

3. REFLEXE FANTASTICKÉ LITERATURY V ČESKÉM KONTEXTU

V českém kontextu je pojem fantastická literatura značně problematický a nevyjasněný, častěji se používají jeho podkategorie, zejména science fiction (často pod označením sci-fi nebo scifi) a fantasy, které jsou také snadněji vymezitelné. Naprostá převaha teoretických reflexí věnovaných science fiction je zapříčiněna její hlubší zakořeněností v české kultuře, fantasy literatura se u nás rozšířila až na počátku devadesátých let minulého století, první pokusy o českou fantasy tvorbu byly zaznamenány ve druhé polovině osmdesátých let (JIREŠ 2014: 7). Starší studie zaměřené na science fiction nezřídka zahrnují díla, která bychom dnes zařadili do širšího okruhu fantastické literatury, s fenoménem fantasy literatury však přirozeně nepočítají.

Ondřej Neff začíná své *komentáře k české literární fantastice* – v jeho pojetí synonymum vědeckofantastické literatury a science fiction – *Něco je jinak* (1981) rozбором Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce*, jehož reflexi naopak Pavel Vašák postrádá při analýze scifi (Vašákem upřednostňovaný termín) ve *Vědeckofantastické literatuře* (1980) Miroslavy Genčiové (VAŠÁK 1984: 153). Ponecháme-li stranou problematičnost začlenění *Labyrintu* do fantastiky vůbec, uvedené texty ukazují jednak vcelku široký záběr při uvažování o science fiction, jednak bující synonymii – pojmy *literární fantastika*, *scifi* a *vědeckofantastická literatura* jsou různými autory používány pro překrývající se okruh děl.

Miroslava Genčiová v úvodu své studie prohlašuje vědeckofantastickou literaturu za příliš rozmanitou na to, aby ji bylo možné úspěšně vymezit definicí: „*Vědeckofantastická literatura je jev tak rozsáhlý a složitý, že jakákoliv definice může postihnout jen nějakou určitou část problematiky, jen nějaký vymezený aspekt, který není vyčerpávající, a tedy ani dostačující*“ (GENČIOVÁ 1980: 8).

Slovník literární teorie (Vlašín a kolektiv) definuje fantastiku jako „*literární díla vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které*

- Cesty k definici fantastické literatury

neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa“ (TÁBORSKÁ 1984: 109).

Česká verze *Lexikonu teorie literatury a kultury* pod heslem fantastika uvádí: „V širším smyslu je to každý druh lit., která staví proti empiricky ověřitelnému obrazu čtenářova světa jiný svět, mj. science fiction, fantasy, legenda, horor, pohádka. Naproti tomu stojí f. v užším smyslu. V ní se uvnitř textu ličí konflikt mezi obrazem světa, který zde byl představen a který je zároveň čtenářovým světem, a událostmi, které se v rámci tohoto obrazu světa nedají vysvětlit“ (GREIN 2006: 215).

Na rozporu mezi „nám známou realitou“ a *dějem* příběhu zakládá svou definici fantastické literatury Ivan Adamovič³³ (ADAMOVIČ 1995a: 6), Aleš Langer se primárně zajímá o science fiction, fantastickou literaturu označuje za „dichotomický protiklad literatury realistické“ (LANGER 2006: 13), Jakub Macek ji definuje jako souhrn tří žánrů – science fiction, fantasy a hororu, zároveň upozorňuje na vágnost takového definování, těžiště jeho pozornosti leží opět u science fiction (MACEK 2006: 16). Česká *Encyklopedie literatury science fiction* (1995) považuje za fantastickou takovou výpověď o světě: „ve které jsou představy vytvořené fantazií konfrontovány s představami podloženými lidským poznáním a praxí“ (NEFF 1995: 22). Prakticky to znamená, že zatímco Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* je podle této definice pod fantastiku zahrnut, protože obsahuje konfrontaci „fantastického“ a reálného, středověké dialogy personifikovaných křesťanských ctností do této kategorie ze stejného důvodu nepatří. Neff dále podotýká, že fantastická může být jen část literárního díla (tedy dílo jako celek za fantastické považováno není) a jako příklad uvádí román *Stanice Bouřná* Čingize Ajtmatova, který je vystaven na prolínání tří rovin: mytické, soudobé a fantastické³⁴. Na základě tohoto přístupu tedy přítomnost fantastického prvku (popřípadě fantastické roviny) neurčuje dílo jako fantastické. Autoři *Encyklopedie literatury science fiction* si nicméně jsou vědomi komplikací spojených s teoretickým uchopením fantastiky („*Fantastická literatura však nemá dostatečně ustálené pojmosloví, význam termínů je často různě chápán akademickou literární kritikou, obyčejnými čtenáři a příslušníky fandomu a v různých zemích*

