

2. CESTY K DEFINICI FANTASTICKÉ LITERATURY

„Podivná setkání a divoké nemožnosti fantastické literatury – fantastické obrazy, které zůstávají přeplněné významy nebo vyprázdněné, podnětější než definitivní (konečné) – také matou a zahlcují čtenáře. Základní charakteristikou fantastického je posun; fantastické signifiké neukazuje, ani povrchně, na jakékoli jasné signifikant, a tak dává čtenáři zažít nedostatek, narušení, zvoucí (ne-li provokující) interpretaci“ (SANDNER 2004: 9, vlastní překlad).

Definovat fantastiku je úkol nesnadný a naráží hned na několik problémů. Prvním z nich je skutečnost, že fantastika představuje mohutný a rozmanitý soubor textů, u kterého je každý pokus o ohrazení nutně doprovázen vynecháním některých aspektů na úkor těch, které si autor definice vybral za záchytné body. Je tedy snadné upadnout do jednoho ze dvou extrémů: buďto je definice natolik obecná, že dovoluje uvažovat pod pojmem fantastiky takřka o čemkoli¹⁷, nebo se soustředí na rysy typické pro určitý okruh fantastických děl a nepokrývá již texty, jejichž jádro leží jinde. Úvodní terminologická poznámka naznačila problematiku

17 Tyto komplikace se objevují už u definic subkategorií fantastické literatury. Brooks Landon v úvodu monografie *Science fiction after 1900* cituje Frederika Pohla: „Největší skutečností dnešního světa je změna, a to je to, o čem science fiction je, a ostatní druhy literatury nejsou“ (LANDON 2002: 11, vlastní překlad). Základní tezí je, že svět se mění. Science fiction je do jisté míry přípravou na možnou podobu těchto změn a v každém případě uvyká své čtenáře myšlence světa v pohybu, světa, ve kterém nic není jisté a stále, ale vše je v procesu. Pohlova definice se sice zdá být pojata velmi široce, na druhou stranu při její aplikaci na konkrétní science fiction texty zjistíme, že zdaleka ne všechna díla řazená do rámce science fiction by takto nastavenému kritériu vyhověla. (Například co s texty nezasazenými do budoucnosti nebo s těmi, které pouze využívají fantastických kulis pro vystavení dobrodružného příběhu?) Budeme-li ovšem charakterizaci science fiction prostřednictvím změny (neboli jako literaturu diskontinuity, GUNN 2005) vnímat široce jako interpretační model a modus psaní v opozici proti „tradiční literatuře kontinuity“, a nikoli na základě tematických okruhů, je možné s ní pracovat.

spojenou s pojmovou neukotveností fantastiky, v jejímž důsledku jsou pod jednu kategorii různými autory zahrnovány různé okruhy textů. Navíc fantastická literatura jako celek bývá popisována nerovnoměrně, většina badatelů se soustřeďuje buď na Fantasy v širším smyslu, nebo naopak na science fiction,¹⁸ přestože obě kategorie mají množství styčných prvků a v nemálo případech není zcela funkční pokoušet se je oddělovat. Jak uvádí Peter Nicholls u hesla Fantasy v *The Encyclopedia of Science Fiction*: „*Neexistuje definice SF, která by vylučovala fantasy, s výjimkou těch natolik normativních, že by při své aplikaci redukovaly tuto encyklopedii na desetinu jejího současného rozsahu*“ (NICHOLLS 1993: 407, vlastní překlad).

Jak pojmenovat literaturu rozličnou a nestálou a přitom ji nesevřít do kleští definovaného, omezeného?

„*Je fantastika především literaturou roztržštění, podvrtnou literaturou, která odhaluje naše touhy v pokřiveném zrcadle, otevírající propasti významu, zpochybňující hranice sebe sama a společnosti? Nebo je fantastika především literaturou opožděnosti, odtrhující se od skutečnosti, nevinnosti, zdrojem vybuchnuší nadpřirozené víry, vyjadřující touhu po ztracené celistvosti, příslibu transcendence?*“ Tak se ptá David Sandner v úvodu *Fantastic Literature: A Critical Reader* a vzápětí si odpovídá: „*Odpověď zní ano*“ (SANDNER 2004: 1, vlastní překlad). O pár stran dále dodává, jak již můžeme očekávat, že fantastika je notoricky obtížným předmětem pro definování (IBID.: 9, vlastní překlad).

Jen snaha o postižení historie kritické recepce fantastické literatury a jejích podkategorií by zaplnila několik monografií a čtenáře (snad nadobro) zachytila v bludišti prolétajících se definic, výkladů a úhlů pohledu, což není záměrem této práce. Před prezentací vlastního návrhu představím několik vlivných a inspirativních pojetí fantastiky – zaměřím se zvláště na ta, která korespondují s mým přístupem, či mu naopak tvoří silnou opozici.

Kathryn Humeová v knize *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984) rozděluje definice fantastické literatury na exkluzivní (uzavřené, vylučující) a inkluzivní (zahrnující, všeobecné).

Exkluzivní definice typicky vyhraňují jeden či několik elementů, které jsou pro určení fantastičnosti textu zásadní. Podle Humeové je tento přístup mylný už ve své podstatě, neboť předpokládá, že fantastično není víc než fenoménem, který lze ohraničit několika málo pravidly; ironicky dodává, že cílem takovýchto definic je „*vyloučit co největší množství textů*“ (HUME 1984: 8, vlastní překlad). Fantastično potom působí jako velice omezený impuls, nikoli jako síla formující značnou část literárních projevů. „*To, co zbyvá, pro většinu z těchto kritiků, je malý korpus textů,*

18 Pro široký seznam definic science fiction a fantasy viz hesla *Definition of SF* a *Fantasy* v online dostupné *The Encyclopedia of Science Fiction*.

- Cesty k definici fantastické literatury

poměrně jednotný ve způsobu užití odklonu od konsenzuální reality, a tento malý korpus je řádně prohlášen za „fantastiku“ – s malým pomyslením na všechna díla odklánějící se od reality, jež nějakým způsobem nepasují do nastavených pravidel“ (IBID., vlastní překlad).

Humeová dále dělí exkluzivní definice na jedno až pět elementové na základě toho, jak široce uvažují o literárním textu a jeho působení. Příkladem jedno elementové exkluzivní definice je charakteristika fantastiky pouze podle výskytu vyjmenovaných prvků (vampýři, vlkodlaci, neviditelnost a podobně), jak ji představuje Louis Vax v *L'art et la Littérature fantastique* (1963). Více elementové definice zahrnují nejen komponenty literárního textu, ale rovněž čtenáře, autora a mimo-literární skutečnost.

Značně exkluzivní je i definice Erica S. Rabkina, kterou zde uvádím, protože se dotýká tří pro další zkoumání užitečných bodů:

- 1) Definice fantastiky na základě jedné zásadní podmínky a úvaha nad mírou fantastičnosti textů;
- 2) Z definice vyplývající přístup k těm textům science fiction, jejichž fantastický prvek se stal aktuálním – o čemž jsem psala v kapitole 1.3;
- 3) Diferenciace fantastičnosti a nerealističnosti/nepravděpodobnosti na rovině příběhu.

