

Dědinová, Tereza

Kritická recepce fantastiky

In: Dědinová, Tereza. *Po divné krajině : charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 60-80

ISBN 978-80-210-7871-0; ISBN 978-80-210-7872-7 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134157>

Access Date: 09. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

5. KRITICKÁ RECEPCE FANTASTIKY

Přestože se kritická recepce fantastické literatury během let rozrůstá a prohlubuje (zatím je to pozorovatelné spíše ve světovém kontextu), fantastika se stále nachází v obranné pozici⁴²; její příznivci cítí potřebu obhajovat ji a dokazovat, že ač se odklání od mimetického přístupu ke skutečnosti, neznamená to nutně ústup od serióznosti a kvality. Ono ztotožnění fantastičnosti a nevážnosti ústící až v triviálnost je už samo o sobě problematické a neodůvodněné, přesto ho teorie fantastiky sama implicitně přijímá za relevantní a pokouší se – při analýze textů nespokojujících se s cíli konvenčního psaní – jeho platnost vyvracet.

Mnoho ze studií věnovaných fantastice je touto pozicí poznamenáno: Ann Swinfenová nazvala svou knihu přímo v jejím duchu *In Defence of Fantasy* a v úvodu vysvětluje: „[...] možná jeden z nejobtížnějších aspektů vážné kritické studie o fantastice vyplývá z postoje většiny současných kritiků – postoj, který naznačuje, že takzvaně ‚realistický‘ způsob psaní je poněkud hlubší, více morálně závazný, více provázaný se ‚skutečnými‘ lidskými starostmi, než režim psaní, který využívá úžasné [marvellous]“ (SWINFEN 1984: 10–11, vlastní překlad).

Kathryn Humeová klade kořeny tendence k podceňování fantastiky až k Aristotelovi a Platonovi⁴³: „Literatura nese nevyhnutelné podobnosti s realitou, a čím více dílo vypráví příběh, o to více je nezbytná přítomnost skutečného. Nicméně, což je úžasným holdem vylučnosti a důslednosti Platona a Aristotela jako původců západní kritické

42 Ačkoli v poslední době je možné minimálně v angloamerickém prostředí pozorovat únavu nad dlouhotrvající potřebou obhajovat fantastiku a pozvolný ústup od této praxe (například LE GUIN: 2015b).

43 Přesněji k platonské tradici chápající upřednostňovanou míméisis jako nápodobu, kopii skutečnosti a k Aristotelovým soudům o umění na základě pravděpodobnosti událostí a charakterů.

teorie, většina následných kritiků předpokládá mimetické reprezentace za základní vztah mezi textem a reálným světem“ (HUME 1984: 5, vlastní překlad).

Snahy fantastiky obhajovat své místo v literárním kánonu si všímá Lance Olsen v článku z roku 1987: „*Zdá se, že vždy je zde potřeba odsuzovat nebo omlouvat fantastické, potřeba, která je typicky etnocentrická, vycházející z hluboké víry vlastní západní kultury, že ‚realita‘ je nějak morálně ‚lepší‘ a esteticky ‚vážnější‘ než ‚fantazie‘, že vědomé je nějak objektivně lepší než podvědomé*“ (OLSEN 2004: 285, vlastní překlad). Olsenova studie byla poprvé publikována roku 1987, nicméně ani později se přístup k fantastické literatuře dramaticky nemění. Fakt, že diskuze o fantastice je i dnes ze strany jejích příznivců často vedena jako obhajoba, konstatuje Marek Oziewicz (OZIEWICZ 2008: 34).

Protože fantastická literatura je stále považována za literaturu méně závažnou⁴⁴ a určenou úzké cílové skupině, významná díla žánru, která vzbudila pozornost mimo komunitu čtenářů fantastiky, bývají čtenářům představována s co nejmenší možnou návazností na fantastickou literaturu. V přednášce proslovené na University of Notre Dame v Indianě Robert Scholes na příkladu *Růže pro Algernon* Daniela Keyse, velmi známé povídky (1959, česky 1993), kterou autor posléze rozpracoval ve stejnojmenný román (1966, česky 2000), ukazuje, jak opatrně bylo s paratexty románu manipulováno⁴⁵, aby se zahladila nežádoucí příslušnost ke science fiction, a dílo se tak dostalo ke čtenářům, kteří by text s hlavičkou science fiction ignorovali.

V úvodu *A Short History of Fantasy* z roku 2009 autoři Farah Mendlesohnová a Edward James uvádějí pro příklad současné autory Davida Mitchella a Susanny Clarkové, jejichž romány *Atlas mraků* (2004, česky 2006) a *Jonathan Strange & pan Norrell* (2004, česky 2007) si získaly jak kritická ocenění, tak komerční úspěch. Oba autoři jsou čtenářům prezentováni jako spisovatelé světové literatury, s pokud možno co nejmenší návazností na diskriminující vztah k fantastické literatuře: „*Dokonce i když fantastika získává stále větší oblibu, kritici se snaží oddělit ‚dobré věci‘ a tvrdit, že nejsou ‚fantastika‘*“ (MENDLESOHN, JAMES 2009: 1–2, vlastní překlad). Brian Attebery považuje rozlišování žánrové literatury, k níž je počítána i fantastika, a nežánrové, krásné literatury za spíše škodlivé: „*I když toto použití neodráží natolik skutečný rozdíl, jako naznačuje slepotu [recenzentů] ke konvenčnosti jejich upřednostňovaných forem, komplikuje jakékoli diskuse o fiktivních žánrech, včetně fantastiky.*“ (ATTEBERY 2014: 32, vlastní překlad)

44 O vyloučení fantastiky z literárního kánonu píše například Brian Attebery v úvodu k *Strategies of Fantasy*: „*Fantastika byla obecně vyloučena z kánonu velké literatury – a nadále vyloučena zůstává, přes prokazatelné hodnoty mnoha ze svých zástupců. [...]*“ (ATTEBERY 1992: ix).

45 Scholes si jako příklad bere třicáté druhé vydání románu, na jehož přebalu není ani zmínka o science fiction (přestože text je učebnicovou ukázkou science fiction metody) a ignorována je i prestižní literární cena Hugo, kterou *Růže pro Algernon* získaly roku 1960.

- Cesty k definici fantastické literatury

Roku 1986 Gary K. Wolfe podal v úvodu knihy *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship* resumé vývoje literárněvědného diskurzu zaměřeného na fantastickou literaturu, který se od nesmělých počátků dočkal bouřlivého vývoje počínaje sedmdesátými lety minulého století. (Jak vidno, v českém kontextu máme co dohánět.) Wolfe se primárně soustředil na anglicky psané texty, ale zařadil i vlivné jinojazyčné studie, které anglicky vedený diskurz ovlivnily, především dílo Tzvetana Todorova. V chronologickém přehledu do popředí vystupuje nezřídka ostrá diskuze a neshody mezi badateli z univerzitního prostředí a komunitou příznivců science fiction, fantasy a hororu. Rozepře se netýkají pouze vzájemných pochyb o kompetentnosti druhé strany vynášet soudy o fantastice, ale zasahují do problému terminologie a modu čtení. „[...] *Pojmy z tradičního literárního diskurzu se často zdají nedostatečné k popisu podivných postupů a účinků fantastického, zatímco na druhé straně termíny ražené speciálně pro popis takové literatury se často zdají výstřední nebo esoterické*“ (WOLFE 1986: vii, vlastní překlad).

Volání po speciálním přístupu k fantastice zahrnujícím jedinečné čtení a vnímání textu stejně jako specifickou terminologii diskuze se objevuje opakovaně. Na konkrétní příklady upozorním v následujících kapitolách studie.

Čtení fantastického textu je do značné míry ovlivněno mimotextovými aspekty zahrnujícími nižší prestiž fantastické literatury ve srovnání s krásnou literaturou a s tím související představu, že číst fantastickou literaturu je vyspělého a kultivovaného čtenáře nehodné; nechť ji s další žánrovou „literaturou“ přenechá dětem a nenáročným konzumentům populární literatury. Podle Diany Waggonerové nezřídka halasně proklamovaná „neschopnost číst fantastickou literaturu“ pochází především ze dvou zdrojů: „*Někteří čtenáři nejsou schopni poskytnout víru fantazii (fantasy), a to buď proto, že je představa nadpřirozeného stvoření znechucuje, nebo proto, že si spojují fantazii s dětinskostí*“ (WAGGONER 1978: 25, vlastní překlad).