33 „Science fiction je literaturou změny. Jde o změnu celé společnosti, o zásah do každodenní reality. SF se tematicky zabývá důsledky této změny, ať už globální (všechny příběhy posazené do budoucnosti) nebo lokální či individuální, s uvážením jejich možného dopadu (vynálezy a experimenty, neobvyčejné možnosti člověka). Popis této změny, tohoto stavu, v němž „něco je jinak“, je pak využíván za různými účely – prognostickými (snaha odhadnout příští vývoj civilizace), satirickými (reflexe současné společnosti), psychologickými (lidský charakter vystavený neobvyklé situaci) a podobně. Na rozdíl od fantastické literatury v užším pojetí jsou události popisované SF literaturou v zásadě uskutečnitelné a racionálně vysvětlitelné.

Fantastická literatura v užším slova smyslu je příběhem, kde je přítomen prvek nadpřirozena (magie, spiritismu apod.). Patří sem i jakýkoliv horor, v němž má hrůza nadpřirozený původ. V širším slova smyslu zahrnuje i veškerá SF díla a označuje veškerou literaturu, jejíž děj vybočuje z rámce nám známé reality“ (ADAMOVIČ 1995: 6).

34 Neff dílo *Stanice Bouřná* nepřesně označuje za „realistický román ozvláštňený v jedné z rovin fantastikou“ (NEFF 1995: 23).

jsou navíc různé terminologické zvyklosti“ (ADAMOVIČ 1995a: 29.) a podobně jako u většiny v předchozím odstavci citovaných přístupů, jejich hlavní zájem leží jinde.

Dosavadní převážně zkratkovitá charakterizace fantastické literatury s sebou nese komplikace spočívající jednak v přílišné obecnosti (která literatura nepřekračuje hranice běžné zkušenosti), jednak v omezující normativnosti (fantastická literatura jako součet svých tří podkategorií, konfrontace představ a podobně). Domnívám se tedy, že je namístě věnovat se pojmu fantastické literatury podrobněji.

Jakkoli je recepce fantastiky ze strany literární vědy okrajovou záležitostí, neznamená to, že by byla jakožto předmět studia zcela ignorována. Odbornou teorii fantastiky českého původu představuje výše uvedená studie Jiřího Šrámka *Morfologie fantastické povídky* hojně čerpající z francouzských pramenů a Proppovy *Morfologie pohádky*, k níž odkazuje již názvem.

Z pozice literární vědy se českou fantastikou – přesněji science fiction – dále zabývali Václav Kubín a Alena Einhornová v šedesátých letech a Pavel Vašák v letech osmdesátých; jejich studie vycházely v *České literatuře*, blíže současnosti připomeňme články Jiřího Holého z druhé poloviny devadesátých let. Lubomír Doležel analyzuje fantastické fikční světy v knize *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (2014). Fantasy se u nás věnuje Luisa Nováková (k jejím textům odkazují v různých kapitolách této práce), přehledovou stať *Fantasy pohledem literární teorie a kritiky* uveřejnil Jaroslav Toman v časopise *Ladění* roku 2011.