2.1 Fantastično v srdci Fantasy

Fantastičnost ve smyslu nerealističnosti a nepravděpodobnosti, nikoli však fyzické nemožnosti v intencích aktuálního světa nemusí mít s fantastickou literaturou tak, jak ji pojmám v této práci, nic společného (jakkoli je častou součástí méně náročných fantastických děl). Eric S. Rabkin odlišuje skutečně fantastické od nerealistického na základě postoje k základním pravidlům fikčního světa. V jeho pojetí jsou skutečně fantastická jen a pouze ta díla, která tato pravidla převrací překvapivě a neočekávatelně, ono převrácení tedy neleží v kořenech fikčního světa: „*Opravdu fantastické nastává, když jsou základní pravidla příběhu nucena převrátit se o 180°, když je přímo protiřečeno převažujícím perspektivám*“ (RABKIN 1977: 12, vlastní překlad). Signálem fantastičnosti je úžas postavy nad změnou pravidel (Rabkin s oblibou cituje z *Alenky v říši divů*), reakce vypravěče či vodítka poskytovaná implikovaným autorem. Čtenář textu musí mít možnost pochopit, že dotyčné převrácení je něčím vpravdě **neočekávatelným**; Rabkin odlišuje **unexpected**, tedy pouze **nečekané** a překvapivé v kontextu příběhu, nicméně v rámci pravidel fikčního světa nikterak převratné (například náhlé zjevení nové postavy zachraňující situaci) od **disexpected**, **neočekávatelného**, které nás nutí k okamžité změně perspektivy a novému pohledu na pravidla fikčního světa. „*Jedním z hlavních rozlišovacích znaků fantastického je, že perspektivy prosazované základními pravidly narativního světa musí být diametrál-*

ně v rozporu. Rekonfigurace významů musí udělat přesný obrat, protiklad od shora dolů, od + do -“ (RABKIN 1977: 8, vlastní překlad). Když se Alenka, aby se dostala na kýžené místo, musí vydat opačným směrem, je to neočekávatelné, podobně jako představa kopců označených za údolí: „Když pravíte ‚kopec‘, přerušila ji Královna, já bych vám mohla ukázat kopce, u srovnání s nimiž byste tenhle nazvala údolím.‘ ,To bych nemohla,‘ řekla Alenka překvapena, že se jí konečně odvážila odporovat. ‚Kopeček přece nemůžeme nazvat údolím. To by byl nesmysl““ (CARROLL 1996: 162–163).

Rabkin rozebírá rozličné texty z hlediska míry jejich fantastičnosti a jako skutečnou Fantasy (například právě *Alenku v říši divů*) pojmenovává ty, v nichž: „*Samotnou povahu základních pravidel, to, jak známe věci, na jakém základě děláme předpoklady, stručně řečeno problematiku vědění, zasahuje fantastika na všech úrovních, v jejich nastavení, v metodách, postavách i zápletkách*“ (RABKIN 1977: 37, vlastní překlad). Odlišuje tak Fantasy mimo jiné od pohádky, která svět s převrácenými pravidly (mluvící zvěř, kouzelné předměty a podobně) pojímá jako své přirozené prostředí (zjevení kouzelného prstenu pohádkové postavy nijak nepřekvapí), tudíž je značně fantastická, nikoli však Fantasy. Analogicky by z Rabkinovy definice fantastiky (Fantasy) vypadlo značné množství fantasy textů zasazených do fikčních světů, v nichž jsou vlastní vůli nadané meče a podivuhodné bytosti přirozenou součástí prostředí.

Následující Rabkinovy úvahy nad detektivními a pornografickými příběhy a jejich fantastičností implicitně napovídají, nakolik nesnadné by bylo hledání přesných hranic (o které našťastí neusiluji) mezi fantastickou a nefantastickou literaturou – Rabkin sám tomu uniká exkluzivností své definice. Detektivky, jakkoli zasazené do reálií aktuálního světa a postrádající fyzicky nemožné prvky, přece představují vysoce fantastický fikční svět, jež se oproti aktuálnímu značně zjednodušuje. Zejména detektivní seriály založené na silné osobnosti detektiva (ať již jde o Sherlocka Holmese, komisaře Maigreta či dvojici policistky Kate Beckettové a excentrického spisovatele detektivek Richarda Castla z televizního seriálu *Castle na zabít*) navozují vpravdě nerealistickou představu světa, v němž se nakonec vše k dobrému obrátí, vrah je dopaden, blízcí obětí získají alespoň morální zadostiučinění a útěchu, v několika případech je odvráceno akutní nebezpečí hrozící podstatné části světa. Násilná smrt není odhalována ve své syrové hrůznosti, ale především jako podnět k rozvoji zápletky a interakcím mezi hlavními postavami, které si něčí osobní tragédií nenechají kazit dobrou náladu (výjimky se ovšem najdou, vtípkování nad smrtí dítěte či nad bombovým útokem ve středu Manhattanu by pobouřilo i otrlé čtenáře (diváky) detektivek). Typická detektivka tedy představuje vpravdě pohádkový svět, v němž řád a dobro vítězí nad chaosem a temnými úmysly zločinců, sebemazanější vraždu je možné vyřešit k všeobecnému uspokojení kladných hrdinů a ke každému následku se lze dopátrat příčiny. Nahodilost a nepochopitelnost vlastní aktuálnímu světu jsou potlačeny ve prospěch potřeby osvětlit každou záhadu a dopřát recipientovi požitky z uspořádaného světa, v němž vše má své řešení. Rabkin vyzdvihuje tuto útěšnou funkci detektivek na příkladu

- Cesty k definici fantastické literatury

Vražd podle abecedy Agathy Christie: „Svět tohoto románu je v jistém smyslu pohádkou, v níž se svět řídí zákony, které, i když dovolí zlo, fungují nakonec pro dobro člověka. I když Christie jistě věděla o náhodné vraždě Bobby Frankse Leopoldem a Loebem v roce 1924, přesto nechala Poirota v tomto románu z roku 1936 říci: ‚Něco takového jako vrah, který se dopustí trestného činu náhodně, neexistuje.‘ To muselo být ve světě, který zažil první světovou válku a světovou krizi, velmi uklidňujícím torzením, zejména když pocházelo od postavy kontrolující příběh“ (RABKIN 1977: 157–158, vlastní překlad).

Do stejně nerealistických světů jsou zasazeny pornografické příběhy navozující iluzi světa, v němž je možné jít z jednoho milostného dobrodružství do druhého bez emocionálních závazků a zranění, a milostné románky. *„Zkrocený svět, řízený svět, svět, jehož základní pravidla již neomezují, to jsou světy, které nám pomáhají překonat příliš mnoho reality“ (RABKIN 1977: 225, vlastní překlad).*

Nabízí se tedy otázka, nakolik je (ne)realističnost detektivních příběhů (svět podléhající řádu) méně fantastická než fikční svět vystavený na fungování telepatie. Odlišení nepravděpodobného a fantastického je jen dílčím řešením: jak postupovat v případě fikčního světa založeného na principu splnění nepravděpodobných možností a fungování nepravděpodobných pravidel? Pokud by se v takovém světě vyskytoval kouzelný prsten, který by pootočením na ukazováku přizpůsoboval pravděpodobnost kýžené situaci, označili bychom ho za fantastický bez váhání. U fikčního světa, v němž pravděpodobnost podléhá čistě záměru autora, aniž by byly překročeny hranice fyzické nemožnosti, je situace složitější.

