

---

- CESTY K DEFINICI  
FANTASTICKÉ LITERATURY

---



# 1. SVĚTY NAŠÍ ZKUŠENOSTI A SVĚTY LITERÁRNÍ

## 1.1 Svět, ve kterém žijeme – konstrukt nebo realita?

Uvažujeme-li o fantastické literatuře, která specifickým způsobem překračuje hranice reality (toto tvrzení si troufám uvést ještě před definováním fantastiky), musíme si nejprve položit otázku, co pod označením „realita“, jejíž transformované prvky rozpoznáváme ve fikčním světě literárního díla, rozumíme.

Nejprve je třeba se zeptat: na který svět pod pojmem aktuálního světa odkazujeme?

A hned poté: co jsme vlastně schopni poznat z „našeho“ světa?

Teorie možných světů počítá s nespočtem různou měrou se lišících světů<sup>9</sup>.

Pokud přijmeme jako východisko možnou rozpoznatelnost „našeho“ aktuálního světa v rámci množiny všech světů možných, vyvstává před námi otázka, na jakém základě budeme jeden z těchto světů označovat za aktuální. Marie-Laure Ryanová ve studii *Možné světy v soudobé teorii literatury* (1997) shrnuje dva základní přístupy k tomuto problému: první reprezentovaný Davidem Lewisem uvažuje o aktuálním světě z hlediska jeho obyvatel: skutečný je ten svět, ve kterém je umístěno „já“. „Náš“ aktuální svět nemá mezi ostatními možnými světy žádné privilegované postavení.

---

9 Někteří teoretici možných světů zpochybňují rozeznatelnost aktuálního světa v rámci světů možných; slovy Pavla Tichého: „*Ale který konkrétní svět je aktuálním světem? Víme to? Určit, který z nesmírné množiny myslitelných světů je tím skutečným, se zdá být nejzajímavějším cílem vědy. Ať už je tento cíl dosažitelný či nikoli, můžeme si být jisti, že dosud dosažen nebyl*“ (TICHÝ 1996: 54). Protichůdně uvažuje další teoretické odvětví reprezentované Raymondem Bradleyem a Normanem Schwartzem, kteří argumentují tím, že zatímco aktuální svět je časoprostorově určen, ostatní možné světy nejsou součástí žádného fyzického prostoru: „*Musíme si pamatovat, že cokoli aktuálně existuje, přísluší do aktuálního světa, dokonce i je-li to vzdálené světelné roky. Jiné, neaktuální možné světy nejsou umístěny nikde ve fyzickém prostoru, ale jakoby v prostoru konceptuálním, nebo spíše v prostoru logickém*“ (FOŘT 2005: 35).

- Cesty k definici fantastické literatury

Kontradiktorní hypotéza zastávaná Nicholasem Rescherem přiznává autonomní existenci mezi možnými světy pouze jedinému aktuálnímu světu, jehož ontologický status se tak liší od všech ostatních světů vznikajících a trvajících jako produkty duševní aktivity (RYANOVÁ 1997: 572). Proti tomuto tvrzení se ale ozývají četné námitky zpochybňující existenci jednoho aktuálního světa vůbec. Ryanová pro příklad uvádí filozofa Nelsona Goodmana: „*Pro filozofa jako Nelson Goodman (1979) neexistuje nic takového jako stálá a poznatelná realita, ale množství soutěžících verzí, z nichž každá má stejný nárok na platnost, protože naše reprezentace reality je z takových verzí odvozena*“ (RYANOVÁ 1997: 572).