Kubínova stať *O typech literární fantastiky* z roku 1962 je silně poznamenána přístupem tehdejšího režimu k literatuře a jejím funkcím, díky čemuž je její nemalá část dnes pro zkoumání fantastiky zcela neužitečná. Kubín dělí fantastiku na „skutečnou, na vědě založenou“ a na „brzdu pokroku“ podsouvající *fantastično za skutečnost, jeho ztotožňování s objektivně reálnými věcmi a jevy (náboženství, jiné formy idealismu)*, dále odmítá takzvané sociální utopie wellsovského typu jako již nepotřebné a zastaralé, neboť utopie – rozumějme komunismus – se stala „reálnou perspektivou dneška“ (KUBÍN 1962: 347). Po vyřídění tendenčních pasáží však Kubín nabízí několik zajímavých poznatků.

V úvodu vyjmenovává některé významné tvůrce fantastiky v šedesátých letech³⁵ a zmiňuje se o fantastice jakožto o „důležité a zanedbávané literární oblasti, jejíž význam roste každým novým vědeckým objevem“ (KUBÍN 1962: 341), aby si následně položil otázku, co to vlastně je fantastika a které hlavní typy vědeckofantastické literatury rozeznáváme. Dnešní čtenáře fantastiky pravděpodobně nepřekvapí, že situace se od šedesátých let příliš nezměnila – fantastika (zejména v užším smyslu) stále je (odbornou kritikou) zanedbávanou a okrajovou literární oblastí a stále

35 Odkazuje na knihy Jana Weisse, Josefa Nesvadby, Čestmíra Vejdělka a Josefa Tallo.

- Cesty k definici fantastické literatury

tvorí významnou součást knižní produkce. Oproti době vzniku Kubínova článku se repertoár fantastických metod nesmírně rozrostl a rozšířil, a proto je nutné pokládat si otázku po podstatě a poslání fantastické literatury znovu a znovu. I kdyby v minulosti existovala přijatelná odpověď, bylo by nutné testovat ji a revidovat společně s proměňujícími se podobami aktuálního světa a jejich reflexemi ve fantastických textech.

Kubín rozlišuje takzvanou *anticipační* (skutečně vědeckou) fantastiku od *jinotajné* fantastiky, pro kterou je vědeckotechnický (často pseudovědeckotechnický) základ pouhou metodou k „zpravděpodobnění a modernizaci“, prostředkem oživení. Jako příklad druhého typu uvádí Wellsovy texty, v nichž nejsou podstatné technické parametry fantastických vynálezů – například stroj času ve stejnojmenném románu – ale až možnosti a důsledky jejich použití. Přestože nepokládám označení Wellsova tvůrčího postupu jako oživení či modernizace za šťastné, Kubín v tomto kontextu správně upozorňuje, že nedává smysl vyčítat Wellsovi nedostatečnou propracovanost vědeckých nápadů, neboť jeho cíl a záměr ležel zcela jinde. Podobně polemické je oceňování Karla Čapka za anticipaci vývoje atomové fyziky (v doslovu Jana Mukařovského k vydání *Krakatitu* z roku 1958), Čapkův *bílý prášek* má k vědeckému popisu pozdějších vynálezů vskutku daleko – a především pro Čapka stejně jako pro Wellse je důležitá sociální a lidská, nikoli technická uvěřitelnost. Čapek používá fantastické prvky jako metaforu soudobého světa, což explicitně potvrzuje v poznámce k *Válce s mloky*: „[...] konfrontace s lidskými dějinami, a s dějinami nejaktuálnějšími to byla, co mne mocí posadilo k psacímu stolu, abych psal *Válku s mloky*. Kritika ji označila za román utopistický. Bráním se proti tomuto slovu. Není to utopie, nýbrž dnešek. Není to spekulace o čemsi budoucím, nýbrž zrcadlení toho, co jest a prostřed čeho žijeme. Nešlo o fantazii; té jsem kdykoliv ochoten přidat zadarmo a přídavkem, kolik kdo bude chtít; ale šlo mi o tu skutečnost. Nemohu si pomoci, ale literatura, která se nestará o skutečnost a o to, co se opravdu děje se světem, písemnictví, které na to nechce reagovat tak silně, jak jen je dáno slovu a myšlence, taková literatura není můj případ“ (ČAPEK 2012: 5).