Colin Manlove definuje Fantasy jako *„fikci vyvolávající úžas a obsahující podstatný a neredukovatelný prvek nadpřirozena, se kterým se smrtelné postavy v příběhu nebo čtenáři alespoň částečně sžívají“ (MANLOVE 2004: 157, vlastní překlad).*

Jinými slovy, fantastické pro něho jsou pouze literární fikce (čímž se vyhýbá spekulacím o fantastičnosti mytických a náboženských děl), v nichž je fantastický prvek principiální pro fungování textu. Manlove požadavek zásadnosti ještě upřesňuje: *„[...] vztahuje se ke skutečnému námětu knihy“ (IBID.: 160, vlastní překlad).* Z příkladů, které dále uvádí, vysvětluje, že díla využívající fantastického prvku pro vyjádření nefantastických skutečností za fantastická nepovažuje. Načrtnout hranici mezi texty, pro něž je fantastično podstatou vyjádření, a těmi, jejichž zásadní význam leží v kontextu aktuálního světa, je složité a diskutabilní. Pokud bychom to chápali zcela důsledně, nevyhovovala by Manlovově definici fantastičnosti mnohá inspirativní a oceňovaná díla, která prostřednictvím komplexních fantastických světů zobecňují a reflektují nadčasové problémy života, včetně románů Ursuly K. Le Guinové či Waltera M. Millera analyzovaných v druhém oddíle práce.

Nicméně, jak Le Guinová ve svých esejích i v úvodu k románu *Levá ruka tmy* (1995) připomíná, fantastická literatura, byť může být zasazena do vzdálené budoucnosti, na jinou planetu i do zcela fantastických fikčních světů, vždy vypovídá

o lidech a jejich současnosti: „[Spisovatelé krásné literatury] usilují jedině o to, aby vám sdělili, jací jsou oni a jací jste vy, co se právě děje, jaké je právě počasí, dnes, v tomto okamžiku, dešť, slunečno, podívejte! Otevřete oči, poslouvejte, poslouvejte! Tohle sdělují romanopisci. Ne že by vám říkali, co uvidíte a uslyšíte. Oni vám mohou pouze vyprávět, co viděli a slyšeli ve své době a ve svém světě, z toho třetinu prožili ve spánku a snění a další třetina spočívá ve vyprávění lži“ (LE GUINOVÁ 1995a: 10).

2.2 Fantastické a mimetické jako dvě strany jedné mince

Zatímco většina teoretiků staví své úvahy o fantastice na opozici s takzvanou mimetickou/realistickou literaturou, Kathryn Humeová k tématu přistupuje z právě opačného směru argumentujíc, že fantastično a mimésis jsou dvěma neoddělitelnými tvářemi literatury, které se vzájemně doplňují, a během literárního vývoje jedna nad druhou získává převahu. „Zatímco ostatní kritici píšící o fantastice se snaží identifikovat ji jako žánr nebo modus, já jsem se pokusila neizolovat ji od zbytku literatury. Je upřímnější literární praxi přiznat, že fantastika není samostatná, nebo dokonce oddělitelná linie, ale spíše impuls stejně významný jako mimetický impuls, a uznat, že oba jsou zapojeny do tvorby většiny literatury“ (HUME 1984: xii, vlastní překlad). V takovém případě se pokusy o vymezení fantastické literatury zdají přinejlepším zbytné, Humeová namísto toho obrací pozornost k rolím, jichž se literatura ujímá, a dokládá, jakým způsobem na jejich požadavky odpovídají mimetická i fantastická díla. Práce s poněkud okleštěným pojetím mimésis a její typologie podle přístupu k realitě našeho světa na literaturu iluze, vize, revize a deziluze, jinými slovy na literaturu únikovou (hledající zábavu a spočinutí v kouzelných světech nepřipomínajících všední a obtížné problémy každodenního života), utopickou (představující nové světy), didaktickou (usilující o změnu aktuálního světa) a perspektivistickou (vycházející z filozofického perspektivismu, a tedy teze o nepoznatelnosti objektivní reality) místy trpí účelovostí stíhající každou ambici o rozčlenění literárních textů do oddělených škatulek¹⁹. Významný přínos její studie spočívá v odmítnutí přecňovat hranice mezi fantastickou a mimetickou reflexí reality.

Inkluzivní definice by měla zahrnovat co největší množství fantastických textů, nesmí tedy být vylučující a soustředit se na určitou podkategorii fantastického impulsu. Humeová navrhuje definici vlastní, tak flexibilní a všezahrnující, jak je možné: „Fantasy je jakákoliv odchylka od konsenzuální reality, impuls vrozený literatuře, jež se projevuje v nesčetných variacích, od monstra k metafoře“ (HUME 1984: 21, vlastní překlad). Humeová ve své maximální otevřenosti nezohledňuje účel literárního textu a zahrnuje pod fantastické i náboženská nebo mytická díla, přestože vzápětí

¹⁹ Kathryn Humeová si svým přístupem k realismu a ochotou stavět vedle sebe mimetické a fantastické vysloužila tvrdou kritiku Patricka Parrindera (PARRINDER 1986).

- Cesty k definici fantastické literatury

dodává, že analýza na základě fantastičnosti nemusí být nejlepším nástrojem jejich kritického zkoumání. Stejně tak Humeová neodlišuje texty podle úrovně integrace fantastického prvku v rámci fikčního světa – zda je zcela epizodický, funguje jako ozvláštňení, či naopak tvoří podmínku fungování textu.

Jako výjimku uvádí Humeová díla, jejichž výhradním účelem je únik z pasti všednodennosti do jednoduššího a barvitějšího světa, který sice je vysoce nerealistický, nicméně nikoli fyzicky nemožný v aktuálním světě (podobně viz výše v kapitole 2.1); červená knihovna popisující příběhy chudičkových schovanek, které přes všechna příkoří dosáhnou svatby (a nepopsatelného štěstí) s úchvatným milionářem, jsou společně s pornografií a detektivkou ilustrativním příkladem. Pro úplnost jako výjimku uvádí rovněž to, co nazýváme jednoduše fikcí – texty popisující osoby v aktuálním světě neexistující a události, jež se ve skutečnosti nestaly.

Podle amerického literárního kritika a teoretika Roberta Scholese je fantastično odpovědí na selhávání mimésis, respektive na rozpoznání nemožnosti docílit přímého uchopení reality skrze umělecké dílo. Na rozdíl od mnoha teoretiků fantastiky, kteří se mimetičnosti literatury věnují pouze zkratkovitě, Scholes se zajímá o souběžný vývoj mimésis a fantastična v literatuře, čímž – obdobně jako Kathryn Humeová – umožňuje sledovat problematiku v širších souvislostech.

Strukturální fabulace ležící v popředí Scholesova zájmu zahrnuje ty texty science fiction, v nichž fantastický prvek není jen kulisou, ale základním stavebním kamenem fikčního světa.