Ať přijmeme za své jakékoli z načrtnutých východisek a označíme jeden z možných světů za aktuální na základě jakéhokoli kritéria, stále se před námi zhmotňuje ne jeden, ale nespočet světů zasluhujících si přívlastek aktuální. Neodkazují nyní na realitu samotnou, kterou můžeme pokládat za danou bez ohledu na to, nakolik jsme schopni ji vnímat, nýbrž na reflexi reality v lidské mysli. Objektivní realitou může být pouze svět nezávislý na individuích a jejich vnímání, prostor proplovající časem, ve kterém jsou fyzikální zákony řídící pohyb země neoddiskutovatelným faktem. Jakmile do tohoto modelu zahrneme vnímající bytosti, aktuální svět ztrácí svou ostrot a získává odlišné zabarvení v závislosti na každém z individuí, které ho pozoruje. Jen těžko můžeme hovořit o totožném aktuálním světě obyvatele somálské vesnice a podnikatele v Tokiu. Jejich „realita“ se nespočetkrát liší. Navíc, pokud ve svém modelu počítáme s individuem v průběhu času, nemůžeme ke každé vnímající bytosti přiřadit pouze jeden „její“ aktuální svět. Nejenže jeden jev je každým jedincem pocíťován odlišně (dítě na prázdninách bude horké a suché léto vnímat jinak než zemědělec závislý na výnosu svého pole), ale i tatáž osoba se staví ke stejným událostem různě v závislosti na životní situaci a okamžitém rozpoložení.

I v případě, že dojde ke shodě (a nutnému zjednodušení) nad kategorií jediného aktuálního světa, zůstává otevřená otázka jeho poznatelnosti a zprostředkovatelnosti tohoto poznání, neboť jen velmi málo z toho, co o aktuálním světě víme, poznáváme sami ze své osobní zkušenosti (nehledě na to, jak ta může být zavádějící). Stejně tak, jako přistupujeme k fikčním světům literatury skrze sémiotické médium textu, různé texty a obrazy nám otevírají poznání světa aktuálního. Při získávání vědomostí o aktuálním světě jsme závislí na vědomostech dalších lidí, jejichž vnímání je stejně omezené jako naše.

Zprostředkované poznání světa komplikuje rovněž médium, které používáme ke komunikaci: jazyk (WITTEGENSTEIN 1993). Referujeme-li o světě za použití jazyka, jen těžko dojdeme ke shodě nad přesnými významy, které si pod určitým lexémem představujeme. Postmoderní myšlení zpochybňuje samotnou ideu neměnných významů, na které jazykem odkazujeme, a jazykový relativismus ve slabé podobě<sup>10</sup>

10 Na rozdíl od takzvané silné podoby, reprezentované Sapir-Whorfovou hypotézou, ve slabé podobě existují i empirické doklady justifikace, to jest jazyk ovlivňuje jen některé kognitivní funkce a toto ovlivnění není univerzální.

upozorňuje na ovlivnění kognitivních funkcí jazykem a jeho výrazovými prostředky. Počet možných aktuálních světů se tak zmnožuje s každou promluvou individua v určitém jazyce.

## 1.2 Vztah aktuálního a fikčního světa

*A tak musíme připustit, že aby na nás udělal dojem, aby nás rozrušil, vylekal či pohnul i ten nejméně možný z možných světů, musíme trvat na našich znalostech světa reálného. Jinými slovy – skutečný svět bychom měli brát jako základ.*

*Umberto Eco*

V okamžiku, kdy si uvědomujeme komplikace spojené se samotným pojmem aktuálního světa a chápeme, jak těžko pod něj můžeme zahrnovat jeden svět, který by nebyl jedinečným světem individua v konkrétním časovém momentu, můžeme začít uvažovat o fikčních světech literárního díla a jejich vztahu ke světu aktuálnímu.

Možné světy se podle koncepce Nicholase Reschera vztahují k aktuálnímu světu (o čemkoli pod tímto pojmem uvažujeme) jako ke svému základu: „[...] možné světy – stejně jako možná individua, která je zaplňují – jsou definovány relativně ke světu aktuálnímu jako k jejich bázi (nebo v každém případě relativně k nějakému hypotetickému možnému světu, který je považován za aktuální)“ (RESCHER 1975: 90, citováno podle FOŘT 2005: 36).