Alena Einhornová přispěla ke zkoumání fantastické literatury dvěma studii *Nejvýraznější představitelé naší vědecké fantastiky* (1968) a *Fantastika v literatuře science fiction* (1971). V teoreticky a historicky zaměřené stati pozdějšího data člení fantastickou metodu na několik typů podle toho, jaký je vztah fantastického prvku vzhledem k fikčnímu světu. Jako nejstarší uvádí fantastiku křesťanských legend a fantastiku pohádek, kdy v první je fantastický prvek (zázrak) něčím mimo lidský svět, šokujícím zjevením vyžadujícím konfrontaci s každodenní realitou a odkazem k realitě hlubší a zásadnější, než je ta naše, zatímco v druhé je fantastický prvek (kouzlo) běžnou součástí pohádkového světa a jako takový je postavami přijímán (obdobně Rabkin, viz kapitolu 2.1). Působení vědecké fantastiky se nachází kdesi mezi těmito dvěma přístupy a musí si hledat specifickou cestu představení fantastického prvku:

„[...] fantastický živel má v podstatě povahu ‚zázraku‘, který je obyčejnému, normálnímu světu nesouřadný a cizí; současně však není podle svého původu odjinud než právě z tohoto světa, nepoukazuje nikam mimo něj; musí být v tomto světě zakotven a představen jako jeho součást“ (EINHORNOVÁ 1971: 304).

Dvojaká podoba fantastična ve vztahu ke světu se v průběhu vývoje vědeckofantastické literatury realizovala dvěma způsoby a jejich kombinací. Jednak přizpůsobením fantastického prvku světu, jeho zevšedněním, oslabením pocitu zázračna, kouzla, jednak přizpůsobením fikčního světa úžasné podstatě fantastického prvku – všechny zásadní prvky díla, zahrnujíc zápletku, postavy i prostředí, přejímají podivnost a cizost fantastického prvku.

Historicky se zdůraznění zázračnosti (podivnosti v původním slova smyslu) fantastického prvku uplatnilo nejsilněji v literatuře devatenáctého a počátku dvacátého století, a to ze dvou důvodů: technické vynálezy měly v aktuálním světě ještě stále přičuť zázraku a nově vznikající vědecká fantastika se nutně potřebovala odlišit od pohádky a jejího zdomácnění kouzelného, aby se vyhnula označení pohádkové nereálnosti a nepravděpodobnosti. Einhornová připomíná charakteristické postavy vyšinutých vědců, podivníků a životních ztroskotanců zabydlujících tehdejší vědeckofantastické příběhy, pomíjí ale inspiraci gotickým románem a romantismem. V potřebě zvýraznit výjimečnost fantastického prvku vidí Einhornová důvod pro adopci řady motivů a schémat typických pro dobrodružnou literaturu, neboť: „*Pojem ‚dobrodružství‘ má silný význam něčeho náhodného, nekonzistentního, okrajového, něčeho, co je postaveno mimo normální řád věcí*“ (EINHORNOVÁ 1971: 307). V období zázračné fantastiky je to ale každodennost aktuálního světa, co nakonec vítězí nad zázračným vynálezem; vynálezce (geniální šílenec či šílený génius) umírá v troskách svého vynálezu a z povrchu země mizí i jeho plány. Trpká realita má převahu nad snem.