2.3 Strukturální fabulace jako budoucnost literatury

Roku 1974 Robert Scholes na University of Notre Dame proslovil čtyři přednášky zaměřené na teoretické uchopení vlivného fenoménu – textů, jež se při své reflexi lidských situací ve světě neobracejí do přítomnosti ani minulosti, ale překračují práh našeho nyní do více či méně vzdálené budoucnosti. V přednáškách, které byly následujícího roku vydány pod názvem *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, rozebírá soudobý, dle názoru autora mírně bezradný stav literatury a jejího vztahu k realitě. Zaměření se na budoucnost Scholes vidí jako východisko ze slepé uličky, v níž se literatura se ztrátou důvěry ve schopnosti jazyka zachytit mimojazykovou skutečnost ocitla.

„Jednoduše řečeno, současní spisovatelé a kritici ztratili víru ve schopnosti jazyka odpovídat nonverbálním částem života. To nebyl problém pocílovaný velkými spisovateli z počátku dvacátého století. Například Joyce a Proust sdíleli víru ve schopnost svého verbálního umění dát soudržnost faktům okolního světa, jakkoli silně vnímali určité nedostatky tradičního realismu.“

*Ale moderní kritici (jako Roland Barthes v S / Z) ukázali, se zničující ironií, že i velký ‚realista‘, jakým byl Balzac, nepřizpůsobil svůj jazykový kód ke shodě se skutečností samotnou, ale jednoduše se přiblížil jiným již ustanoveným názorům, jiným kódům, které nevyhnutelně postrádají ontologický status. **Jazyk je jazyk a realita je realita.** – A bliženci se nikdy nesetkají“ (SCHOLES 1975: 3–4, vlastní překlad, zvýraznila TD).*

Vztah literatury a reality v sobě nese dva paradoxy, jejichž uvědomění ochromuje tvůrčí potenciál mnohých autorů. Tím prvním je výše pojmenovaná nemožnost uchopení reality jazykem, v tomto vztahu nutně leží třetí prvek, prostředník mezi skutečností a kódem záznamu, to, co přímo popisuje autor pokoušející se o sebevěrnější záznam reality – model reality. Její verze, která může být s realitou značně přibuzná, ale nikdy se jí nemůže stát: „Protože fikce nám nenabízí přepisy skutečnosti, ale systematické modely, které jsou odlišné od reality, i když s ní mohou různými způsoby souviset“ (SCHOLES 1975: 6, vlastní překlad).

Každý spisovatel, každý text nabízí svůj model reality, svůj osobitý systém záznamu se svými vlastními možnostmi a hranicemi. Z tohoto pohledu je představa realismu jako takového vpravdě nemožná: „**Realismus je mrtvý proto, že realita nemůže být zaznamenána. Všechno psaní, veškerá tvorba je konstrukcí. **Nenapodobujeme svět, my budujeme jeho verze. Neexistuje žádná mimesis, pouze poiesis. Žádný záznam. Pouze konstrukce****“ (SCHOLES 1975: 7, vlastní překlad, zvýraznila TD).

S přijetím existence prostředníka mezi realitou a jazykem, který usiluje o její popis, pochopením, že každý pokus o záznam reality je nutně konstrukcí její jedinečné verze, existence pomyslné hranice mezi mimetičností a fantastičností ztrácí na ostroti a co více, na důležitosti. Nevyhraňuje se striktní opozice, spíše rozdíl stupně mezi modelem inspirovaným aktuální skutečností a projekcí do budoucna, uvažujeme-li pouze o inovativní science fiction (jako Scholes), popřípadě mezi širšími, symbolickými a metaforickými verzemi reality, zacílíme-li na fantastickou literaturu vůbec.

Druhým paradoxem, na který Scholes upozorňuje, je fakt, že jakkoli nedokážeme realitu (p)opsat, současně jí nemůžeme uniknout. Je přítomna v jednom každém textu, Tolkienova Středozemě stejně jako vzdálené galaxie obydlené fantastickými tvory z těch nejdivočejších space oper jsou plně implicitních, záměrných i nezáměrných odkazů ke skutečnostem našeho světa. Autoři i čtenáři jsou součástí reality, jsou jí pohlceni, a už proto ji nemohou ani zaznamenat, ani opustit. „*Nikomu se nikdy nepodařilo představit si svět bez spojitosti se světem naší vlastní zkušenosti, svět s postavami a situacemi, které by nemohly být považovány za pouhé převrácení nebo pokřivení toho velice rozpoznatelného vesmíru*“ (SCHOLES 1975: 7, vlastní překlad).

Scholes dále popisuje reakce spisovatelů na tento dvojí paradox a jejich odpovědi ve formě sebereflexivních textů (metafikcí) na jedné straně a nového žurnalisumu (*new journalism*) či non-fiction románu (*non-fiction novel*) na straně druhé. Pro Scholese jsou oba způsoby řešení neuspokojivé, ani přijetí plagiátorství veškeré literární produkce – „*Každý se vyjadřuje kopírováním všech ostatních a nikdo samozřejmě*

- Cesty k definici fantastické literatury

neposlouchá“ (SCHOLES 1975: 8, vlastní překlad). – ani zdůrazňování nevyhnutelné subjektivity v novém žurnalismu podle Scholese nepřinesly životaschopné řešení problému omezené schopnosti jazyka vyjádřit realitu, a tedy toho, jak může literární dílo o realitě vypovídat.

Otázkou tak zůstává, jakým způsobem a s vědomím všech omezení se může literatura vztáhnout k naší skutečnosti; Scholes se přímo ptá po užitečnosti literatury vzhledem k přítomnosti a budoucnosti a po funkci literatury spočívající v kritické reflexi života s přesahem za pouze osobité a subjektivní. A právě zde přichází ke slovu science fiction neboli strukturální fabulace, modelující nejrůznějšími způsoby důsledky přítomných tendencí lidského jednání a vykreslující plastické obrazy možných budoucností člověka, lidstva, planety Země a vesmíru.

„*Budoucnost fikce leží v budoucnosti*,“ tvrdí Scholes (1975: 17, vlastní překlad) a argumentuje jak historickým vývojem literárního modelování reality²⁰, tak tím, že posun do budoucnosti umožňuje vyřešit problematický vztah fantastiky a mimésis: ve fikci zacílené do budoucího světa tato otázka nadobro ztrácí smysl. Etický Scholesův argument spočívá v přijetí odpovědnosti literatury směrem k lidstvu, a tedy v akcentu na literaturu reflektující skutečnost a důsledky našich činů, v případě strukturální fabulace zobrazené v budoucí podobě světa. Literatura je silou umožňující na racionální i emoční rovině přijmout lidskou odpovědnost za budoucnost světa: „*Musíme se naučit vzdát se připoutanosti k přítomnému okamžiku a jeho bezprostředních potěšení, abychom žili v harmonii s vesmírem, který nezůstane v klidu, ve kterém nejsou žádná prozření, žádná zjevení, jen proměny*“ (SCHOLES 1975: 25, vlastní překlad).