I čtenář při své rekonstrukci fikčního světa literárního textu přirozeně postupuje podle takzvaného *principu minimální odchylky*<sup>11</sup>, který ho vede k doplňování bílých míst textu na základě předpokladu, že fikční svět se podobá světu aktuálnímu tam, kde to není explicitně či implicitně uvedeno jinak: „*Neuchyluj se k libovolným změnám – jediné, co smí převážít nad tvou zkušeností s realitou, je autorita textu*“ (RYANOVÁ 1997: 576). Tento přístup sice napomáhá představit si popísaný fikční svět v živých barvách, zároveň je však spojen s komplikacemi, které dále pojmenovává Marie-Laure Ryanová: „*Jaká koncepce skutečného světa má být při aplikaci tohoto principu rozhodující? Je to verze, která převládá v kultuře mluvčího, nebo v kultuře vnímatele? Má se sáhnout ke speciálním doplňkům pro výpovědi existenciální? (Uvedenému principu by mělo být zabráněno, aby osídlil svět pohádky letadly a počítači.) Platí minimální odchylka v případě naturalistické orientace, nebo působí stejně dobře i pro texty fantastické? Je schopna odlišit relevantní a irrelevantní interpretační závěry?*“ (RYANOVÁ 1997: 576).

Přílišné lpění na podobnosti s aktuálním světem působí potíže při rekonstrukci fikčních světů od aktuálního se zásadně odlišujících, jako je tomu právě v případě fantastické literatury. Snaha poměřovat fikční světy fantastiky meritem aktuální re-

<sup>11</sup> Je také označován jako *princip skutečnosti* nebo *princip vzájemné důvěry* (RYANOVÁ 1997: 576).

- Cesty k definici fantastické literatury

ality vede ke ztrátě schopnosti přijímat alternativní východiska těchto světů za svá. Thomas Pavel upozorňuje na to, že fakta aktuálního světa, jakkoli přístupná srovnání, jsou oproti realitě fikčního světa druhotná a nerozhodující. Dále poukazuje na texty, které čtenáře vedou k odhalení optimální odchylky, „pomocí níž bychom konzistentně vysvětlili neobvyklé situace“ (PAVEL 1986: 93, citováno podle FONIOKOVÁ 2012: 112). Ryanová píše o nových ontologických perspektivách, které musí čtenář přijmout, aby se mu fikční svět plně otevřel. Text literárního díla tak pro čtenáře vytváří **nový skutečný svět**, nikoli napodobeninu aktuálního světa čtenáře (RYANOVÁ 1997: 574). Fikční svět je tedy z aktuálního světa přístupný, v žádném případě však není jeho nápodobou, už kvůli specifickému druhu (fikční) existence jeho entit (FOŘT 2005: 66). Všechna fakta aktuálního světa, pokud jsou přenesena do světa fikčního, podstupují zásadní ontologickou proměnu: *Sémantika možných světů nás upozorňuje na to, že materiál ze skutečnosti musí na hranici mezi světy podstoupit zásadní proměnu: musí být **konvertován** do neskutečných možných entit, a to se všemi ontologickými, logickými a sémantickými důsledky*“ (DOLEŽEL 1997: 611).

Tento nový skutečný svět v sobě nese omezení, která aktuální svět nesvazují: protože fikční světy jsou generovány médiem konečného textu, tvoří je pouze omezený a konečný počet osob a předmětů, zatímco aktuální svět (stejně tak jako možné světy logiky) je ve své potenci nekonečný. Umberto Eco v této souvislosti používá pojmu *malé světy*. Tyto malé světy svým způsobem parazitují na světě aktuálním: „Pokud nejsou alternativní možnosti jasně řečeny, bereme jako samozřejmost, že platí vlastnosti, které normálně platí i v reálném světě“ (ECO 1997: 85). Ontologická ochuzenost malých světů o většinu toho, co známe ze světa aktuálního, umožňuje čtenáři soustředit se na konečný uzavřený svět a zkoumat ho do hloubky (ECO 1997: 114). Pravdivost v rámci fikčního světa je o mnoho méně komplikovaná než ve světě aktuálním: stačí přijmout předpoklad, že pravdivé je to, co odpovídá fikčnímu textu.