Druhou polovinu dvacátého století označuje Einhornová za *období všedního zázraku*; společně s přivyknutím na překotný vědeckotechnický vývoj se i literatura, pro kterou je neodmyslitelnou inspirací, přibližuje všednodenní realitě, v níž závatné proměny ze dne na den nejsou ničím výjimečným. Již ustálený žánr se současně přestává obávat záměny za pohádkový narativ a nezakládá si na pasážích vysvětlujících čtenáři realističnost fantastického prvku (účinek dynamitu nesměl být chápán stejně jako důsledek mávnutí kouzelným proutkem). Zevšednění fantastického se nutně odráží ve struktuře textu. Zatímco v prvním období se reakce čtenáře měla shodovat s hodnocením postav a vypravěče: všichni žasli nad podivuhodností fantastična, v druhém období je fantastický prvek zařazen do fikčního světa jako jeho přirozená součást a údiv tak zůstává na straně čtenáře, kdežto postavy a vypravěč na fantastický prvek pohlížejí jako na všední součást své skutečnosti.

Pavel Vašák recepci české science fiction věnoval několik kratších studií (například *Sci-fi jako druhá tvář reality* z roku 1983), přehledových statí mapujících do-

- Cesty k definici fantastické literatury

bovou tvorbu (*Realita vědeckofantastické literatury* 1982 a *Scifobraní* 1987) a recenzí (zabýval se zejména Josefem Nesvadbou). V časopise *Česká literatura* uveřejnil roku 1984 studii *Teorie a historie science fiction* komentující tři knihy věnované fantastické literatuře vycházející v letech 1980 a 1981: *Genéza a poetika science fiction* Dušana Slobodníka, *Vědeckofantastická literatura* Miroslavy Genčiové a *Něco je jinak* Ondřeje Neffa. (Analýza těchto textů Josefem Hrabákem vychází již o rok dříve v *Literárním měsíčníku* pod názvem *Čtyřikrát o sci-fi.*) V úvodu Vašák upozorňuje na (ostatně dodnes přetrvávající) paradox spočívající v neúměře závažnosti českých fantastických textů a kritických analýz žánru:

„Vědeckofantastická literatura, také již i v češtině zvaná mezinárodní zkratkou scifi, rozhodně nepatří k okrajovým žánrům naší literatury, a to i v rozměru historickém. Je dobře známo, že v historii formování světové scifi literatury byla úloha českých autorů neobyčejně závažná: téma času, podstatný poznávací princip scifi literatury, nalezneme u Jakuba Arbesa; Karel Čapek dal kromě robota této literatuře poslání, když uvedl, že v R. U. R. nepsal hru o robotech, ale o lidech, i když jich nakonec tak málo zůstalo. Scifi jako nástroj satiry politických mechanismů nalezneme ve Velkovýrobě ctnosti Jiřího Hausmanna, rozhraní snu a skutečnosti sloužilo Jiřímu Weissovi ke kritice mechanistické společnosti atd.

Přitom vztah scifi a literární teorie (historie) je u nás provázen jistým paradoxem: odborných statí o scifi není mnoho, souhrnné knižní publikace chyběly až do roku 1980“ (VAŠÁK 1984: 150).

Když dále upozorňuje na nedostatečný pojmový aparát pro analýzu vědeckofantastické literatury, zamýšlí se Vašák nad definováním tohoto fenoménu a dochází k závěru, že na prvním místě je nutné odlišit dva okruhy textů využívajících poznávacích principů scifi:

1. scifi jako druh postoje k realitě, jako nástroj jejího poznávání;
2. scifi jako společensky utvořený žánr.

Tuto diferenciaci považuje za vhodnou nejen pro teoretickou reflexi, ale i pro nakladatelskou praxi.

Vašákovo dělení, byť se omezuje na dobově produktivní podkategorii science fiction, je možné usouvztažnit s Atteberyho charakterizací fantastiky jako modu (1) a jako žánru (2); byť nejsou totožné, oba přístupy vypovídají o potřebě odlišovat zacházení s fantastickým prvkem (zde se opět přikláním k vlastní terminologii) na úrovni užší žánrové (texty sdílejí více společných rysů než pouze použití fantastického prvku) a širší nadžánrové, na níž autoři zacházejí s fantastičnem volně, různorodě a bez návaznosti na kánon fantastické literatury.