Strach z vpuštění nadpřirozeného rozměru do života tematizuje Ursula K. Le Guinová v eseji *Why are Americans Afraid of Dragons* (LE GUIN 1989). Brian Attebery správně upozorňuje na vžité omezené (a omezující) představy ovlivňující pohled na texty zacházející s fantastickým prvkem⁴⁶: „*Tak teď máme recenzenty a učitele literatury, kteří se chlubí, že nejsou schopni číst fantasy. Nemohou říci, zda je to obsah nebo forma, proti čemu mají námitky, magie nebo obnova (recovery). Očekávají, že každá romance (fantastika) bude úniková, každá pohádka čtverácká a vyumělkovaná a tato očekávání řídí jejich reakci. Neuvědomují si, že tyto negativní vlastnosti jsou částečně výsledkem rozdělení, na něž přistoupili, mezi skutečným a neskutečným. Toto rozdělení zaručuje význam a podstatu pouze historickému a pseudohistorickému vyprávění, zane-*

46 Ann Swinfenová v úvodu *In Defence of Fantasy* označuje důvody, proč mnozí kritici zatracují veškerou fantastiku, za spíše emocionální než založené na kritických standardech (SWINFEN 1984: 1).

chávejíc fantastickému pouze určitou vzdušnou lahodnost, stejně jako sněhové pusince“ (ATTEBERY 1992: xi, vlastní překlad).

Je skutečně nutné číst fantastiku jinak než krásnou literaturu? Musí se čtenář přizpůsobit svébytným požadavkům fantastického textu, aby jej dokázal ocenit? Na tuto otázku není snadné odpovědět. Nepochybně četba fantastiky vyžaduje otevřenou mysl a ochotu usilovat o rekonstrukci fantastického fikčního světa, což na fantazii klade jiné a v mnoha případech náročnější požadavky než četba mimetického textu. Na druhou stranu se rekonstrukce fantastického fikčního světa nemusí podstatně lišit od nároků, jež vyžaduje příběh umístěný do exkluzivního prostředí přirozeného světa; dostatečně vzdálená kultura může působit stejně cize a fantasticky jako imaginární společenství vznikající na jiné planetě. Namísto by bylo spíše upozornění na nároky, které tvorba fantastického fikčního světa klade na autora.

Na tomto místě by bylo patřičné vydělit z uvažování o fantastice v širším slova smyslu science fiction kvůli jejím specifickým nárokům na čtenáře a intertextovost. Krom častého požadavku alespoň základní znalosti vědeckého východiska konkrétního díla je science fiction výjimečná vzájemnou provázaností svých textů, v nichž se jednotlivé ikony a schémata interpretace stávají kolektivním majetkem, megatextem, z něhož díla čerpají a současně jej obohacují (BRODERICK 1995: 157).

Při pokusu o hledání odpovědi týkající se fantastiky v širším pojetí si rozdělme problematiku na několik snadněji uchopitelných částí, aniž bychom pustili ze zřetele, že ve výsledku působí společně.

5.1 Fantastické ozvláštnění

Termín *ozvláštnění* do literárněvědného diskurzu zavedl Viktor Borisovič Šklovskij, představitel ruského formalismu, jako úmyslné podtržení cizosti a nezvyklosti jevů a věcí, které se tak otevírají novým, neautomatizovaným úhlům pohledu. V tomto přístupu koření i pojem *Verfremdungseffekt* (do angličtiny překládáno jako *alienation*, nověji pak *estrangement effect*, do češtiny jako *zcizení*) představený Bertoldem Brechtem, usilující o aktivizaci diváka prostřednictvím stylistické inovace (například veršující gangsteři v *Zadržitelném vzestupu Artura Uie*), jež divákovi nedovolí automatizované ztotožnění si divadelní hry se skutečností. Emocionální identifikace diváka s postavami a jejich osudy by se pak měla přesunout z podvědomé do vědomé roviny a přimět jej k hlubší reflexi dramatických situací.

Teoretik a kritik Darko Suvin Brechtův pojem převzal a aplikoval jako zakládající rys science fiction, již charakterizoval jako „*zcizenu z naturalistického světa, ale kognitivně s ním propojenu*“ (SUVIN 2010). *Zcizení* (jak budu Suvinovo *estrangement* na základě příbuznosti s Brechtovým termínem překládat) ve fantastice má

- Cesty k definici fantastické literatury

podrývat recipientovy představy o skutečnosti a vynucovat si nové otázky cílící jak na fikční, tak na aktuální svět. Suvinova koncepce vzbudila kritické ohlasy ze strany těch badatelů, kteří argumentují, že naprostá většina science fiction usiluje o pravý opak odcizení; při popisu nových, neznámých věcí a stavů se snaží najít metodu, jak je čtenáři přiblížit. Jinými slovy se pokouší ukazovat neuvěřitelné jako hodnověrné a důvěrně známé (CLUTE 1993: 313). Nicméně i v takovém případě nastupuje zcizovací efekt: přiblížení fantastických prvků umožňuje získat odstup od podvědomého spojování fikčního a aktuálního světa, v důsledku čehož čtenář může zpětně nahlížet na realitu novým, jasným pohledem (Tolkien v esaji *O pohádkách* označuje **obnovu jasného pohledu** za jednu ze čtyř klíčových funkcí fantasy).

Zatímco pro Šklovského i Brechta leží ozvláštňení (či zcizení) primárně na rovině diskurzu, ozvláštňení ve fantastické literatuře se týká především a mnohdy výhradně roviny příběhu. Rozdíl při svých úvahách o strukturální fabulaci popisuje Robert Scholes:

*„Co je jedinečné v této formě fikce [strukturální fabulaci], je způsob ozvláštňení. Ve světech SF jsme zvaní vidět kamenitost kamene tím, že sledujeme, jak se pohybuje a mění ve zrychleném časovém měřítku, nebo narazíme na protikámen s vlastnostmi takové protikamenitosti, že jsme nuceni přehodnotit skutečné kvality kamene. Ve Šklovského teorii je to **forma**, co obnovuje kamenovitost kamene. Komplexnost, složitost – jedním slovem básnickost – poselství zabráňuje naši zvykové reakci a otevírá oči k realitě objektu. Ale v SF je toto odcizení více koncepční a méně verbální. Je to nová myšlenka, která šokuje naše vnímání, spíše než nový jazyk básnického textu. A právě proto naše stará formalistická metodologie málokdy funguje jako kritický přístup k SF. Samotný její přístup působí jako velký blok našeho vnímání bohatství a krásy nové přeměny fikce” (SCHOLES 1975: 46–7, vlastní překlad).*

Ozvláštňení ve fantastice se nicméně nemusí omezovat na rovinu příběhu, jakoli je to pro ni typické a prvořadé, ale v nejlepších textech proniká současně na rovinu diskurzu (viz kapitolu 5.6.1).

5.2 Fantastická a krásná literatura

Hranice mezi fantastikou a ostatní literaturou může být dosti nezřetelná, což je dáno v zásadě obdobným vztahem fikčního a aktuálního světa ve fantastické i nefantastické literatuře. Nejedná se o prostý kontrast, daleko spíše o rozdíl stupně: tak, jako každá literatura je ve své podstatě fantastická, neboť realitu vždy přetváří – (například psychologický román usazený v současnosti nebo ve třiačtyřicátém století transformuje realitu aktuálního světa pouze v odlišné míře) – tak je každý svět

fantastického díla, byť by se jednalo o cizí vesmír obývaný nelidskými bytostmi, inspirován aktuálním světem autora a založen na jeho zkušenosti s ním.

Snahy o zobecnění, v popisu vztahu fantastické a nefantastické literatury nevyhnutelné, však začasť vedou k přílišnému zjednodušování, zejména u teorií zaměřených přímo na fantastiku lze pozorovat redukci nefantastické literatury na pouhý *opis* reality, na popis běžné zkušenosti a empiricky ověřitelného světa. Přesah od všednosti a empirické ověřitelnosti je přitom základem umělecké literatury vůbec.

Teorie fantastiky mnohdy striktně odděluje světy *fantastické a běžné literatury*⁴⁷ a veškerou literaturu mimo fantastiku začasť odsuzuje k nevděčné roli pouhého opisování skutečnosti. Výmluvně to dokládají i výrazy, kterými je krásná literatura v mnoha textech označována. V teorii fantastiky se o umělecké, vysoké literatuře a fantastice příliš neuvažuje. Za protiklad fantastiky bývá označována takzvaná *literatura hlavního proudu (mainstream)*, která mimo jiné nese i tato přizvíska: *literatura každodenní zkušenosti*, *literatura vycházející z empirického prostředí autora* (James Gunn, Darko Suvin) a *běžná literatura* (Samuel R. Delany).

Teoretici fantastiky mají tendenci vytvářet silné opozice mezi fantastickým a mimetickým; fantastika je na jedné straně a na druhé pak to, co zbyde, literatura *nepřesahující rámec všední zkušenosti*. Tato označení jen podporují dojem, že fantastické a mimetické stojí proti sobě a je historickou tradicí přirozeně odděleno. Fantastické nicméně bylo vždy součástí literatury; mohli bychom sledovat historii prolínání fantastického a mimetického v literatuře hluboké minulosti⁴⁸; až vývoj objektivního poznání (zejména osvícenství) způsobil, že se fantazijní irealita vnímala kontrastně, jako funkční narušení hranic literárního ztvárnění skutečnosti⁴⁹.