Nicméně toto neplatí o všech fikčních světech: postmoderní texty často znemožňují jakoukoli míru jistoty o tom, co se ve světech, které vytvářejí, ve „skutečnosti“ odehrává. Pojem pravdy je v nich neméně (a snad i více) komplikovaný než ve světě aktuálním. Podrobněji se k tomu vrátím v druhé části práce, nyní si jako příklad vybavme alespoň *Medvědí román* (1990) Jiřího Kratochvíla. V textu se prolínáním vrstev vypravěčských linií stírají hranice fikčního a (fikčně) autentického světa. Kratochvilův „román jako otevřený systém“ neumožňuje recipientovi stanovit si jakékoli záchytné body či pravidla, která by přečkala následný vývoj autorovy fabulační hry.

### 1.3 Historické meze fantastična

Vztah aktuálního a fantastického fikčního světa s sebou přináší další komplikaci: ani zdaleka nepanuje neproblematická shoda ohledně toho, co fantastické není a co už je. Proměnlivost konsenzuální reality je snadno pozorovatelná v průběhu historie: naši předkové byli přesvědčeni o existenci skřítků a dalších „pohádkových“ bytostí – v daném kontextu skřítki přirozeně vysvětlovali mnoho záhadných, a tedy „nadpřirozených“ jevů, naopak představa létajících strojů nebo vyslání sondy na Mars by patřila do říše pohádek a science fiction.

Na další rozdíl v uvažování o světě v minulosti a nyní poukazuje Ann Swinfenová: *„Problém by mohlo objasnit, když si uvědomíme, že to, co je dnes pokládáno za ‚skutečný‘ svět – tedy svět empirické zkušenosti – bylo po mnohá staletí považováno za svět ‚zdání‘. Naším předkům, více než my ovlivněným vírou a vedeným k hledání skutečnosti za materiální podstatou světa, konečná skutečnost spočívala v duchovních světech“* (SWINFEN 1984: 11, vlastní překlad).

Z tohoto hlediska se jako velmi užitečný ukazuje pojem *kořenový text* (v originále *taproot text*, taproot anglicky znamená „hlavní kořen“) představený Johnem Clutem v *Encyclopedia of Fantasy*, který označuje texty vzniklé před rozlišením fantastického a mimetického modu, jež je kladeno do osmnáctého století, jako následek osvícenského pohledu na svět. Pojem kořenové texty tedy zahrnuje díla, v nichž se mohlo realistické mísit s fantastickým, ale neklade otázku, nakolik je přítomnost fantastických aspektů výsledkem záměrného ozvláštnění reality autorem a nakolik vyjádřením nejhlubší víry v jejich pravdivost. Aby v časovém kontextu vzniku těchto děl taková otázka nepostrádala smysl, vyžadovala by si pečlivou reformulaci a v každém případě se dostává daleko za hranice literárněvědného zkoumání.

Dobová mínění o fantastičnosti jsou, vedle měnící se představy o podstatě reality, podmíněna okruhem dostupných znalostí; za fantastické často považujeme jevy, které si nedovedeme představit nebo uspokojivě vysvětlit. Zatímco v minulosti bychom je spíše přičítali nadpřirozeným silám, dnes je vykládáme jako zdání nebo výmysl. Můžeme ale s klidným svědomím tvrdit, že něco neexistuje, protože to nejsme (zatím) schopni pozorovat a pochopit? To, co dnes pokládáme za fantastické, se může zítra zařadit k běžným skutečnostem aktuálního světa. Možná je telepatie či teleportace – často se objevující ve fantastických dílech – jen další z dovedností, kterou lidé v budoucnosti ovládnou.