Nevyplývá z toho však marginalizace žánru fantastiky jakožto triviální literatury s primární oddechovou funkcí a důsledné oddělování „skutečné“ literatury zacházející s fantastickými motivy, jak jsme tomu i v dnešní době svědky v českém i světovém kontextu.

Jiří Holý v článku *Možnosti fantastiky* (1998) mapuje vývoj fantastiky v českém prostředí a po vyjmutí takzvané nespoutané imaginace projevující se v *moderní poezii od symbolismu po surrealismus* upozorňuje na silnou tradici fantastické satiry počínající již *Pravým výletem pana Broučka do Měsíce* a *Novým epochálním výletem pana Broučka, tentokrát do XV. století*, na něž navazují díla Čapkova a Haussmannova a texty mladšího data; *Bílá kniha ve věci Adama Juráčka* a *Katyně* Pavla Kohouta, Fuksovy *Mysi Natalie Mooshabrové* i Grušův *Mimner aneb Hra o smrdůcha*.

Jako další možnost rozvoje fantastiky vidí Holý v kouzelné pohádce se syžetem putování (rozebírá v tomto kontextu Čapkův *Krakatit* a Vančurovy *Tři řeky*), v následujících rozborech se dostává k science fiction, utopiím a antiutopiím a fenoménu groteska a černého humoru ve fantastických textech. Upozorňuje na omezenost obzoru moderního člověka uvažujícího pouze v mezích počítatelného a racionálního. Otřes religiózních jistot a novější pochybnost o udržitelnosti racionálního modelu světa zrozeného v osvícenství je pak územím, na němž se moderní fantastika profiluje (HOLÝ 1998: 473).

V o něco starší studii *Funkce fantastiky v současné próze* (1995) Holý analyzuje množství textů z hlediska použití fantastiky, v druhé polovině se pak soustředí na tři texty: *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* Oty Filipa a fantaskní romány současných postmoderních autorů; *Trýznivé město* Daniely Hodrové a *Uprostřed noci zpěv* Jiřího Kratochvila, aby pojmenoval jejich tvůrčí princip a jeho důsledky:

„*Dehierchizace výrazových prostředků na úrovni kompozice, stylu a jazyka, jak jsme ji v těchto dílech konstatovali, a právě tak ustavičné noetické znejistování, problematizace navozují představu chaosu jako základního půdorysu světa.[...] Tím se próza s fantastickými motivy ocitla v protikladu s oficiálně protežovanou poetikou sedmdesátých a osmdesátých let, která požadovala popisnou iluzivnost (v podobě idylické či konfliktní) a vycházela z představy reality ideologicky jasně vyhodnocené. Dosah fantastické větve české prózy je však širší. Vpád znepokojivého tajemství do denního života, který zůstává logicky nevysvětlen, trhliny ve zdánlivě kompaktních masách přirozeného světa, které se už nezacelují – to vše je protilehlé nejen dobovým schématům, ale zrovna tak i neotřesitelné religiozitě, racionálně pragmatické důvěře v život, v jakýkoli projekt řádu, celistvého smyslu světa vůbec. Takovýto model fantastiky nabývá nových aktualizací, stále znovu zpochybňuje sebejisté hodnotové systémy, poukazuje k chaosu jako k neupevněné, proudící a živé dimenzi vnímaní světa“ (HOLÝ 1995: 127). Holý zde upozorňuje na fenomén vše zasahujícího znejistění, ke kterému se vrátím v druhé části práce při návrhu vnitřní strukturace fantastiky na základě funkce fantastického prvku.*

Lubomír Doležel v *Heterocosmice II. Fikční světy postmoderní české prózy* (2014) věnuje fantastickým fikčním světům značnou pozornost. Rozděluje je podle toho, zda obsahují pouze nadpřirozený svět (*fantazijní světy*), nebo i svět přirozený. V druhém případě odlišuje, je-li hranice mezi nadpřirozeným a přirozeným