Síla strukturální fabulace ovšem nespočívá pouze v etickém hledisku, Scholes vyzdvihuje dva základní požadavky, které by literatura měla plnit: **povznesení** (*sublimation*) a **poznávání** (*cognition*). Funkci poznávání naplňuje strukturální fabulace (a literatura vůbec) tím, že poskytuje specifické reflexe postavení člověka ve světě, ve společnosti, ve vesmíru, v jeho vlastní existenciální situaci. **Povznesení** je pak základní vlastností literatury „*Způsob, jak přeměnit naše obavy do uspokojivého tvaru, jak zmírnit úzkost, jak učinit život snesitelným*“ (IBID.: 5, vlastní překlad). Povznesení leží také v rozkoši z vyprávění, v přenesení prvků aktuálního světa do světa fikčního a jejich nahlížení z jiného zorného úhlu, z něhož získávají nové významy a nové hodnoty. Eskapismus, únikovost literatury – to jsou další označení popisující princip povznesení; Scholes protestuje proti jejich inherentní pejorativnosti a přirovnává povznesení ke spánku a snění připomínaje, že nejsou pouhým únikem od bdělosti, ale nezbytnou součástí života. Aby lidé mohli fungovat za bdělého stavu a vyrovnávat se s nároky života, nezbytně potřebují – alespoň načas, ale pravidelně – unikat z jejich dosahu. „*Dokonce i nálepka ‚úniková‘ dokazuje, že fikce*

20 Podrobněji v kapitole 7.1

je spojena s naší skutečnou existencí právě tím, že nám nabízí úlevu od jejich problémů a tlaků“ (SCHOLES 1975: 5, vlastní překlad).

2.4 Holistický a redukcionistický přístup

Marek Oziewicz v knize *One Earth, One People* (2008) s podtitulem *The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula K. Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card* rozlišuje dosavadní přístupy k fantastické literatuře na holistické a redukcionistické. Doposud převládající redukcionismus tíhne ke zkoumání fenoménů v izolaci, redukovaně na fyzické faktory, a podle Oziewiczze je k analýze fantastiky nevhodný (OZIEWICZ 2008: 4–5). Holismus, v jehož základech leží propojenost materiálních a nemateriálních jevů a důraz na vztah části a celku, poskytuje pro její zkoumání nástroje případnější. Konkrétně²¹: redukcionistické teorie označují za prototypická ta díla, která lze úspěšně interpretovat jako produkty abnormálních duševních stavů, neuróz a potlačených antisociálních tužeb, jež fantastický narativ umožňuje uspokojovat. Holistické teorie takřka protikladně považují za nejlepší reprezentace fantastiky příběhy vystavené na osobním růstu protagonistů, rozšiřování znalostí a hlubšího porozumění, jež symbolickou a metaforickou cestou přispívají k čtenářově rostoucímu uvědomění si lidského potenciálu (OZIEWICZ 2008: 4).

Hlavní problém redukcionistických teorií (ale potenciálně i holistických) podle mého názoru spočívá ve faktu, že pohlížejí na literární dílo předem nastaveným úhlem pohledu, neohlížejíce se tolik na význam inherentní textu, jako na stopování ukazatelů vyžadovaných vyznávanou teorií. Není tak zohledněno právo textu promlouvat o sobě sám a vlastními slovy, nýbrž je posuzován z hlediska toho, nakolik splňuje předem dané indikátory dotyčné teorii vlastní. Jak Brian Attebery ve *Strategies of Fantasy* (1992), tak Oziewicz (který přejímá Atteberyho argumentaci a přímo na něj odkazuje) jako ztělesnění tohoto přístupu kritizují rozbor Tolkienova *Pána prstenů* Rosemary Jacksonovou v knize *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Jacksonová, silně ovlivněna Todorovem, vychází ze strukturalismu doplněného o psychoanalytický (freudovský) a marxistický úhel pohledu. V základech její argumentace leží jednak chápání fantastiky jako *literatury touhy* (*literature of desire*), která plní kompenzační funkci stejně jako únik do představ v rámci denního snění, jednak myšlenka, že fantastické fikční světy představují (spíše mají představovat – poznámka TD) výzvu soudobému sociálnímu, politickému a economic-

21 Jako techniky přijaté redukcionismem ve vztahu k fantastice Oziewicz uvádí relativismus, biologický determinismus, naturalismus, behaviorismus, freudismus a sekularismus; holistické teorie naopak doplňuje pereniální filozofie (filozofie vycházející z předpokladu jednotnosti univerzální pravdy sdílené všemi náboženstvími, ve 20. století ji popularizoval Aldous Huxley), antiredukcionismus a jungiánské, náboženské a spirituální perspektivy.

- Cesty k definici fantastické literatury

kému uspořádání. Jakkoli její předpoklady mohou platit pro literaturu založenou na utopickém (a antiutopickém) impulzu a alegorická díla, v mnoha dalších případech nejsou než násilnou a neústrojnou aktualizací mýjící ducha textu. Pokud konkrétní díla nezapadají do jejích představ, není to podle Jacksonové známkou nedostatku nastolené hypotézy, nýbrž nedostatečností textu²².

„*Nejprodávanější fantazie Kingsleyho, Lewise, Tolkiena, Le Guinové [...] se odvracejí od znepokojivých důsledků, které se nacházejí v centru čistě ‚fantastického‘. Jejich původní impulz mohl být podobný, ale oni se od něj odvracejí, odvrhují svá přání a často je přemísťují do náboženského toužení a nostalgie. Tak zneškodňují potenciálně rušivé, anti-sociální hnací síly a vzdávají se jakékoli hluboké konfrontace s existenciální nesnadností“ (JACKSON 1981: 9, vlastní překlad).*

Příklad Jacksonové zachycuje nefunkčnost přístupu prizmatem fixních idejí²³, vedoucích k neporozumění textu a srovnávání děl psaných se značně odlišným záměrem. „*[s Tolkienem] se tradice liberálního humanismu šíří, pokrývají svou morální, sociální a jazykovou ortodoxii svět [...] hobitů. Farma zvířat George Orwela užitečně promítá zvíře do člověka za účelem politické alegorie, ale tyto romantické pohádky jsou jediné sentimentální a nostalgické. Posilují slepou víru ve ‚věčné‘ morální hodnoty opravdu zchátralého liberálního humanismu. [Tolkien] naivně srovnává průmysl se zlem, odkazuje s odporem k ‚materialismu věku robotů‘, a ohlíží se zpět do středověkého ráje s jeho sekundárními světy, které poskytují soudržnost a jednotu. [...] Pro Tolkiena vede jediná cesta, zpět: šovinistické, totalitní účinky jeho vize jsou vhodně odstraněny ze současných materiálních podmínek, s tím, že od nich poskytují ‚únik‘“ (JACKSON 1981: 155–6, vlastní překlad).*

Požadavek angažovanosti literatury ovlivňuje hodnocení fantastiky i v současnosti, jeho významným zastáncem je China Miéville – úspěšný autor new weird románů a marxistických statí o literatuře. Značnou pozornost vzbudila (zcela záměrně provokativní) kritika J. R. R. Tolkiena založená na námitkách obdobných těm, které artikulovaly Rosemary Jacksonová a Kathryn Humeová. Miéville Tolkienovi vyčítá konzervativismus, idealizaci rurálního způsobu života a feudální společnost, antiintelektuální a buržoazní postoje (MIÉVILLE 2002).