Příkladem hraničního zjednodušování v tomto kontextu je studie literárního kritika, univerzitního profesora a mnohokrát oceněného autora science fiction Samuela R. Delanyho *Science Fiction and „Literature“* (2005); Delany v ní mimo jiné zkoumá různé způsoby, jakými podle jeho názoru čtenář přistupuje k textu fantastické a běžné literatury. Zásadní rozdíl vidí v tom, že svět v dílech běžné literatury je dán – autor ho pouze popisuje – a fantastický fikční svět je ustanovován a vytvářen s každou větou textu – čtenář si nemůže pohodlně představit podobu známého světa a přistupovat s ní k textu: „Protože v diskurzu běžné beletrie je svět dán, můžeme každou větu v běžné beletrii použít jako součást hry připomínající psaní na klávesnici pouze jedním prstem (hunt-and-peck game). Dobře, jakou část světa musím vyvolat ve své představivosti [...], pokud chci, aby příběh držel pohromadě? V science fiction svět příběhu dán není, je to spíše konstrukt, který se mění s každým příběhem. Při četbě SF musíme zapřáhnout mnohem více představivosti a spekulace. S každou větou se musíme ptát,

47 V originále *mundane fiction* (DELANY 2005a).

48 Například viz HUME 1984, TRAILL 1996, MATHEWS 2002.

49 Podrobněji v kapitole 7.

- Cesty k definici fantastické literatury

co by ve světě příběhu mělo být odlišného od našeho světa, aby byla taková věta použita – a tak, jak se věty staví na sebe, sestavujeme svět ve specifickém dialogu, ve specifickém napětí s naší současnou představou skutečnosti“ (DELANY 2005a: 104, vlastní překlad). Delany – stejně tak jako mnozí další teoretici fantastiky – opomíjí myšlenku, že nejen ve fantastickém, ale v každém literárním díle je fikční svět postupně vytvářen a v žádném případě nejde o přepis světa aktuálního. Zajisté rozdílně čteme futuristický text zasazený na Mars a realistický román odehrávající se na české vesnici devatenáctého století; požadavky na naši představivost jsou v prvním případě značně vyšší a nedovolují nám vyvolávat si při čtení dobové obrazy aktuálního světa, nicméně ani v případě striktně mimetického díla (o moderní a postmoderní literatuře nemluvě) se nedostáváme ke světu předem danému a hotovému. Delany dále uvádí jako jeden z předpokladů fantastiky dialog mezi autorem a čtenářem o podobě fikčního světa, kterého podle jeho slov běžná literatura není schopna. Opět, jeho tvrzení neplatí ani pro realismus devatenáctého století, natožpak pro literaturu moderní a postmoderní.

Opatrněji se v obdobném duchu vyjadřuje Ondrej Herec, když odlišuje fantastickou (konkrétně science fiction) a „realistickou literaturu“ na základě logického experimentu a vztahu fikčních světů fantastiky ke světu aktuálnímu: *„Aj realistická literatúra vytvára imaginatívne svety. Literárna fantastika sa od nej neodlišuje normatívnym momentom, ale logikou myšlienkového experimentu. Alternatívne svety a paralelné univerzá fantastiky predstavujú svety, ktoré nie sú len jednoducho iné, odlišné od sveta našej každodennej skúsenosti, ale svety želateľné alebo naopak, neželateľné, utópie a antiutópie“* (HEREC 1999: 16).

Pochybnost⁵⁰ je pohledem Ondreje Herce nezbytným aspektem fantastické literatury, neboť provokuje otázky, proč je něco takto a ne jinak, a tím vyzývá k dialogu mezi autorem a čtenářem nad podobou fikčního světa. Pokládání otázek bez nabízené odpovědi je podle jeho názoru charakteristickým prostředkem fantastické literatury. V následujícím srovnání s takzvanou realistickou literaturou, v níž prý *„často nachádzame odpovede bez otázok“* (HEREC 1999: 16) se dostává do slepé uličky zapříčiněné v teorii fantastiky tolik oblíbenou opozicí fantastické a realistické literatury. *„Realistický autor sa delí s čitateľom o svoju predstavu známej skutočnosti, autor fantastického diela ho vyzýva na dialóg o svojej hypotéze neznámeho sveta“* (HEREC 1999: 16). Výše zmínění teoretici fantastiky zveličují úlohu aktuálního světa při tvorbě literárního díla. Fikční svět toho, co nazývají realistickou literaturou, je pro ně především opisem, v lepším případě prezentací reality. Zanedbávají tak celý postup tvorby od světa aktuálního směrem k fikčnímu, podceňují mezeru, která mezi těmito dvěma světy vzniká, a vidí opozici tam, kde jde nanejvýš o jiné

50 Pochybnost Ondreje Herce se liší od váhání Tzvetana Todorova, neboť zatímco podle Todorova čtenář váhá nad povahou fantastického prvku – nad tím, zda náleží do přirozené či nadpřirozené domény – Herec píše o kognitivní pochybnosti, nejistotě spjaté se stavem našeho poznání aktuálního světa.

postavení na stejné ose (tvořené body příklonu k realitě a fantazií) nebo, jinými slovy, o rozdíl stupně přetváření materiálu převzatého z reality pro potřeby literárního díla. Vnucuje se otázka, nakolik jsou podobné závěry výsledkem četby fantastických a nefantastických narativů a nakolik jsou ovlivněny mimotextovými aspekty podléjícími se na formování získané představy o podstatě těchto dvou typů textů.

Zajímavou výzvou a předmětem dalšího zkoumání se stává pohled na fenomén fantastické literatury prostřednictvím poznatků kognitivních věd. Fantastika jakožto populární žánr vytvářející vlastní komunitu autorů a recipientů nabízí široké možnosti k otázkám po zastoupení mimotextových hledisek ovlivňujících recepci fantastických textů a čtenářský postoj k fantastice (jak se na fantastickou literaturu dívají lidé, kteří ji primárně nečtou? Nakolik je ovlivňuje neodbytná přítomnost komerčních produktů s mizivou uměleckou hodnotou hlásících se k fantastice?). S tím souvisí otázka, do jaké míry se na hodnocení fantastických textů podílí *Systém 1* a *Systém 2*, jak je charakterizuje Daniel Kahneman, izraelsko-americký psycholog, nositel Nobelovy ceny za ekonomii (2002) za integraci psychologických poznatků do ekonomie. Zmiňovaný *Systém 1* a *Systém 2* (inovace Dual proces theory) podrobně popisuje v sérii odborných článků a v populární naučné monografii *Myšlení – rychlé a pomalé*. *Systém 1* označuje intuitivní, automatické usuzování, rychlé a nekontrolované (dojmové, emoční), *Systém 2* pomalé vědomé myšlení, vyžadující soustředění, které přichází ke slovu buď naší volbou a/nebo v situacích, se kterými si *Systém 1* nedokáže poradit (složitě výpočty, sebereflexe v sociální situaci a podobně). Otázka by přesněji zněla: jaký systém se silněji zapojuje při a) vyvolávání fikčního světa v mysli čtenáře prostřednictvím fantastického a potažmo nefantastického textu, b) hodnocení fantastické literatury jako celku v případě čtenářů a nečtenářů fantastiky.

5.3 Metafora ve fantastické literatuře

Samuel R. Delany ve studii *Science Fiction and „Literature“* píše o dvou různých diskurzích „literatury“ a fantastiky: „musíme uvažovat o literatuře a science fiction ne jako o dvou sadách označených textů, ale jako o dvou různých sadách hodnot, dvou různých způsobech odpovědi, dvou různých způsobech tvorby smyslu textu, dvou různých způsobech čtení – čili co by jedna akademická tradice nazvala dvěma odlišnými diskurzí [...]“ (DELANY 2005a: 102, vlastní překlad).

V dalších odstavcích své studie Delany udává příklady některých markantních odlišností ve významu týchž vět v kontextu science fiction a „literatury“. Zatímco větu „*poté její svět vybuchl*“ budeme ve většině literárních děl interpretovat jako metaforické vyjádření emocí a psychického stavu postavy, v případě science fiction

- Cesty k definici fantastické literatury

je primárním významem téže věty nemetaforický popis skutečnosti. A takovýchto příkladů pak lze uvést značné množství.

Na potlačenou metaforičnost nejen science fiction, ale fantastické literatury vůbec, upozorňuje Lance Olsen: „*Jazyk fantastického textu bere obraznost doslovně. Odmítá přijmout sebe sama jako poezii [...]. Místo chápání slova jako metafory, postuluje slovo jako rovnici. V tomto přístupu přípodobnění mizí z fantastického jazyka*“ (OLSEN 2004: 290, vlastní překlad).

Delany na nemetaforické čtení science fiction nahlíží pozitivně: „*Jen na úrovni jasných a doslovných vět, která má větší způsob odezvy, širší rozsah pochopení?*“ (DELANY 2005a: 104, vlastní překlad). Přirozeně se však nabízí otázka, zda se science fiction v tomto pojetí neochuzuje o podstatnou komponentu spoluvytvářející celek uměleckého díla⁵¹.