- Cesty k definici fantastické literatury

světem ostře vymezena (*svět mytologický*), oslabena (*kouzelný*) či zcela zrušena (*hybridní*). Primárně se, jak uvádí již podtitul, zaměřuje na postmoderní fikční světy, fantazijní světy, tedy ty, v nichž chybí přirozená doména, považuje v moderní a postmoderní literatuře za vymizelé (DOLEŽEL 2014: 30) a poukazuje na zavedenou desautentifikaci nadpřirozeného světa prostřednictvím snu. „*Je možné, že absence fantazijní fikce z literatury soudobé je způsobena právě tím, že už nemáme rádi příběhy, které se ztrácejí, když mizí sen*“ (IBID.). Mimo fantastické světy Doležel staví alternativní historie (které označuje jako protifaktové fikce³⁶) a logicky nemožné světy (jako příklad si vybírá román *Podobojí* Daniely Hodrové).

Jakkoli jsou Doleželovy analýzy ve většině případů erudované a podnětné, právě ve vztahu k fantastičnosti si nelze nevsimnout netriviálních komplikací, a to zejména v pasáži věnované kouzelnému světu fantasy. Doležel se nikterak netají svou nechtutí k tomuto žánru³⁷ a přiznává i svou neznalost jeho historie a teorie. Nepříliš důvěryhodně pak působí, když na základě vypůjčení dvou románů (k jejichž pročtení se podle svých slov nemohl donutit) a „*náhodného setkání s ohláškou překladu*“ románu *Modrý měsíc* (2011) ze série *Nesmrtelní* Alyson Noëlové (zvláštní kategorie romantické fantasy čerpající z popularity ságy *Stmívání* a vcelku jednoznačně určené dospívajícím příznivkyním nenáročné literatury), vynáší o fantasy hypotézy, které vzhledem k okolnostem nemohou být než nepodložené. Když odsuzuje žánr fantasy jako literární kýč a pohádku nahrazující „*předválečné čtivo typu Červené knihovny*“ (IBID.: 33), má jeho tvrzení podobnou platnost, jako kdyby na příkladu jednoho textu z řady *Harlequin* považoval všechna literární díla tematizující vztah muže a ženy za triviální a kýčovitá.

Mírnější, přece však pochyby vzbuzuje Doleželovo prohlášení o vzácnosti protifaktové fikce (přidržím se zde autorovy terminologie) v české próze (IBID.: 151), díky níž považuje Topolův román *Kloktat dehet* z roku 2005 za takřka průkopnický³⁸. Z Topolových předchůdců zmiňuje Doležel Peroutku a podotýká, že „*Nesvadbova próza Peklo Beneš (2002), protifaktový životopis prezidenta Beneše, není nic víc než doklad toho, že geneticky protifaktová fikce souvisí se science fiction*“ (IBID.). Myslím si,

36 Doležel pracuje s odlišným protifaktové fikce a protifaktové, alternativní historie jakožto podoboru historiografie. Já v této práci používám pojmu alternativní historie v kontextu beletrie, jak je v českém prostředí podle mého názoru neproblematicky zaveden.