Fantastičnost textu by však měla být nadčasovou záležitostí, bez ohledu na to, že se dobový fantastický prvek stal součástí běžného života v aktuálním světě. Určujícím zůstává fikční svět a jeho hranice mezi fikční realitou a fantazií (RABKIN 1977). Čtenář přistupuje na pravidla fikčního světa, v jehož kontextu jsou kupříkladu stroje, schopné udržet se ve vzduchu a překonávat značné vzdálenosti, provokativní a inspirativní představou možné budoucnosti, jak je tomu ve sbírce ruských

- Cesty k definici fantastické literatury

fantastických povídek z osmnáctého a devatenáctého století *Magický krystal* (1982). Podle Rabkina jsou indikátory fantastična inherentní součástí textu a projevují se reakcí postavy, vypravěče a/nebo implikovaného autora na fantastický prvek<sup>12</sup>. Fantastičnost díla nemizí jen proto, že dnes již jeho základní idea nikterak fantastickou není; rozhodující jsou pravidla fikčního světa, v nichž je letadlo doposud pouhou představou (jakkoli vývoj směřuje k jeho zrodu). Čtenář musí přijmout perspektivu fikčního světa a společně s postavami žasnout nad možnostmi, které takový technologický zázrak otevírá.

Science fiction díla, jejichž fantastickou ideu předstihla přítomnost, však nejsou všechna psána stejně; v devatenáctém století a na počátku dvacátého nepochybně převažují texty uvádějící fantastický prvek do příběhu jako něco překvapivého pro postavy i implicitního čtenáře, od druhé poloviny minulého století však nastává etapa, již Alena Einhornová nazývá *obdobím všedního zázraku*<sup>13</sup> (EINHORNOVÁ 1971: 308). Zázračná příchůť fantastického prvku ustupuje zevšednění, fantastično tvoří přirozenou součást fikčního světa a nevyvolává u postav ani u vypravěče žádný údiv. Signál fantastičnosti tedy v textu chybí, je dán pouze fantastickým prvkem (kupříkladu vynálezem), který může časem o svou fantastičnost přijít, jakkoli je nepravděpodobné, že by realita přesně následovala fantastickou spekulaci. Dobový čtenář úžas pociťuje, dostane-li se starší text do rukou současného (a budoucího) čtenáře, je možné, že bude (nenapoví-li mu paratexty a žánrové zařazení) nad fantastičností díla váhat.

Při pohledu opačným směrem, tedy od přítomnosti k budoucnosti, se hranice fantastična mění ohromujícím tempem, i poznatky současné fyziky překračují dosah fantazie mnohého čtenáře, hranice poznání se rozšiřují natolik, že můžeme alespoň vytušit oceán nepoznaného (a nikoli nutně nepoznatelného), který se za nimi rozprostírá. Bariéra mezi skutečností a divokým snem se rozmývá a odporuje jasnému, jakkoli časově omezenému vyznačení. A protože sama představa reality ztrácí na pevnosti a určitosti (pokud kdy nějakou měla), ani definice literatury založené na překračování hranice mezi realitou a fantazií nemůže být rigidní a charakterizovaná souborem motivů a tematických celků.

## 1.4 Psychiatrické meze fantastična

Ne zcela zřetelná hranice fantastického a realistického se v přítomném okamžiku projevuje závislostí na osobních představách, víře a přesvědčení každého jedince – únos mimozemšťany bude pro mnohé očividným výmyslem a fantazií, pro neo-

---

12 Podrobněji viz kapitolu 2.1.

13 Podrobněji viz kapitolu 3.



pomenutelnou menšinu však tvoří součást jejich skutečnosti. Jak nahlížet na texty vznikající za obdobných okolností?

Na příkladu zápisků pacientky psychiatrického oddělení, které by bez daného kontextu působily jako fantastické literární dílo, Gary K. Wolfe pokládá otázku, nakolik je fantastičnost dána záměrem autora: „*Co například tvoří psychologické a kulturní hranice toho, co chápeme jako možné? Jak poznat nemožné, když se s ním setkáme v uměleckém díle, a jak rozhodneme, že konkrétní nemožná událost nebo bytost signalizuje individuální estetickou strukturu spíše než soukromou psychózu nebo kulturně přijímaný mýtus?*“ (WOLFE 2004: 224, vlastní překlad). Wolfe společně s S. C. Fredericksem (1978) zdůrazňuje, že fantastická literatura musí být orientována k realitě (tedy odlišovat mezi skutečnostmi aktuálního světa a smyšleným fikčním světem) a její odchylky od této reality musejí být promyšlené a účelové – tedy nikoli vyvolané psychickou poruchou či halucinačními stavy. Určující pro fantastičnost díla tudíž je i **záměr autora** (zásadní úlohu úmyslu autora hájí také Oziewicz, 2008).