Jak se i významy jednotlivých vět často liší dle toho, zda jsou součástí textu science fiction nebo běžné literatury, Delany dokládá na příkladu věty z *Obchodníků s vesmírem*⁵² (1952, česky poprvé 1963) autorské dvojice Frederika Pohla a Cyrila M. Kornblutha⁵³: „*I rubbed depilatory soap over my face and rinsed it with the trickle from fresh water tap.*“ (DELANY 2005a: 104). Pokud bychom toto sdělení četli v mimetickém textu poukazujícím k realitě, v níž je většina vody dodávané do domácností sladká, tak by nám podle Delanyho výraz *fresh* přišel buď redundantní, nebo bychom ho považovali za vyjádření vypravěčovy zvýšené pozornosti k vlastnostem vody, kterou si smývá mýdlo z obličeje. Ve světě *Obchodníků s vesmírem*, ukotveném v budoucnosti, která trpí přelidněním a nedostatkem zdrojů, toto vyjádření naznačuje, že vypravěč patří k vyšší vrstvě společnosti, jež si může dovolit používat čerstvou sladkou vodou (v bytech jsou kohoutky se sladkou i slanou vodou), a přesto je zásobování nedostatečné, voda teče jen pramínkem.

S ohledem na tyto odlišnosti Delany svou další studii věnovanou vztahu science fiction a literatury *Some Presumptuous Approaches to Science Fiction* uzavírá: „*Konvence poezie a dramatu nebo běžné fikce a science fiction jsou samy o sobě oddělenými jazyky*“ (DELANY 2005b: 298, vlastní překlad).

Delanyho postoj ústí v podcenění nefantastické literatury je značně vyhrco-
ný, upozorňuje však správně na to, že čtenář fantastické literatury (nejen science fiction, ale rovněž jakéhokoli experimentálního textu) musí přistupovat k jednot-

51 Ve své dřívější studii *Some Presumptuous Approaches to Science Fiction* se Delany ke stejnému tématu vyjadřuje méně radikálně: „*Když čteme science fiction pozorně, můžeme vidět, že prakticky jakákoliv řečnická figura funguje jinak v textu SF, než by stejná nebo podobná figura fungovala v textu běžné fikce. Výčty, přehánění, historické odkazy, popisy krásného, parodické figury, psychologické spekulace, dokonce i doslovné významy různých vět a frází jsou čteny jinak v science fiction než v běžné literatuře. Vysvětlení podrobností by vyžadovalo celou knihu*“ (DELANY 2005b: 293, vlastní překlad).

52 Frederik Pohl, Cyril Mary Kornbluth: *Obchodníci s vesmírem*, Odeon, Praha 1987.

53 „*Rozetřel jsem si po obličeji mýdlový krém na odstranění vousů a oplachoval jsem jej tenkým pramínkem vody ze sladkovodního kohoutku*“ (POHL, KORNBLUTH 1987: 5).

livým větám textu připraven na dvě možnosti: buď je dle jejich kontextu vnímat doslovně (pak exploze světa může skutečně znamenat výbuch planety), nebo metaforicky.

Oba přístupy propojuje Amy Sterling Casilová v povídce *Políbit hvězdu* (2001, česky 2008), v níž fyzicky těžce postižená dívka získá možnost propojit své vědomí s vesmírnou sondou vydávající se na pouť ke hvězdám; jen se musí vzdát své fyzické existence. V intimním dramatu Mel odsouzené k naprosté závislosti na péči ostatních lidí, hnusící si projevy vlastního zkrouceného těla a zamilované do dobrovolníka, který ji chodí navštěvovat, autorka znamenitě a s citem těžší z napětí mezi doslovností a metaforičností tématu naznačeného již názvem povídky a ilustruje tak jednu z největších výhod fantastické literatury.

Pozměněná, oslabená či zcela mizející metaforičnost fantastických narativů se týká i rekonstrukce fikčního světa jako celku a nutně ovlivňuje žádoucí způsob čtení textu. Fantastický fikční svět není pouhou metaforou aktuálního světa, neřkuli alegorií; proti tomu vystoupila řada spisovatelů fantastiky včetně zakladatelů moderní fantasy George MacDonalda, C. S. Lewise a J. R. R. Tolkiena. Tolkien vzdoroval alegorickému čtení *Pána prstenů* a zjednodušujícím srovnávání prstenu moci s atomovou bombou. To v žádném případě neznamená, že by *Pán prstenů* (stejně jako všechna fantastická díla) neodkazoval k aktuálnímu světu a prožívané skutečnosti. V předmluvě k anglickému vydání Tolkien dokonce uvádí, že Středozemě je minulostí a zaniklým věkem Země⁵⁴. Lewis upřednostňoval pro popis vztahu mezi aktuálním a fikčním světem pojem sakramentalismus či symbolismus, jež oproti alegorii definoval takto: „*Alegorie opouští dané [...] aby mluvila o něčem, co je přiznaně méně reálné, co je fikce. Symbol opouští dané, aby našel něco reálnějšího. Jinými slovy jsme to my, kteří jsou alegorií*“ (LEWIS 1958: 45, vlastní překlad). MacDonald dříve tento přístup popsal jako „*Lidské bytí obrácené vzhůru nohama,*“ či „*smyslovou analýzu lidstva*“ (MACDONALD 1883: 9, vlastní překlad). Na odmítnutí pouhé alegoričnosti staví svou definici Lin Carterová: „*Fantasy nelze redukovat na pouhou alegorii nebo symbol; není to produkt šílenství, pověry, ani satiry. Fantasy obsahuje přesvědčivou, a dokonce nebezpečnou skutečnost*“ (CARTER 1976, citováno podle MATHEWS 2002: 21, vlastní překlad). Marek Oziewicz chápe fantastiku a zejména mytopoetickou fantasy jako vyjádření hlubší úrovně reality (OZIEWICZ 2008), čímž se dostáváme k bodu, který je pro fantastickou literaturu klíčový: ke vztahu fantastických a mimetických prvků fikčního světa.

54 Předmluva k prvnímu vydání *Pána prstenů* byla česky publikována poprvé roku 2006 v příloze monografie *Tolkien: Na březích Středozemě* Vincenta Ferrého.

- Cesty k definici fantastické literatury

5.4 Realističnost ve fantastické literatuře

„I když jsou kontrastními mody, *mimésis* a *fantasy* nejsou protiklady. Mohou koexistovat a také koexistují v jediném díle, čistě *mimetická* ani čistě *fantastická* literární díla *neexistují*“ (ATTEBERY 1992: 3, vlastní překlad). *Mimésis* je pro fantastickou literaturu nesmírně důležitá – umožňuje prezentaci fantastických prvků v rámci známého, a tedy pro čtenáře rozpoznatelného; čistě fantastické dílo by bylo jen umnou a umělou konstrukcí bez pevných bodů umožňujících orientaci a uchopení. Aby fantastický fikční svět mohl být úspěšně rekonstruován ve čtenářově mysli, musí poskytovat vodítka umožňující překročit propast mezi známým a neznámým, avšak stále představitelným. A v tom závisí na *mimésis*.

Nesmírnou výhodou textů zasazených do reálií aktuálního světa je možnost implikovaného rozšíření fikčního světa: zmínil-li autor určité reálie aktuálního světa, můžeme předpokládat existenci dalších reálií náležejících do stejné kategorie (píše-li autor o Londýně, lze usuzovat na existenci Paříže a New Yorku, popisuje-li dopravní zácpu, představíme si kolonu aut s proplétajícími se motorkami a podobně). Na základě fakt přítomných v textu si dokreslíme pro plnost zobrazení nezbytné detaily – ulice současných měst s obchůdky, přechody pro chodce a kavárnami; autorovi stačí vybrat a použít několik vhodně zvolených reálií, aby si čtenář byl schopen živě představit celý obraz. V případě fantastických děl je spojitost se čtenářovým okolím přetržena – ocitá se v neznámém světě, který se potenciálně nemusí lišit od známého jen v aspektech naznačených autorem: při dokreslování zbytku obrazu se nelze spolehnout na znalost aktuálního světa⁵⁵. Nicméně bez doplňování alespoň základních míst nedourčenosti v popisu fikčního světa se čtenář neobejde, v opačném případě by autor musel detailně charakterizovat každý předmět, osobu a prostředí vstupující do narativu. Z toho důvodu mnoho fantastických fikčních světů – zejména těch, které nesou minimum styčných bodů s aktuálním světem – působí ploše a nepřesvědčivě, Attebery to nazývá *řídkostí* (ATTEBERY 1992: 132). Podobné komplikace vznikají i při rekonstrukci fikčního světa zasazeného do vysoce exkluzivního a kulturně odlišného prostředí stále v rámci *mimetického* textu. Zde však čtenář není zcela odkázán na autorovu schopnost přesvědčivého vykreslení a může si najít doplňující informace.

Bez možnosti propojení s osobní zkušeností – čisté a jasné podzimní světlo prosvítající řídnoucími korunami stromů v lese, dotek slunečních paprsků na tváři a vůně spadaneho listí – fikční světy ztrácejí mnohé ze své působivosti. Prezentaci fantastického v rámci *mimetického* se lze tomuto problému ne-li zcela vyhnout, pak jej alespoň značně oslabit.