37 K čemuž odkazuje i Petr A. Bílek v recenzním posudku (BÍLEK 2014).

38 Díla založená na principu spekulace „*co kdyby*“ se v českém prostředí objevují nikterak výjimečně jak v překladech (pravidelně od 90. let, první překlad Harrisovy *Otčiny* se objevil už roku 1993, tedy rok po vydání originálu, *Muž z vysokého zámku* Philipa K. Dicka vyšel v Česku již třikrát, poprvé roku 1989, *Přeměna* Kingsleyho Amise roku 1994, stejně tak *SS-GB* Lena Deightona), tak v původních textech (*Petrolejář – román z angloamerické petrolejové války roku 1927* (1930) Jaroslava Raimunda Vávry, *Pozdější život panny* (1980) Ferdinanda Peroutky, *Engerlingové* (1995) Jaroslava Velinského, nověji *Peklo Beneš* (2002) Josefa Nesvadby, antologie *Imperium Bohemorum – Fantastické dějiny zemí Koruny české* (2007), *Spěšný vlak CH.24.12.* (2010) Jana Poláčka, *Herci* (2012) Václava Holance, *Altschulova metoda. Kde lišky dávají dobrou noc I.* (2014), kterou Karol Sidon zveřejnil pod pseudonymem Chaim Cigan. O alternativních historiích na pomezí literatury faktu a beletrie píše níže).

že charakterizace románu *Peklo Beneš* jako protifaktového životopisu je poněkud omezující, podrobněji se textem zabývám v druhé části práce. Když Doležel dále uvádí, že čeští kritici neznají pojem označující literaturu tohoto typu, dotýká se dvou zajímavých problémů. Tím prvním je otázka, nakolik lze dnes uvažovat o literárních žánrech pouze v rámci národních literatur. Druhým pak již zmiňovaná mezera mezi teoretiky a kritiky z akademické sféry a fandomu; recenze *Kloktat dehet* publikované na webových stránkách zaměřených na fantastiku s pojmem alternativní historie běžně zacházejí.

Srovnávací studie *Fantasy pohledem literární teorie a kritiky* (2011) Jaroslava Toman shrnuje recepci žánru v českém kontextu se zvláštním zaměřením na literaturu pro mládež – odkazuje sice i k zahraničním titulům, ale jen k těm dostupným v českém překladu, jež bohužel nejsou nejlepšími reprezentanty teorie ani historie fantasy. Jednou z mála přeložených publikací je encyklopedie editovaná Davidem Pringlem *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů* (1999, česky 2003), jež s pojmem fantasy zachází značně svévolně, zaměřuje se na její triviální podobu, kterou, jak podotýká Luisa Nováková, „víceméně chápe jako přednost a za jednu z esenciálních žánrových charakteristik fantasy považuje naprostou dominanci zábavné funkce nad všemi ostatními“ (NOVÁKOVÁ 2008: 16).

Toman precizně mapuje průnik fantasy textů do českého prostředí a s tím související kritické odezvy od slovníkových hesel ke specializovaným studiím a pokusům o definici, zahrnuje rovněž čistě internetové zdroje a poskytuje tak pro zkoumání fantasy užitečný přehled. Přijetím Pringlova vymezení fantasy však současně neargumentuje proti marginalizaci jejího potenciálu: „Zároveň [*Fantasy: Encyklopedie fantastických světů*] jasně definuje její funkci. Odmítá moralitu, didaxi, politickou tendenci i kultivaci estetického cítění, stanovuje si jediný cíl: „přenést obyčejného čtenáře... do říše fantazie a neomezených (ne)možností a poskytnout mu to pravé potěšení z četby.“³⁹ Tato definice vlastně prozrazuje, proč se fantasy stává téměř výlučně četbou mládeže a proč tihle k umělecky pokleslému čtivu“ (TOMAN 2011: 12). Tendenci fantastické literatury (fantasy zahrnuje) k trivialitě se zabývám níže, zde jen musím podotknout, že nelze zobecňovat a považovat veškerou fantasy za triviální literaturu. Rovněž překladová i česká fantasy (ve své originální i konvenční podobě) si u nás získala značnou oblibu mezi dospělými čtenáři a v žádném případě nepatří k žánrům čteným primárně mládeži. Podložit to lze zastoupením fantasy románů a povídkových sbírek určených dospělým čtenářům v nakladatelské praxi, ohlasy fantasy na specializovaných internetových fórech (například Legie.info) i konstatováním Luisy Novákové v článku *Několik poznámek o pohádce a fantasy* (2008).

39 Citováno z Pringle D. a kol. 2003 *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů* (Praha: Albatros).