Respektováním záměru autora se však dostáváme mimo text a v hraničních případech potřebujeme druhotné informace o úmyslu autora, dokonce o jeho psychickém stavu.

Při úvahách o fantastické literatuře se v této práci zaměřuji na vnitřně koherentní beletristické texty, nezahrnuji ani surrealistické a snové texty pro jejich – jakkoli záměrně – nevyhraněné postavení mezi realitou a fantazií, snem a halucinací<sup>14</sup>.

## 1.5 Meze fantastična – náboženské a mytické texty

Nutné je předejít tomu, aby byla mezi fantastická řazena všechna literární díla zabývající se nadpřirozenem bez ohledu na motivaci textu – v žádném případě nebudu považovat sumerské mýty ani Nový zákon za fantastické, přestože nalezneme nemálo podobností s díly jednoznačně fantastickými. Mýtus a náboženství jsou silnou inspirací množství fantastických děl, nelze je však s nimi ztotožňovat. Na tomto místě nezbyvá než opět zvažovat záměr textu (potažmo autora): fantastické je takové dílo, které je psáno a má být čteno v prvé řadě jako beletrie.

Proto Colin Manlove ve své definici výslovně píše o fikci (MANLOVE 2004: 157). Ze stejného důvodu je inkluzivní definice Kathryn Humeové<sup>15</sup>, zahrnující pod fantastično *jakoukoli odchylku od konsenzuální reality* (HUME 1984: 21, vlastní překlad) poněkud problematická a nutně vzbuzuje množství otázek: je-li fantastickou literaturou každý únik od konsenzuální reality, lze do jejích hranic zahrnout

14 Podobně k vymezení fantastiky přistupuje Lin Carterová: „*Události a postavy v knize nelze nejednoznačně připsat snu, vizi nebo blouznění*“ (CARTER 1976, citováno podle MATHEWS 2002: 21, vlastní překlad).

15 Obě definice viz níže v kapitole 2.

- Cesty k definici fantastické literatury

i mýtus a náboženské texty? Byly mytické příběhy v době svého vzniku chápány jako součást konsenzuální reality? Co se legend a náboženských textů vůbec týče, záleží pak na hledisku společnosti, autora, konkrétního čtenáře? Humeová k tomu píše: „Můžeme také zahrnovat jako *Fantasy* ty příběhy, jejichž zázračno je považováno za ‚skutečné‘, i když ne stejným způsobem, jako je skutečná židle. Původním publikem a dokonce i autory mohly být zázraky a monstra chápány jako skutečně existující, ale realnost jim byla často přiznávána výhradně zvláštním způsobem: vstupují pouze do životů duchovně či hrdinsky vyvolených; jsou miráky (zázraky) nebo jevy, nad kterými se má žasnout [...]“ (HUME 1984: 21, vlastní překlad). Richard Mathews ve *Fantasy: the Liberation of Imagination* (2002) sleduje fantastický prvek v nejstarších národních literaturách<sup>16</sup> a pracuje s předpokladem, že všechny tyto texty byly psány s vědomím své fikčnosti: „V dobách, kdy záležitosti pověr a magie byly populárně přijímány jako skutečnosti, mnohé z toho, co dnes vidíme jako nerealistické prvky v literatuře, se nutně nemuselo zdát nemožným ani imaginárním. Nicméně je zřejmé, že i nejstarší fantastické prózy byly svými autory konstruovány spíše jako **fikce** než historie“ (MATHEWS 2002: 6, vlastní překlad).