55 Viz Ann Swinfenová: „*Spisovatel Fantasy nemůže začít tak, jako realistický spisovatel, s daným prostředím, s daným dědictvím myšlenek a přesvědčení, daným uspořádáním světa. To vše musí nejprve postavit, ale poté, co si udělá vlastní pravidla, musí je dodržovat. Musí vyvolat sekundární víru nebo ztratit zájem i důvěru svého čtenáře*“ (SWINFEN 1984: 233, vlastní překlad).

J. R. R. Tolkien považoval *nezávislost na nadvládě vypořizovaných skutečností* za výhodu a osobitý přínos, zároveň si uvědomoval, že mnohé čtenáře fantastičnost odrazuje a priori: „*Že se jedná o představy věcí, které nepocházejí z Prvotního světa (je-li to skutečně možné), je klad, a nikoli vada. Fantazie je tedy v tomto smyslu nikoli nižší, nýbrž vyšší formou Umění, je to uskutku jeho nejčistší forma, a tedy také (podaří-li se ji uskutečnit) i forma nejmocnější.*

Fantazie samozřejmě začíná s výhodou – je nadána zvláštností, která poutá. Tato výhoda je však používána proti ní a přispívá k její špatné pověsti. Mnozí lidé jsou neradi ,upoutávání‘“ (TOLKIEN 2006: 158). Krom toho Tolkien upozorňuje na nesnáze spojené s konstrukcí fantastického světa: „dosáhnout ,vnitřní konzistence reality‘ je tím obtížnější, čím nepodobnější jsou představy a přeskupení prvotního materiálu skutečnému uspořádání Prvotního světa“ (IBID.: 159).

Z tohoto hlediska může být důležitá síť vzájemných vztahů mezi texty fantastické literatury umožňující dokreslovat mezery ve fikčních světech podle určitých vzorů – víceméně společná podoba vesmírných lodí (není-li výslovně nahrazena jinou představou), zasazení fantasy textů do feudální středověké společnosti a podobně. Vypůjčování konkrétních motivů v rámci fantastických textů nemusí být vždy znakem derivativní literatury, ale autorskou strategií napomáhající úspěšné rekonstrukci fikčního světa čtenářem. Navíc, jak Attebery upozorňuje v úvodu monografie *Stories about Stories*, podstatné a pro kvalitu textu určující není přejímání témat, jejich sdílení fantastickou komunitou, ale to, jak jsou transformována a jaké nové významy a výklady nabízejí (ATTEBERY 2014: 3).

Vede to rovněž k úvaze, nakolik je nepopíratelná obliba příběhů ze sdílených fikčních světů (viz níže, Sterling 1989) způsobena snazším vykreslováním jejich reálií ve fantazii čtenáře (neochotného napínat představivost s každým novým textem). Platí to zejména pro texty science fiction, které inklinují k vytváření megatextu, jak upozorňuje Damien Broderick (1995). Ve většině případů to ovšem ústí v maximálně zjednodušené a stále ploché (*řídke*) fikční světy povrchně odkazující ke středověkým reáliím a neúspěšně skrývající nedostatečné povědomí autorů o životě ve středověku (popřípadě o dalších fantastikou s oblibou využívaných reáliích).

Slovníkem teorie fikčních světů zásadně odlišná struktura fikčního světa od světa aktuálního po čtenáři vyžaduje, aby si vytvářel fikční encyklopedii nadřazenou encyklopedii aktuálního světa, s níž je v rozporu. Encyklopedii aktuálního světa vyplňují naše osobní zkušenosti i zprostředkované znalosti: „*Aktuální svět je ten, který známe prostřednictvím mnoha obrazů nebo popisů světa, a tyto obrazy jsou epistemic-kými světy, které se vzájemně vylučují. Celek obrazů aktuálního světa je jeho potenciálně maximální a úplnou encyklopedií [...]*“ (ECO 2004: 76). Vedle této obecné encyklopedie má každý svou individuální encyklopedii, která se s ní do jisté míry překrývá, a každý čtenář k tomu nabývá fikční encyklopedie jedinečné pro každý literární text, zahrnující všechny informace o fikčním světě, které jsou v literárním díle ex-

- Cesty k definici fantastické literatury

plicitně či implicitně obsaženy. Všechny tyto encyklopedie se kombinují a mají vliv na čtenářské vnímání literárního díla. Při přístupu k fikčnímu světu čtenář vychází podle principu minimální odchylky ze své aktuální encyklopedie a v průběhu čtení získává přístup k encyklopedii fikční, která by měla být pro vnímání textu na prvním místě, zejména v těch případech, kdy protirečí naší zkušenosti s aktuálním světem: „*Jestliže se však pustíme do četby narativů, jejichž fikční svět je od našeho světa aktuálního podstatně vzdálen – například kvůli existenci rozdílných přírodních zákonů, zcela nových a netradičních objektů a postav – naše aktuální encyklopedie selhává*^[56]: *Jinými slovy, znalost fikční encyklopedie je nezbytně nutná k tomu, aby čtenář pochopil fikční svět. Encyklopedie aktuálního světa může být do určité míry užitečná, ale nikdy není dostatečná*“ (FOŘT 2005: 94).

Diana Waggonerová jako zásadní rys Fantasy nevidí použití určitého materiálu – archetypálních postav a předmětů, snových symbolů, magie ani vykreslení světů budoucnosti a v dalekém vesmíru – ale způsob, jakým s tímto materiálem zachází. Kouzla a draci, záhadní hrdinové a temné věže, stejně jako novější mytické rekvizity zahrnující telepatii či atomovou zkázu, jsou ve fantastické literatuře prezentovány jako přirozené reálie fikčního světa. Zcela v opozici s Todorovovým váháním Waggonerová akcentuje realizující přístup k fantastickým prvkům ústící nikoli pouze v Coleridgovo potlačení nevíry, ale v souladu s Tolkienem⁵⁷ ve vytvoření **druhotné víry** (*secondary belief*), popřípadě **literární víry** (*literary belief*). Potlačení nevíry (v existenci fikčního hrdiny a podobně) je nutné i během čtení mimetických narativů, fantastická díla vyžadují vybudování víry v existenci jevů a bytostí, pro něž encyklopedie aktuálního světa nenabízí přímé podklady. Proto je užitečné mezi těmito dvěma stupni rekonstrukce narativu rozlišovat. Fantastický fikční svět může být vystaven na zákonech zcela odlišných od pravidel aktuálního světa a zabydlen bytostmi lidem zvnějšku nepodobnými, nicméně jeho obyvatelé jsou v jeho rámci stejně skuteční jako lidé v rámci aktuálního světa a nastavují zrcadlo našemu světu a našemu prožívání (WAGGONER 1978: 4).

Rovněž Ursula K. Le Guinová považuje za zásadní pro Fantasy „*živoucí, silnou a koherentní představitelství vykreslující přesvědčivě nemožné v živoucí, silný a koherentní příběh*“ (LE GUIN 2015a, vlastní překlad), nikoli pouhé zařazení žánrových ikon do textu.

56 Bohumil Fořt zde cituje z Doležela.

57 Tolkien považoval pojem potlačení nevíry za nevhodný popis toho, co se ve čtenářově mysli skutečně odehrává: „*Toto potlačení nevíry může tudíž být poněkud únavným, bídným, sentimentálním stavem mysli, a přiklánět se tak na stranu ‚dospělosti‘. Představují si, že takový je často stav dospělé mysli tváří v tvář pohádce. Zadržuje ji a popírá sentiment (vzpomínky na dětství či představy, jak by dětství mělo vypadat); myslí si, že by se jí příběh měl líbit. Pokud by se však dospělým skutečně líbil, nemuseli by potlačovat nevíru: prostě by uvěřili*“ (TOLKIEN 2006: 152).

Zatímco výše Waggonerová při popisu realistického zacházení s fantastickými prvky zřejmě referuje k Fantasy jako kategorii zahrnující i science fiction (soudím podle příkladu atomové bomby a telepatie), dále píše primárně o fantasy v užším smyslu, když jako hlavní předpoklad úspěšné recepcce uvádí, že čtenář potřebuje uvěřit (fikčně věřit) nejen v existenci konkrétní postavy nebo zápletky příběhu, ale ve věrohodnost celého univerza fikčního světa a principů, podle kterých funguje. Z toho vyplývají čtyři důsledky:

1) Fantasy je nejméně závislá na fyzických skutečnostech aktuálního světa ze všech literárních forem. A to i oproti science fiction, jež podléhá kritériu vědecké věrohodnosti (nakolik je tato idea naplňována, budeme diskutovat níže).

2) Fantasy dílo selhávající při tvorbě věrohodného fikčního světa selhává úplně – nehledě na literární kvality textu a na umělecký záměr autora.