Literárnímu textu je třeba ponechat vlastní prostor, interpretovat jej v rámci, který sám nabízí a dovoluje. Snaha vtěsnat ho do předem připravených konceptů musí vést k nepochopení a desinterpretaci (slovy Umberta Eca pak k překročení – byť i nezáměrnému – hranice mezi interpretací a použitím textu). Násilná aktualizace, požadavek angažovanosti a stejně tak fixní představy založené na základě žánru a hodnocení bez ohledu na textová specifika odsunují jedinečné poselství literárního díla do pozadí.

22 Attebery to případně komentuje: „*Raději než rozšířit svou teorii tak, aby se do ní vešly výjimky, dochází k závěru, že Pán prstenů jako fantasy selhává“ (ATTEBERY 1992: 21, vlastní překlad).*

23 Podobně i Kathryn Humeová kritizuje Tolkienova *Pána prstenů* jako dílo nedostatečně přizpůsobené dobové situaci (prožitku druhé světové války), a tedy zpátečnické (HUME 1984: 47).

2.5 Brian Attebery – Fantastika jako modus, žánr, formule

Nemalá část nejasností kolem recepce fantastiky pochází z toho, že badatelé zřídka kdy definují, nač pod určitým pojmem odkazují. O čistě terminologických problémech jsem se již zmínila, další komplikace leží v neodlišování různých úrovní fantastična. O napětí mezi modem a žánrem uvažovalo více teoretiků, připomeňme alespoň Rosemary Jacksonovou (1981), pro kategorii science fiction pak Briana W. Aldisse (1986) či Damiena Brodericka (1995). V této práci vycházím z konceptu Briana Atteberyho umožňujícího specifikovat tři úrovně, na kterých se při diskuzi o fantastické literatuře pohybujeme. Tou nejnižší pojatou úrovní je fantastika jako **modus** (*mode*), který Attebery charakterizuje takto:

„Modus je způsob, jak něco dělat, v tomto případě vyprávět příběhy. Ale vyprávění je složitá věc. Pro zobrazení toho zásadního v charakteru, dialogu, akci a fyzickém prostředí spisovatel musí najít způsob, jak nejen prezentovat, ale také interpretovat vzhled, chování, myšlení a řeč. Musí zakládat svůj popis na nějaké koncepci identity, kauzality, záměrnosti a laskavosti, zášti nebo lhostejnosti vesmíru. Modus je tedy postoj, pozice ve světě, stejně jako prostředek jeho zobrazení“ (ATTEBERY 1992: 2, vlastní překlad).

Na této úrovni lze hovořit o protikladných či vzájemně se doplňujících modech, přístupech fantastických a mimetických, jak k nim odkazuje například Kathryn Humeová²⁴ (1984), Marek Oziewicz k modu Fantasy referuje jako ke *kognitivní strategii, pohledu na svět* (2008).

Na opačné straně Atteberyho konceptu stojí fantastika jako **formule**, **vzorec** (*formula*) prototypického fantastického příběhu – tento pojem budu do češtiny převádět jako **konvenční fantastiku**. Obsahuje snadno rozpoznatelné a hojně užívané prvky: stereotypně polarizované dobré a zlé postavy a aspekty jsou spojeny v přímočarém příběhu s předvídatelnou zápletkou směřující ke šťastnému konci. Konvenční fantastika, jakkoli může zahrnovat i kvalitní realizace, tíhne k trivialitě a rychlé produkci komerčně úspěšných textů. Různé aspekty fikčních světů populárních děl jsou méně nadanými autory přebírány a stávají se součástí předpisu na výrobu fantastického příběhu – vzpomeňme například nesčetných Tolkienových epigonů. Právě tato díla vytvářejí značnou část obecného povědomí o fantastické literatuře jako celku a ovlivňují také odbornou recepci fantastiky. Nicméně i vzorec konvenční fantastiky je možné uchopit kreativně, reformulovat ho či úplně převrátit – takové texty podle Atteberyho zdůvodňují úvahy o **žánru fantastiky** ležícím na nejistém území mezi fantastickým modem a konvenční fantastikou: *„Kategorie žánru se zdá být užitečným způsobem, jak vymezit příběhy, které si jsou více podobné, než požaduje modus, a přitom méně homogenní, než diktuje formule“* (ATTEBERY 1992: 11, vlastní překlad).

24 Humeová sama však s pojmem modus nepracuje.

- Cesty k definici fantastické literatury

Inspirován prototypovou teorií Ludwiga Wittgensteina a prací George Lakoffa a Marka Johnsona, Attebery navrhuje chápat žánr nikoli jako mapu s pevnými hranicemi oddělujícími jeden žánr od druhého, ale jako *neostrou množinu* (*fuzzy set*), v jejímž středu se nacházejí prototypové texty a na samém okraji díla, která s těmi prototypovými nějaké rysy spojují, ale nad jejichž zařazením do stejného žánru bychom již váhali. Attebery na vysvětlenou prototypové teorie přebírá známý příklad neostré množiny živočišného druhu ptáků: ve středu množiny se nacházejí čeledi a rody, které o své příslušnosti do ptačí říše nevzbuzují sebemenší pochyby, jako drozd či orel, na okrajích pak najdeme tučňáky, kuřata a dokonce netopýry. Prototypovým fantasy textem se v druhé polovině dvacátého století stal *Pán prstenů* J. R. R. Tolkiena, a to nejen díky svým kvalitám, ale současně zásluhou popularity mezi čtenáři a komerčního úspěchu, které v důsledku vyprodukovaly celé generace tolkienovských epigonů.

Velkou výhodou Atteberyho přístupu je jednak definování žánrů na základě center jejich neostřích množin, a nikoli podle jejich okrajů, jednak – což teorii neostřích množin odlišuje od prototypové teorie – možnost uvažovat o *stupních příslušnosti* (*degrees of membership*): „*Namísto tázání, zda příběh je, nebo není SF, lze říci, že je to z největší části SF, nebo částečně SF, popřípadě v některých aspektech SF*“ (ATTEBERY 2014: 33, vlastní překlad).

Attebery dále uvádí dva základní rysy konstituce žánru fantasy:

1) Prvek nemožného (to, co v textu této práce označuji jako fantastický prvek), tedy „*nějaké porušení toho, co autor zjevně považuje za přírodní zákon*“ (ATTEBERY 1992: 14, vlastní překlad).