Jako nejprínosnější se jeví zdůvodnění Garyho K. Wolfa, který odmítaje uvažovat o mytických a náboženských dílech z hlediska fantastičnosti, poukazuje na odlišné chápání fantastického a realistického v dobové kultuře. Texty jako Dantovu *Božskou komedii* staví na opačný konec pomyslného spektra než izolované psychotické vize lidí neodlišujících mezi halucinací a realitou: „jedná se o úžasné veřejné fantazie jiných časů a kultur a to, co je v nich ‚nemožné‘, bylo kdysi přijímáno jako možné“ (WOLFE 2004: 224, vlastní překlad). Nemožnost, nereálnost fantastické literatury pak Wolfe klade do středu mezi soukromé halucinace a společností sdílené mýty: „musí to být rozšířenější než halucinace schizofrenika, ale méně rozšířené než mýtus a náboženství“ (IBID., vlastní překlad).

Zásadní je nevyřčená dohoda mezi autorem a čtenářem o tom, že nehledě na to, jak význačné a významuplné mohou fantastické prvky oběma připadat, zachovají si odstup dostatečný k tomu, aby si byli vědomi jejich fantastičnosti. Jinými slovy, úspěšná fantastická díla budují pevnou **sekundární víru** (pojmem K. L. Waltona **fikční víru**), neusilují však o získání víry primární, totožné s vírou v realitu aktuálního světa, ani o víru náboženskou.

---

16 „Vzhledem k tomu, že *Fantasy* je tak všeprostupující v časné literatuře každé kultury – od Egypta, Babylonie, Číny, Indie a Persie až k Řecku, Římu i Západu – a je neoddělitelná od největších příběhů a legend starověku, které jsou plny přeměn, zázraků a nadpřirozených událostí, jeden kritik poznamenal, že ‚*Fantasy* tvoří hlavní proud západní literatury až do renesance“ (MATHEWS 2002: 2, vlastní překlad).

## 1.6 Minimální míra fantastičnosti

Co si počít s texty, které neobsahují zjevné fantastické prvky a jsou „pouze“ zasazeny do bizarního prostředí a obydleny prazvláštními postavami? Jak Manlove (1975), tak Wolfe (2004) pro ilustraci uvádějí trilogii *Gormenghast* (v originále vydávána 1946 až 1959) Mervyna Peaka, dobře známou i v českém překladu z let 2004 až 2006, v níž se vskutku nenacházejí žádné prvky překračující možnosti reality v aktuálním světě. Specifické prostředí obrovského hradu obklopeného nehostinnou krajinou, v němž je vše podřízeno nepochopitelným rituálům, jejichž význam se dávno ztratil, kontrastuje s barvitým a hektickým městem popsaným v poslední knize trilogie. Autor nikterak neupřesňuje, v jakém vztahu (umístění) se prostor Gormanghastu nachází vůči aktuálnímu světu. Je dostatečně cizí na to, aby byl vnímán jako fantastický, a příliš konzistentní, než aby jej šlo snadno zařadit do oblasti surreálna a halucinace, přestože s nimi má mnohé společné. Přísně vzato se v něm nevyskytuje nic fyzicky nemožného v kontextu aktuálního světa. Manlove tvrdí, že ona zřejmá *jinakost* fikčního světa je pro určení fantastičnosti textu dostačující (MANLOVE 1975: 3), Wolfe však poukazuje na nedostatečnost kognitivního elementu pro analýzu fantastičnosti textů; zatímco může být efektivní v případě science fiction – kde je fantastický prvek snadno rozpoznatelný – v mnoha Fantasy dílech se ukazuje potřeba dalších pravidel. Wolfe vytyká dva důležité pomocné elementy sloužící k ukotvení textu v mezích fantastična: *styl* (*tone*) a *prostředí* (*settings*), společně se zdůrazněním významu – fantastické fikční světy nejsou pouze nemimetické, ale v jejich uspořádání se skrývá hlubší význam, smysl tvořící jejich podstatu (WOLFE 2004: 227). Pro podobné texty se jako velice cenná ukazuje kategorie prahové Fantasy, již zavádí Farah Mendlesohnová a již představím v druhé části práce (v kapitole 10).