Svébytný fantastický svět musí být vysoce realistický, i když jeho pravidla se od těch formujících aktuální svět mohou značně lišit. Na tuto podmínku upozorňuje řada teoretiků, zde cituji Ann Swinfenovou: „*To, co může na první pohled vypadat jako paradox, ve skutečnosti leží v srdci Fantasy: pro vytvoření nápaditého a smyšleného světa je nutné věrně dodržovat pravidla logiky a vnitřní konzistence, která, přestože se mohou lišit od těch, jež působí v našem vlastním světě, musí platit stejně jako jejich paralelní fungování v normálním světě*“ (SWINFEN 1984: 3, vlastní překlad). Swinfenová píše primárně o Fantasy v širším smyslu, požadavek vnitřní konzistence však platí jak pro samostatné světy fantasy, tak pro science fiction, v níž není fantastický prvek pouze kulisou příběhu.

Věřodnost fantastického fikčního světa je pro vzbuzení sekundární víry (Swinfenová představuje pojem *sekundární realismus*) zcela nezbytná.

3) I parodická a komická fantasy musí být nutně prezentována jako pravdivá v rámci fikčního světa. Metafikční techniky narušují iluzi pravdivosti, stejně jako její „vysvětlení“ prostřednictvím snu nebo halucinace. Podle Waggonerové, která v mnohém vychází z Tolkiena, tedy *Alenka v říši divů* do kategorie fantasy nepatří.

4) Všechny nadpřirozené, fantastické prvky – zejména postavy – v textu musejí být věrohodné a mít zřetelnou motivaci. Ať už jde o ducha nebo zubatou příšeru, nejsou pouze nespecifikovanými kulisami jako v duchařských a hororových příbězích, ale svébytnými bytostmi s vlastní historií, touhami a cíli (WAGGONER 1978: 11–2).

Přínos fantasy pak spočívá v odstupu, který oddálení od reálií aktuálního světa poskytuje, a umožňuje tak autorovi jasněji vidět vztah mezi obyčejným a nadpřirozeným, profánním a sakrálním. Waggonerová dochází k obdobnému závěru jako Tolkien či Le Guinová⁵⁸ a další teoretici, když fantasy označuje jako to, co ve čtená-

58 Ursula K. Le Guinová roku 1972 v proslovu při příležitosti udělení americké Národní knižní ceny vyjádřila svůj pohled na fantastiku zrcadlící realitu aktuálního světa těmito slovy: „*Sofistikovaní čtenáři přijímají fakt, že nepravděpodobný a nezáladnutelný svět produkuje nepravděpodobné a hypotetické umění. V tomto bodě je realismus možná nejméně adekvátní prostředek porozumění nebo zobrazení neuvěřitelné reality naší existence. Vědec, který vytvoří monstrum v laboratoři; knihovník v knihovně Babel; čaroděj neschopný*

- Cesty k definici fantastické literatury

ři probouzí *novou vizi* (*new vision*) ne cizích a exotických snových krajin, ale nový, čerstvý pohled na běžnou realitu⁵⁹.

„Stejně jako krása, fantasy nám umožňuje vytěžít maximum z toho, co už máme. Ti, kdo čtou fantasy, aby unikli do světa skvělosti a dobrodružství, se pletou; fantasy pro nás obnovuje náš vlastní svět. Někdy se zdá, že náš život je plný tragédií, smutku a zla, realizovaných vizí chtivosti, chyb, pýchy, nenávisti a sobectví. Číst fantasy znamená unikat zlu, ne ignorovat jej, ale také rozpoznat dobro; uniknout realitě v úmyslu spatřit ji takovou, jaká opravdu je – vidět ji, jak řekl Rupert Brooke, ne více zaslepeni vlastníma očima“ (WAGGONER 1978: 27, vlastní překlad).

Podle Briana Atteberyho fantastické symboly vždy poukazují k hlubším rovinám příběhu a vyprávění, přesahují hranice fikčního světa (v případě konvenční fantasy i bez autorova vědomí). Třetí oko, oko kojota či Tolkienovy palantíry odkazují na získání znalostí přesahujících běžné možnosti hrdinů fikčního světa a na jejich potenciální nebezpečnost pocházející krom jiného z toho, čím perspektivu takové obohacené vidění nabízí. Podobně hlasy a jazyky moci – ovlivňující hrdiny, přímo zasahující do děje – lze vnímat jako referenci k demiurgovi, vypravěči vyprávěním tvořícímu svět. Fantastické dílo se tak osvojením metafikčních technik obrací k hlubší úrovni reality.

„Hrdinové fantasy, alespoň v sama sebe si uvědomující fantasy, nikdy nezůstávají bez úhony, a ani čtenáři. Přehodnotíme-li obecné chápání fantasy jako úniku, můžeme vidět obyčejný svět jako pánev, z níž unikneme, a mytické vědomí jako oheň, do něhož upadneme, bolestivý a obnovující oheň, jako je postel hořících růží v George MacDonalldově Princezně a Goblinovi“ (ATTEBERY 2014: 209, vlastní překlad).

Zatímco s metafikčností postmoderní literatury se pojí silná nedůvěra k příběhu⁶⁰, tradiční fantastické narativy nevidí vyprávění příběhu jako nutné zlo, kterému se spisovatel při reprodukování skutečnosti či vyjádření postoje nevyhne, nýbrž chápou narativní konvence jako gramatická pravidla vedoucí k vytvoření osobitého diskurzu: *„Spisovatelé využívají fantastické, aby prozkoumali způsob vyprávě-*

kouzlit; kosmická loď, která má potíže dostat se k Alfě Centauri: to vše může být přesnou a hlubokou metaforou lidského stavu. Autoři fantastiky, ať už používají starověké archetypy mýtů a legend, nebo ty mladší z vědy a techniky, mohou mluvit stejně vážně jako každý sociolog – a mnohem příměji – o lidském životě, jak se prožívá, a jak by se mohl žít, a jak by měl být žít“ (LE GUIN 1989: 48, vlastní překlad).

59 V českém prostředí viz Miroslava Genčiová: *„Vcelku však je možno říci, že skutečné umění zobrazuje fantastické děje vždy proto, aby jejich prostřednictvím lépe pochopilo to, co je reálné a skutečné, co člověku působí bolest i radost, co vzbuzuje starosti i naděje“* (GENČIOVÁ 1980: 54).

60 *„Experimentální romanopisci jako Nathalie Sarrautová, Samuel Beckett, Philippe Sollers a Alain Robbe-Grillet účinně zničili konvenční iluze vyprávění a nechali publikum zírat na obnažené dráty a zrcadla. Tyto non-příběhy tvrdí, že neexistuje žádná skutečná mimesis, žádná reprezentace umožněná arbitrárním znakovým systémem jazyka, snad žádná přenosná realita, ale pouze manipulace s černými tvary na bílé stránce“* (ATTEBERY 1992: 52, vlastní překlad).

ní ve dvousměrném partnerství mezi vypravěčem a posluchačem, jímž je jazyk vytvářející realitu, kterou se zdá pouze odrážet“ (ATTEBERY 1992: 53, vlastní překlad). Attebery zde neodkazuje pouze k postmoderním spisovatelům, ale argumentuje, že schopnost přimět čtenáře k přezkoumávání procesu vyprávění a rekonstrukce příběhů je vlastní i tomu nejnaivnějšímu fantastickému narativu. Stejně jako postmoderní literatura vedoucí čtenáře k aktivní účasti na procesu rekonstrukce fikčního světa a vyprávěného, fantastika, včetně té konvenční, vyžaduje čtenáře ochotného vyrovnat se s paradoxy začínajícími již úvodním „Cokoli ti řeknu, bude lež, včetně tohoto“ (IBID., vlastní překlad). Ve skutečnosti nezbytná aktivní role čtenáře fantastického narativu vedla mnohé teoretiky fantastiky (a zejména ty pocházející z fandomu) k tvrzení, že právě dialog mezi autorem a čtenářem je zakládajícím rysem fantastické literatury (popřípadě pouze science fiction), zatímco ostatní (implicitně míněno zbývající) literaturě vlastní není. Výhodou fantastiky nicméně zůstává, že implicitně odkazuje na narativní konvence a vztah mezi iluzí a realitou, aniž by narušovala koherenci vlastního fikčního světa – k sebereflexi fantastického světa jej není třeba rozbít.

5.5 Specifika fantastiky

„Problém ‚vědění‘ jako bloku pochopení je zvláště akutní v kritické recepci science fiction. Zřídka se vyskytl žánr, o kterém má tolik lidí pevné názory bez přímé zkušenosti s jeho hlavními texty. A co kupříkladu každý tradiční literární kritik ví o SF? Ví, že díla SF používají jazyk neohrabaně, bez elegance i vtípu. Ví, že tyto práce postrádají zajímavé postavy, obydleny roboty, z nichž někteří mají být považováni za muže a ženy. Ví, že zápletky je v těchto dílech buď banální nebo epizodická, a nebo obojí. A ví, že jejich námět je neskutčný, únikový a konečně triviální“ (SCHOLES 1975: 47, vlastní překlad).