2) Charakteristickou strukturu zápletky začínající problémem a ústící v řešení. Attebery sice píše primárně o fantasy, tato struktura je však typická i pro množství textů science fiction. Zde se Attebery přiklání k názoru vycházejícímu z koncepce, již představil J. R. R. Tolkien v hojně citované studii *O pohádkách* (2006). Křesťanskými konotacemi obtížený pojem *eukatastrofa* (*eucatastrophe*) označující katarzi, čtenářovu radost nad překonáním bolesti, strachu a beznaděje, jimž hrdinové museli v příběhu čelit, Attebery navrhuje nahradit pojmem *úžas* (*wonder*). Úžas, který mohou vyvolávat jak fantastické, tak mimetické příběhy, dává do souvislosti se způsobem nahlížení, stejně tak jako s emocionální odpovědí na viděné, a popisuje ho jako alternativní formulaci pojmu *zcizení, ozvláštňení* (*estrangement* – podrobněji v kapitole 5.1). Proces dosažení úžasu pak souvisí s dalším z Tolkienových pojmů, který v Atteberyho pojetí nutně nenese náboženské konotace: *obnova* (*recovery*) znamená oživení známého prostřednictvím fantazie, obnovení původní síly, krásy a vnitřního významu věcí, znovunalezení jasně představy²⁵. Fantazie pomáhá

25 „*Jaro jistě není o nic méně krásné jen proto, že jsme již o podobných událostech slyšeli: o událostech podobných, nikdy – od počátku světa až po jeho konec – o jedné a téže události. Každý lístek, ať je to dub či jasan či hloh, je jedinečným ztělesněním svého tvaru a pro některé z nás může být právě letos jeho ztělesněním s velkým Z, prvním spatřeným a rozpoznávaným, přestože listí na dubech raší už nekonečně generace. [...] Měli bychom opět*

vnímat již mnohokrát viděné tak, jako bychom to spatřili vůbec poprvé. Attebery dodává: „*Fantasy ukládá mnoho omezení představitivosti, ale na oplátku nabízí možnost regenerovat pouze význam, ale i povědomí a vzorec smysluplnosti. To je to, co nazýváme úžasem*“ (ATTEBERY 1992: 17, vlastní překlad). Prostřednictvím vyvolání **pocitu úžasu** nad textem a dosažením **obnovy** jasného vidění skutečnosti se fantastické dílo silně vztahuje k aktuálnímu světu čtenáře, k jeho zde a nyní.

Autorská dvojice Farah Mendlesohnová a Edward James v *A Short History of Fantasy* (2009) uvádějí čtyři přístupy k definování Fantasy v širším smyslu:

1) Na základě přítomnosti prvku **nemožného** (fantastického dle naší terminologie) a **nevysvětlitelného** v textu. Odlišují tak Fantasy od typické science fiction, která v zásadě pracuje s vysvětlitelností fantastických prvků.

2) Na základě historického přístupu: nelze mluvit o žánru Fantasy předtím, než se začalo rozlišovat fantastické a mimetické v literatuře. Tento předěl je tradičně spojován s osvícenstvím v osmnáctém století a s přijetím limitů vědecky možného a nemožného.

3) Skrze teorie badatelů – některé z nich v naší práci představují, o jiných se pouze zmiňují. Již to by však mělo poskytnout představu o rozmanitosti a značné protikladnosti mnohých z těchto teorií.

4) Komerční vymezení užšího žánru fantasy – tedy to, co je jako fantasy prezentováno v nakladatelstvích a knihkupectvích.

Poslední způsob je nejméně spolehlivý, protože závisí na odhadu čtenářských preferencí a rozšířených předsudků. Typicky se tedy (nikoli pouze v českých) knihkupectvích v sekci fantasy a science fiction nacházejí konvenční žánrové texty už od pohledu rozlišitelné charakteristickou obálkou (pokud možno se spoře oděnou krasavicí třímající meč, s obludou či s vesmírnou lodí). Překlady děl, která získala kritická ocenění mimo fandom, a česká produkce překračující hranice mezi mimetickým a fantastickým modelem jsou pak zařazeny do sekcí určených širší čtenářské obci, jejíž členové by dost možná do oblasti zaměřené na příznivce fantasy a science fiction ani nezabloudili. Stejnou zkušenost potvrzují MENDLESOHN a JAMES (2009: 3–5).

2.6 Žánr fantastické literatury?

Jako žánr bývá většinou označována fantastická literatura v užším smyslu: science fiction, fantasy a horor. Námitky proti tomuto zařazení pramení ze dvou hlavních zdrojů: jednak z nepružnosti genologického nominalismu (spočívajícího ve vyčle-

pohlédnout do zelené barvy a nechat se vyburcovat (ne však oslepit) modrou a žlutou a červenou. Měli bychom pothkat kentaura i draka a pak možná znenadání, tak jako dávní pastýři, spatřit ovce, psy, koně – a vlky“ (TOLKIEN 2006: 164).

- Cesty k definici fantastické literatury

nění skupiny konkrétních děl, která budou prohlášena za žánr), jednak z pejorativního rozumění žánrové literatury v opozici proti literatuře vysoké, krásné, umělecky hodnotné.

Jan Schneider v článku *Science fiction – žánr?* z roku 1987 dokazoval, proč science fiction nemůže být jediným žánrem. Budeme-li o science fiction uvažovat jako o jedné z podkategorií fantastické literatury, můžeme všechny Schneiderovy argumenty vztáhnout na fantastickou literaturu jako celek.

Schneider upozornil jednak na to, že science fiction existuje ve všech literárních druzích²⁶ a neomezuje se pouze na prózu, přestože tato forma vyjádření je pro ni typická²⁷ (nalézáme množství fantastických dramát, dokonce i fantastickou poezii²⁸), jednak na skutečnost, že „*zcela běžně přejímá a modifikuje mnohé syžetové a fabulární typy (např. kriminální nebo detektivní román, novelu nebo povídku). Je schopna modifikovat veškerou tematiku tzv. literárního mainstreamu*“ (SCHNEIDER 1987: 85). Science fiction tedy trvá jak nad literárněvědnou kategorií žánru, tak nad kategorií druhu, a Schneider proto navrhuje označit ji obecně za literární oblast vstupující do literární komunikace jako žánrový typ, který je možno dále členit (tematicky i formálně).

Hlavním problémem vyplývajícím z označování science fiction za žánr je podle Schneidera jednak nedostatečné začlenění pojmu science fiction do literární vědy, jednak nejednotné užívání samotného termínu žánr. Nicméně za více než dvacet let, které uplynuly od vydání Schneiderova článku, se postavení science fiction v rámci žánrového zkoumání nijak podstatně nezměnilo.

Podobně Miroslava Genčiová v úvodu monografie *Vědeckofantastická literatura* s podtitulem *Srovnávací žánrová studie* dokládá, proč vědeckofantastickou literaturu nelze jednoduše označit za žánr, krom námitek sdílených se Schneiderem zamítá i kategorizaci na základě žánrové formy (GENČIOVÁ 1980: 8). Dušan Slobodník poukazuje na přítomnost různých žánrů uvnitř science fiction (SLOBODNÍK 1980: 202).

Budeme-li však žánr chápat jako otevřený systém (ŠIDÁK 2013) a zbavíme-li ho pejorativního vyznění, stává se pro uvažování nejen o science fiction a fantasy, ale rovněž o širší kategorii fantastické literatury užitečným nástrojem, nikoli omezením. V tomto pojetí je žánr samotný ideálním modelem, architextem nesoucím všechny žánrové znaky (jak jej chápe Gérard Genette) – konkrétní díla však veškeré

26 Schneider zde vychází z charakteristiky žánru Jiřiny Táborské ve *Slovníku literární teorie* (1984), která odlišuje literární druhy (epika, lyrika, drama) a žánry, které dělí na žánry epické, lyrické a dramatické, a na podřazené žánry, například románové.

27 „*Próza však vyhovuje charakteru vědecké fantastiky nejlépe: disponuje syžetem a fabulí, příběhem, má svého vypravěče, který v SF slouží k osvětlování jevů v mimoliterární realitě neexistujících nebo k představení styčných bodů obou světů – fiktivního a skutečného*“ (SCHNEIDER 1987: 83).

