTHES, Roland, 2007. *S/Z*. Praha: Garamond.
3. COHNOVÁ, Dorrit, 2009. Co dělá fikci fikcí. Praha: Academia.
4. DOLEŽEL, Lubomír, 2014. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská. Scholares.
5. ECO, Umberto, 1997. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia.
6. FORSTER, Edward Morgan, 1971. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran.
7. FOŘT, Bohumil, 2008. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
8. GENETTE, Gérard, 2002. Hranice vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host.
9. GENETTE, Gérard, 2003. *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)*. Česká literatura 51, č.3, s. 302-327.
10. GENETTE, Gérard, 2007. *Fikce a vyprávění*. Praha: ÚČL AV ČR.
11. HODROVÁ, Daniela a kol., 2001. ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
12. CHATMAN, Seymour, 2000. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého.
13. CHATMAN, Seymour Benjamin, 2008. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. Teoretická knihovna.
14. KUBÍČEK, Tomáš, 2007b. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
15. KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK, 2013. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin.

16. NÜNNING, Ansgar, ed., 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.
17. RICŔEUR, Paul, 2002. *Čas a vyprávění*. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti.
18. RIMMON-KENAN, Shlomith, 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. Strukturalistická knihovna.
19. SCHMID, Wolf, 2004. *Narativní transformace: dění - příběh - vyprávění - prezentace vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky.
20. ŠUST, Martin, 2008. Jak jsme u nás zakládali new weird. In. VANDERMEER, Ann a Jeff VANDERMEER, ed. *New weird: trochu divná fantastika*. Plzeň: Laser. New weird.
21. ŠUST, Martin, 2006. Miéville, China (Tom). In. MIÉVILLE, China. *Král Krysa*. Plzeň: Laser. Noir.
22. TOMAŠEVSKIJ, Boris, 1970. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.
23. VANDERMEER, Jeff, 2008. New weird? „Žije to?“. In. VANDERMEER, Ann a Jeff VANDERMEER, ed. *New weird: trochu divná fantastika*. Plzeň: Laser. New weird.

Časopisy

1. ŠUST, Martin, 2007. New weird: Fantazie okovů zbavená?. *Pevnost*. 4(4), s. 6-7.

Elektronické

1. BOOTH, Wayne C., 2007. Typy vyprávění. In: *Aluze*, č. 2. [online]. [Cit. 4.6.2017]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2007_02/08_Studie_Booth.php
2. China Miéville: Král Krysa. *Laser-books: Vaše nakladatelství fantasy, sci-fi a hororu*. [online]. [Cit. 5.5.2017]. Dostupné z <http://www.laser-books.cz/produkt/china-mieville-kral-krysa/>
3. GORDON, Joan, 2003. Reveling in Genre: An Interview with China Miéville. In: *Science Fiction Studies* [online]. DePauw University. 30 (Part 3). [Cit. 6.5.2017]. Dostupné z <http://www.depauw.edu/sfs/interviews/mievilleinterview.htm>
4. King Rat by China Miéville. *Pan Macmillan Publishing* [online]. [Cit. 5.5.2017]. Dostupné z <https://www.panmacmillan.com/authors/china-mieville/king-rat>

5. KUBÍČEK, Tomáš, 2007a. Kdo vypráví vypravěče? In: *Aluze*, č. 1. [online]. [Cit. 4.6.2017]. Dostupné z http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php
6. PRINCE, Gerald, 2009. Ještě k narativitě. In: *Aluze*, č. 2, s. 40-45. [online]. [Cit. 2.6.2017]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2009_02/05_studie_prince.php
7. RYANOVÁ, Marie-Laure, 2010. Narativní prostor. In: *Aluze*, č. 3, s. 38–46. [online]. [Cit. 28.6.2017]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.pdf
8. Summary Bibliography: China Miéville. *Internet Speculative Fiction Database* [online]. [Cit. 5.5.2017]. Dostupné z <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?2180>
9. WALSH, Richard, 2007. Kdo je vypravěč? In: *Aluze*, č. 1, s. 54. [online]. [Cit. 4.6.2017]. Dostupné z: http://aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.php