Scholes považuje tento blok předsudků za o to komplikovanější, že mnohé z nich mají reálný základ. I v okamžiku, kdy odhlédneme od konvenční fantastiky, pro kterou vše výše uvedené platit může a platívá, pro fantastiku skutečně je, ve srovnání s mimetickou literaturou, typická menší míra psychologizace charakterů. Scholes argumentuje, že nejde o jev vlastní pouze fantastice; od komplexně vykreslených charakterů ustupují mnozí současní autoři (což platí pro naši současnost, stejně jako pro dobu, v níž Scholes své přednášky psal), podobně je neakcentovala mnohá z klasických děl minulosti. Scholes dále přijímá tvrzení, že značná část fantastických narativů se soustředí na zápletku, upozorňuje však na nutnost rozlišovat mezi uboze strukturovanou zápletkou konvenčních textů a umnou konstrukcí literárního díla – fantastického i mimetického.

- Cesty k definici fantastické literatury

5.5.1 Jazyk a styl

Na zažitém předsudku ohledně jazyka a stylu může být podle Scholese pravdy nejvíce: „*hodně SF je psáno řemeslným jazykem, obstojným, ale neoplývajícím elegancí*“ (SCHOLES 1975: 48, vlastní překlad). Mohou být takovým stylem vyjádřeny převratné nápady? Scholes přiznává častou převahu ideje nad stylem, upozorňuje ale na množství dobových spisovatelů fantastiky rozvíjejících literární styl fantastiky a dalece překračujících neobratné texty ze začátků science fiction⁶¹.

V současnosti je tento pokrok pozorovatelný ještě snadněji: díla Paola Bacigalupiho, Susanny Clarkové, Margaret Atwoodové, Ursuly K. Le Guinové, Teda Chianga, Iana McDonalda, Kelly Linkové či Davida Mitchella, abych uvedla alespoň některá, jsou psána elegantním, vytríbeným jazykem přizpůsobeným záměru díla. Ono přizpůsobení záměru je pro fantastiku charakteristické – pro popis vysoce nezvyklého fikčního světa, pro jehož rekonstrukci nemá čtenář příliš mnoho podkladů ve své encyklopedii aktuálního světa, je třeba zvolit přesný a výstižný jazyk, jinak hrozí, že čtenář zcela pozbyde možnosti orientace v textu a nebude schopen představit si, o čem autor píše. Obecně lze konstatovat, že u fantastického narativu se pozornost upírá typicky na zobrazované, nikoli na zobrazující, na signifié, ne na signifiant.

Ursula K. Le Guinová na nutnost přiměřeného jazyka při psaní fantastiky upozorňuje opakovaně, fantastika si podle ní vyžaduje speciální způsob vyjadřování komplementární s fantastickým fikčním světem. V eseji *From Elfland to Poughkeepsie* (1973) vydaném ve sbírce *The Language of the Night* (1989), poukazuje na příkladu dialogu, který by šlo takřka beze změny přenést z fantastického do mimetického narativu, na autorské selhání snahy vybudovat samonosný fikční svět. Fantastičnost podle Le Guinové nespočívá pouze v zařazení fantastických prvků, ale v ozvláštňení jazyka – jazyka specifického pouze pro fantastiku, jenž nemusí usilovat o pouhou realističnost, ale dodává každému slovu význam a hloubku: „*A velikost duše se ukazuje v promluvě. Alespoň v knihách. V životě očekáváme pochybení. V naturalistické beletrii také očekáváme pochybení a smějeme se příliš heroickým hrdinům. Ale ve fantasy, která se namísto nápodoby zažívaného zmatku a složitosti snaží naznačit řád a čistotu základní existence – ve fantasy nemusíme dělat kompromisy. Každé pronesené slovo má smysl, i když význam může být stěží patrný*“ (LE GUIN 1989: 74, vlastní překlad).

Jazyk fantasy má být jasnější, jednodušší v tom smyslu, že nemusí kopírovat chaotičnost recepce aktuálního světa, naopak se vzdaluje od obvyčejného a každodenního zcela záměrně. Dialogy oproštěné od nápodoby skutečné lidské promluvy mohou využívat hudebnosti jazyka, vyjadřovat se s přesností a mytickou čistotou. Le Guinová zde odkazuje k Tolkienovu *Pánu prstenů*, nepřímo rovněž k eseji *O po-*

61 Jako příklad Scholes rozebírá úryvek povídky *Slow Sculpture* Theodora Sturgeona, která česky vyšla v antologii *Hugo Story IV: 1970–1972*, kde však značně utrpěla překladem, což dokazuje již název *Pomalá skulptura*.

hádkách, k tomu, jak prostřednictvím jazyka vytvořit významuplný druhotný svět a obnovit ve čtenářových očích skutečnost mocně a jasně tak, jako by ji viděl vůbec poprvé. Přenáší tak ozvláštňení z roviny příběhu, pro fantastiku typické, rovněž na rovinu diskurzu. (K jazyku v science fiction viz kapitolu 12.1.1.)

5.5.2 Čas příběhu a čas diskurzu

Attebery si jako příklad specifičnosti fantastiky vybírá zacházení s časem, které je ve fantastice většinou značně jednodušší (nabízí se i výraz *méně nápadité*) než v krásné literatuře vůbec. Převara příběhů vyprávěných chronologicky zdá se tomu nasvědčovat. Namísto prostého srovnání s mimetickou literaturou je však důležité položit si otázku, proč tomu tak je. Postmoderní literatura rozbíjením narativu upozorňuje na iluzivnost příběhu a nekoherentnost vnímané reality jako takové, podle Atteberyho je spodní proud zpochybňující ucelenost příběhu přítomen v každém fantastickém narativu: „*A co nalézáme pod konvencemi fantastického vyprávění? Kontinuálně naznačované tvrzení, že běžný jazyk lže, koherentní postavy jsou vynálezy pozorovatele a hlavně, že pořádek a chronologie správně patří do říše fantazie*“ (ATTEBERY 1992: 54, vlastní překlad).

Fantastická díla nevyužívají narušování časové souslednosti na úrovni diskurzu, protože mohou (a často toho využívají) volně manipulovat časem na úrovni příběhu. Nemetaforicky odlišné plynutí času v různých rovinách fikčního světa (typický je případ pomalejšího či zcela zanedbatelného plynutí času v přirozeném světě vzhledem ke království nadpřirozených bytostí), omezené i zcela volné, intencionální i náhodné cestování časem (ať už díky vynálezu stroje času nebo bez vlastního přičinění, jako v *Jatkách č. 5*), manipulace – protahování a krácení času, který se pro určité postavy může zcela zastavit či nevidaně zrychlit, vynětí určitých okamžiků z proudu času a jejich uschování, přeskokování současně v čase i prostoru, to vše a mnohé další patří k nástrojům fantastické literatury. Pro netriviální fantasy je pak charakteristická cykličnost času, důraz na opakování a znovuzrození, sebepotvrzování času prostřednictvím proroctví a přísah, konec příběhu implicitně přítomný již v jeho zrodu. Paměť sama (s časem neoddělitelně spojená), nespolehlivá a zavádějící již sama o sobě, může být doslovně upravována, mazána a zcela nahrazována. Co se jemnějších manipulací týče, Attebery na ukázkou analyzuje různé rasy Tolkienovy Středozemě jako odlišné modely prožívání času a zacházení s pamětí.

„*Spíše než předstírání zobrazení nějakého reálného času, Fantasy umožňuje řadu různých, i protichůdných koncepcí povahy a smyslu času, z nichž žádná není povýšena nad ostatní*“ (ATTEBERY 1992: 61, vlastní překlad).

Fantastická díla je jistě možné číst pouze pro jejich zábavnost a nápaditost, znamená to však přehlížet jejich hlubší význam a smysl, ignorovat implicitně pokládávané otázky dotýkající se klíčových aspektů naší existence ve světě.

- Cesty k definici fantastické literatury

Manipulace časem příběhu v kombinaci s narušením časové souslednosti ještě na úrovni diskurzu nejspíše vede k textu zcela chaotickému a prakticky nečitelnému – v opozici s úsilím fantastiky o srozumitelnost (podrobněji v kapitole 5.5.4).