28 Ačkoli v případě poezie je příslušnost k fantastice spíše záležitostí prohlášení autora a užívání fantastických kulis, jako je tomu v případě sbírky *Oči opilých barakud* spisovatelky fantasy literatury Ivany Kuglerové.

znaky modelu nenaplnují nikdy (ŠIDÁK 2013). Vztáhneme-li představu architektu na teorii neostrých množin, pak díla prototypická pro určitý žánr, nacházející se v centru neostré množiny, jež tento žánr vymezuje, sdílejí s architektem maximální množství znaků. Směrem k okrajům neostré množiny znaků sdílených architektem a konkrétním dílem ubývá. Participační model (pro přiřazení jevu k systému není nutné, aby jev obsahoval všechny jeho znaky) odkazuje k Wittgensteinově definici pojmu hra pomocí metafory rodových (rodinných) podobností, se kterými pracuji ve vlastním návrhu definování fantastické literatury níže.

2.7 Úvod do fantastické literatury Tzvetana Todorova

Studie Tzvetana Todorova *Introduction à la littérature fantastique* (1970) je jedním z nemnoha textů zabývajících se teorií fantastické literatury dobře známých i v českém kontextu. V anglickém překladu z roku 1975 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* si získala mnoho příznivců²⁹ a ovlivnila vnímání fantastiky jako velice úzké literární kategorie. Z tohoto důvodu je současně hojně uváděna jako příklad zavádějícího a omezujícího přístupu k předmětu (HUME 1984, ATTEBERY 1992, MENDLESOHN 2008, OZIEWICZ 2008). Podle Todorova se fantastické (originální *fantastique* převedeno do angličtiny jako *the fantastic*) soustředí na moment *váhání* postav textu a čtenáře při setkání se záhadnou událostí ve fantastickém narativu. Fantastično spočívá v momentu nejistoty mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením daného jevu. Jakmile dojde k rozhodnutí, fantastično je nahrazeno některou z dalších kategorií – *fantastickou-podivnou*, v níž je nabídnuto přirozené vysvětlení a čtenářské očekávání podobnosti s aktuálním světem získává převahu nad představou nadpřirozena, *fantastickou-zázračnou*, ve které je nadpřirozené verifikováno, a *čistě fantastickou*, kde je nadpřirozené prožíváno jako přirozená součást skutečnosti.

Odpůrci tohoto konceptu oprávněně namítají, že Todorovova kategorie fantastična vynechává naprostou většinu fantastické literatury, která s fantastickým prvkem pracuje jinak (srovnej zcela protikladný přístup Waggonerové v kapitole 5.4). Situace je o mnoho jasnější v okamžiku, kdy si uvědomíme, co ve francouzštině pojem *la littérature fantastique* znamená: neoznačuje fantastickou literaturu jako celek, jak je téměř výhradně překládán, tu nejlépe vystihuje termín *littératures de l'imaginaire*³⁰, nýbrž úzký žánr vyhraňující se v první polovině devatenáctého století a v současnosti již nerealizovaný. La littérature fantastique využívající metody ambivalence nechává do racionálně koncipovaného obrazu skutečnosti pronikat

29 Z Todorovova pojetí do značné míry vychází Christine Brooke-Roseová či Rosemary Jacksonová, odkazují na něj také teoretici fikčních světů (RYANOVÁ 1997, TRAILLOVÁ 2011).

30 Angloamerický termín *Fantasy* ve významu zahrnujícím celek fantastické literatury je překládán jako *la fantasy littéraire*, popřípadě *littérature fantaisie* a *littérature du merveilleux*.

- Cesty k definici fantastické literatury

neznámé a tajemné, aby tak vytvořila napětí mezi „skutečností“ a „smyšlenkou“. Konstituovala se v tomto pojetí jako varianta příběhů s tajemstvím³¹ a byla vnímána jako samostatný žánr odlišující se od science fiction i magického realismu a fantasy. Tzvetan Todorov chápe fantastickou povídku jako *podžánr vyprávění* a staví ji vedle psychologických a mravoličných příběhů. V českém prostředí z tohoto pojetí vychází studie Jiřího Šrámka *Morfologie fantastické povídky* (1993). V žádném případě by charakteristika la littérature fantastique neměla být aplikována na fantastickou literaturu jako celek.

Todorov je tak za úzké vymezení fantastiky kritizován spíše neprávem. Zmatku zapříčiněného překladem do angličtiny si všímá až Brian Attebery³². Na terminologickou chybu upozorňuje rovněž Pavel Šidák (2013: 250).

Jistou náповědu poskytuje Todorov sám (a nikoli pouze výběrem příkladů pro analýzu), když si pokládá otázku „Proč už fantastická literatura neexistuje?“ (TODOROV 2010: 140) Při rozboru *Proměny* Franze Kafky pak konstatuje naprostou absenci momentu váhání pocítovaného jak Řehořem Samsou, tak čtenářem textu. „Když k tomuto vyprávění přistoupíme s dříve vypracovanými kategoriemi, vidíme, že se od tradičních fantastických příběhů velmi liší. Podivuhodná událost se předně neobjevuje po řadě nepřímých náznaků jako vyvrcholení gradace: je obsažena již v úplně první větě. Fantastické vyprávění vycházelo z naprosto přirozené situace a vedlo k nadpřirozenému, *Proměna* vychází z nadpřirozené události a během vyprávění jí dává čím dál tím přirozenější podobu; konec příběhu je pak od nadpřirozena co možná nejvzdálenější. Tím se každé váhání stává zbytečné [...]“ (IBID.: 144). Todorov přitom pozoruje, že obdobnou strukturu jako *Proměna* – fantastický prvek chápaný od počátku jako danost (a tedy pojmáný realisticky, jak proponuje Waggonerová, Mendlesohnová a další badatelé, viz kapitulu 5.4) – mají ty nejlepší science fiction texty, které zřetelně odlišuje od specifického žánru la littérature fantastique. K tomu je třeba dodat, že tato struktura v současnosti patří k základním vzorcům nejen kvalitní, ale i konvenční fantastiky.

31 Viktor Borisovič Šklovskij za princip příběhů s tajemstvím označuje paralelismus. Zápletka se rozvíjí ve dvou souběžných řadách: faktické a fantastické (metaforické). Fantastické řešení si typicky uchovává možnost své platnosti i v kontextu řešení faktického: „Je případ dosti obvyklý, že se řada metaforická nebo řada fantastická i po objevení řady faktické potvrzuje přece zas znovu“ (ŠKLOVSKIJ 1933: 164).

32 „Todorov značně zmátl záležitosti v *Úvodu do fantastické literatury* (1975), která nemá téměř žádnou spojitost s druhem fantastiky, který zde diskutujeme – produkt rozdílnosti významu slova **fantastické** ve francouzštině a angličtině. ‚La littérature fantastique‘ je zcela odlišný žánr, omezuje se téměř výhradně do devatenáctého století, v angličtině ho reprezentují takové texty jako ‚Utažení šroubu‘ Henryho Jamese“ (ATTEBERY 1992: 20, vlastní překlad).