5.5.3 Postavy

Postavám fantastických příběhů bývá často vyčítána plochost a schematičnost, to, že jsou spíše zástupci druhu než svéprávnými individualitami. Pro značnou část fantastické literatury je to zcela případná poznámka, jakkoli to neplatí všeobecně – Ursula K. Le Guinová v eseji *Science Fiction and Mrs. Brown* (1979) trvá na nutnosti vybudovat přesvědčivé a jedinečné charaktery ve fantastické literatuře. Pro fantastiku (nejen pro fantasy, v mnoho science fiction příbězích je člověk především zástupcem lidstva) jsou nicméně charakteristické archetypální charaktery, odkazující skutečně spíše k celku než k jednotlivci⁶² a čerpající z mytických kořenů (včetně mýtů novodobých) – svou koncepci charakteru fantastika přebírá od pohádky a od mýtu. Podřízenost postavy příběhu se odkrývá právě nedostatkem individualizujících rysů a tím, že se projevují primárně skrze zevnějšek a jednání. Výjimečná není černobílост postav, kterou však nelze automaticky ztotožňovat se schematičností, jak upozorňuje Luisa Nováková (NOVÁKOVÁ 2006: 44). Dovedeno do důsledku, množství fantastických postav je v první řadě *funkcemi příběhu*, spíše součástmi prostředí než plnokrevnými charaktery: „V jistém smyslu Kráska nemá vlastní Já, je tak zcela ve službách příběhu, že ani nemá jméno, jen přezdívkou označující její funkci“ (ATTEBERY 1992: 71, vlastní překlad). Fantastika ale není pouhým návratem k mýtu a k pohádce; stejně jako realistický a mimetický modus dokáže kombinovat fantastické (archetypální) a realistické charaktery. Attebery tyto dvě možnosti výstavby charakteru pojmenovává jako *aktanty* (funkce příběhu) a *aktéry* (psychologicky prokreslené charaktery). Aragorn v *Pánu prstenů* vykračuje příležitostně z funkce hrdiny na osobnější úroveň, u postavy Froda je to podstatně zřetelnější, protože hobit z Kraje do role hrdiny pasuje jen částečně a s obtížemi, vymyká se projevováním nepřiliš hrdinských vlastností příslušných spíše modu realistickému. Frodo prozrazuje svou nejistotu, strachy a obavy, občasnou lenost a malichernost, osobní preference a zvyky a ze všech Tolkienových postav nejvýrazněji vystupuje mimo funkci příběhu (aktantu), překračuje ji směrem k osobitosti a jedinečnosti (aktéru)⁶³.

62 Genčiová tvrdí, že „ve fantastické situaci může působit pouze fantastický hrdina“ (GENČIOVÁ 1980: 102), zastupující lidstvo jako celek. Její tvrzení je však značně ovlivněno výběrem pramenů, zastoupených především dobovou sovětskou a českou science fiction.

63 Ursula K. Le Guinová poukazuje na to, že Tolkien rozložil jeden charakter do pěti postav: Froda, Samvéda a Bilba, Gluma a Smeágola, výsledek pak vnímá jako cosi ve fantastické literatuře nového a nezvyklého: „Zranitelný, omezený, spíše nepředvídatelný hrdina, který nakonec selže ve svém poslání – selže

5.5.4 Akce, postava, myšlenka

R. S. Crane ve studii *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones* (1952) dělí děj (*plot*) podle zaměření na akci, na postavu a na myšlenku a poukazuje na tendence narativu upřednostňovat jedno na úkor zbylých dvou tak silně, že lze rozdělit děj do tří typů podle preference jedné z jeho částí. Kathryn Humeová následně při aplikaci tohoto dělení na fantastické narativy rozlišuje fantastické prvky podle způsobu, jakým vstupují do textu.

Na **akci** orientovaná fantastika zahrnuje dvě základní skupiny textů: ta první, jednoduchá a většinou triviální používá fantastický prvek jako výchozí bod nebo kulisu dobrodružného příběhu. Jakmile čtenář fantastický prvek akceptuje (přijme jeho fikční reálnost), rozvíjí se před ním akční scénář, který by prakticky beze změny mohl být zasazen do prostředí divokého západu – odtud časté přirovnávání dobrodružné fantasy ke kovbojkám.

Zdaleka ne všechny na akci orientované texty musí podléhat tomuto maximálně zjednodušenému vzoru: Humeová jako příklad efektivních děl z této kategorie uvádí Carrolovu *Alenku v říši divů*, *A Voyage to Arcturus* Davida Lindsaye či román *Phantastes* jednoho ze zakládajících autorů moderní fantasy literatury George McDonalda. Ve všech třech textech je to výjimečné prostředí, které ovlivňuje jednání postav a do značné míry „předepisuje“ jejich reakce⁶⁴. Alenka reaguje na okolní podmínky, pozoruje a soudí, hrdinové v druhých dvou textech jednají tak, jak by v realistických fikčních světech nikdy nejednali. Dosti podobně na podněty osobitého prostředí odpovídá bezejmenný hrdina na pomezí fantastiky kolísajícího románu *Prázdné ulice* (2004) Michala Ajvaze. Na rozdíl od prvního druhu na akci orientované fantastiky by nebylo možné prostě přenést děj do jiného prostředí – tím by se ztratila jejich nejvlastnější podstata.

Fantastická díla akcentující **postavu** se objevují zřídka, Humeová pro příklad uvádí druhý Goldingův román *Dědicové* tematizující setkání Homo neanderthalensis s Homo sapiens, vyprávěné s výjimkou poslední kapitoly z perspektivy neandrtálce Loka. Zamjatinův antiutopický román *My* (dokončen 1921, první české vydání 1927, první ruské 1987) začíná jako politický na myšlenku založený narativ, postupně se však pozornost přesunuje na hlavní postavu. Za dobrý příklad považují sérii *Atevi* (1994–2002, česky 2003–2010) spisovatelky Carolyn Janice Cherryhové, k jejíž první knize *Cizinec se vracím* v druhé části práce.

na samém jeho konci a musí ho nechat dokončit svým úhlavním nepřítelem, Glumem, který je, nicméně, jeho příbuzný, jeho bratr, ve skutečnosti on sám ... a pak jde domů do Kraje [...], ale pak se musí jít dál, opustit domov, aby se vydal na cestu pryč, vlastně zemřel – něco, co fantasy hrdinové nikdy nedělají a co alegorie nejsou schopny dělat“ (LE GUIN 1989: 91–2, vlastní překlad).

64 Humeová těmto dílům neupírá myšlenku, ale vidí ji až odvozenou z akce generované prostředím – postavy by nepřijaly filozofické koncepty objevující se v závěru, kdyby předcházející události neotřáslы jejich pohledem na svět (HUME 1984: 160).

- Cesty k definici fantastické literatury

Fantasy orientovaná na *myšlenku* je podle Humeové často jen nesnadno oddělitelná od Fantasy orientované na akci (HUME 1984: 162). Právě prostřednictvím akce, děje vstupuje myšlenka do narativu a působí na čtenáře. Humeová jako jeden z množství nabízejících se příkladů uvádí *Konec civilizace* Aldouse Huxleyho, v němž se čtenář seznamuje se specifickým prostředím budoucího světa prostřednictvím akce. Ne vždy musejí myšlenka a akce bezprostředně souviset: klonování v Clarkově *Impériu* není jednou z mnoha náležitostí vědeckofantastického narativu, ale je domyšleno ve svých následcích pro lidstvo a lidství – přesto na akci samotné mění jen málo (IBID.). Snadněji identifikovatelné jsou pak na myšlenku zaměřené texty mimo vnitřní rámce science fiction a fantasy, v nichž může akce takřka chybět, jak je tomu v povídce *Babylónská knihovna* Jorge Luise Borgese; narativ je zcela podřízen myšlence, která tvoří jeho podstatu. Myšlenku na úkor akce silně akcentovaly renesanční utopie, zakládající dílo žánru Thomase Mora je toho výmluvným příkladem.

Výše naznačené specifičnosti fantastické literatury – kritikou často chápané jako negativa – v kvalitních dílech vycházejí z vnitřních potřeb textu. Jak argumentuje Richard Mathews: „Protože *Fantasy* byla od samého počátku více čistě filozofický způsob psaní než realismus. Navazuje nakonec na literární tradici zaměřenou především k propojení konečné existence s nekonečnem. Byla méně zaujata skutečností, jednotlivými postavami a situacemi než ztělesněním filozofického, intelektuálního, morálního a sociálního diskurzu“ (MATHEWS 2002: 16, vlastní překlad).

Vzhledem k širokým možnostem ozvláštňení na rovině příběhu jsou techniky stylistického ozvláštňení využívány méně často, byť nikoli ojediněle. Fantastický diskurz je většinou – dovolím si toto zobecnění – podřízen úsilí o srozumitelnost příběhu. V centru kategorie fantastična, jak je definováno v této práci, leží díla využívající ozvláštňení pro dosažení přinejmenším dvojího účinku: jednak pročištění pohledu na známé (Tolkienova *obnova, znovunabytí jasného pohledu*), jednak v přiblížení neznámého, fantastického a nemožného (Clute). Fantastika představuje neznámé, ozvláštňuje známé, obnovuje význam a smysl tam, kde jsme jej v aktuálním světě pozapomněli (*mythmaking*). Uchopitelnost a porozumění jsou pro fungování jejího poselství nezbytné.

Na jiné úrovni pak leží texty, které pouze používají fantastické motivy a tvůrčí postupy jako laciné kulisy dobrodružného příběhu. Tam je nekomplikovanost diskurzu vyžadována primární zábavnou funkcí, jež v takových textech nepřeje mnohovrstevnatosti ani rafinovanosti. Vše, co leží v cestě senzačnosti a spádu děje, musí jít stranou.