

11. VNITŘNÍ STRUKTURACE FANTASTICKÉ LITERATURY NA ZÁKLADĚ MOTIVACE FANTASTICKÉHO PRVKU

Definice fantastiky poté, co přijmeme zjednodušení týkající se skutečností aktuálního světa a rozhodneme se respektovat pravidlo zásadní funkce fantastického prvku v kompozici textu, se zdá být relativně prostá. V praxi to tak ale nevypadá. Domnívám se, že je to způsobeno druhotnými mimotextovými aspekty, mezi nimiž vyniká vnímání fantastické literatury primárně jako žánru svázaného svými pravidly a hledajícího si svůj specifický okruh čtenářů. Role, které fantastický prvek v jednotlivých textech plní, mohou být natolik odlišné, že se ze synchronního hlediska neprofiluje fantastika jako kategorie zastřešující jeho rozličné realizace, nýbrž uvažuje se minimálně o dvou základních podobách literatury operující s fantastickými prvky.

Na fantastiku je tedy nezřídka nahlíženo dvojím pohledem; nejen literární kritici a teoretici, ale i mnozí autoři sami inklinují k zúžené představě fantastiky jako žánru vycházejícího primárně z dobrodružných příběhů a určeného spíše pro méně náročného čtenáře. Vyhraňují se tak dva typy fantastické literatury: první, kterou můžeme označit jako žánrovou a která odpovídá představě běžného čtenáře o science fiction, fantasy nebo hororu, druhá pak jako by do fantastické literatury přímo nepatřila, jen přebírá některé její motivy a metafory pro vyjádření myšlenky tématu „běžné fantastiky“ přesahující. Řadí se do rámce krásné, imaginativní literatury, v českém kontextu můžeme (mimo jiné) hovořit o literatuře fantaskní. Pozornosti literárních vědců se těší druhý typ, zatímco první vytváří vlastní komunitu kmenových autorů, čtenářů i teoretiků zvanou fandom. Přesahy mezi dvěma „tvářemi“ fantastiky nejsou snadné a časté už proto, že každá obec považuje díla vycházející z té druhé za nedostatečně hodná pozornosti. V případě akademické půdy to lze doložit ne zcela patrným prostorem, který je fantastice věnován na stránkách odborných periodik, fandomoví čtenáři zase zřídka vykra-

•• Vnitřní strukturace fantastické literatury

čují od „svých autorů“, veřejně se k žánru hlásících, do hlubin toho, co nazývají mainstreamovou fantastikou (popřípadě mainstreamovou literaturou s fantastickými prvky)⁷⁸. Výše napsané našťestí neplatí obecně a bez výjimky, dokladem může být široká popularita Tolkienova *Pána prstenů*, nicméně prostupnost mezi oběma typy je stále relativně nízká, čímž ve svých důsledcích trpí jak čtenáři ochuzení o množství textů, tak autoři, kterým se nedostane zasloužené pozornosti a inspirativní zpětné vazby⁷⁹.

Celou problematiku můžeme zpřehlednit pojmenováním dvou neostrých množin fantastiky podle toho, jakým způsobem zacházejí s obsaženými fantastickými prvky: tedy *vlastní fantastično* a *fantastično jako prostředek vyjádření*. Toto dělení se netýká pouze literatury posledních desetiletí, ale lze je uplatnit diachronně. Nemotivuje mne přitom snaha o hledání hranic uvnitř fantastické literatury, ale potřeba popsat současný stav ovlivněný jak textovými, tak mimotextovými aspekty.

Vlastní fantastično se primárně soustředí na fantastický prvek, na jeho věrohodné zasazení do kontextu fikčního světa a domyšlení důsledků, které s sebou fantastický prvek nese. K tomuto druhu fantastiky patří typicky díla operující s aspekty charakteristickými pro science fiction nebo fantasy (například s vědeckou spekulací v science fiction, s fungováním magie ve fantasy). Nalezneme zde množství textů tematizujících budoucnost lidstva, myšlenky vesmíru obydleného dalšími rasami a extrapolujících současné tendence aktuálního světa, nebo textů vytvářejících fantasy fikční světy založené na fungování magie a existenci již typizovaného repertoáru nelidských bytostí (elfů, trpaslíků, skřetů a podobně), jež však mohou být v každé své realizaci pojaty odlišně. Tyto texty mnohdy rozvíjejí repertoár témat, motivů i charakterových typů a druhů bytostí předávaný okruhem kanonických děl, na něž svým způsobem odkazují a na jejichž východiska odpovídají. Více či méně doslovně se tak vlastní fantastično hlásí ke své tradici a skutečně vytváří, jakkoli široce pojatý, literární žánr. Nejde toliko o námětové vymezení (jakkoli mohou být určité okruhy námětů hojně zastoupeny), spíše o motivaci užití fantastického prvku. Můžeme odlišit díla soustředěná čistě na fantastický prvek (vše ostatní je v textu druhotné) a díla zacházející s fantastickým prvkem jako s *platformou* vyjádření.

K fantastice tohoto typu však určité dílo nepoutá pouze soubor typických motivů, důležité je přihlášení se autora ke směru, úspěšné zařazení do komunity a tvorba v jejích intencích. Vlastní fantastično tak není definováno proměnlivým okruhem témat, ale současně prohlášením autora; k tomu se přidává publikování

78 Konkrétní příklady následují níže.

79 Za daných okolností vynikají *Kroniky české science fiction 1 až 3* vydávané v letech 2010 až 2014, do nichž Ivan Adamovič společně s texty klasických žánrových autorů (Josefa Nesvadby, Ludvíka Součka, Ondřeje Neffá, Jana Hlavičky, Františka Novotného a dalších) zařadil povídky Svatopluka Čecha, Jana Weissse, Ivana Klímy, Jáchyma Topola a Jiřího Kratochvíla.

v komunitních periodikách a nakladatelstvích (popřípadě edicích), účast na komunitních setkáních (conech) a podobně. Komunitní vazby na jedné straně své autory podporují, na straně druhé mnohdy působí notně normativně. Zejména na malém knižním trhu (Česká republika může posloužit jako dobrý příklad) jsou autoři nemálo závislí na zájmech většinového čtenáře fantastiky tohoto typu. Výsledkem je pak převažující produkce schematických textů spíše variujících komerčně úspěšná a svým způsobem ustálená témata a motivy, což zdatně přispívá k vnímání tohoto typu fantastiky jakožto triviální literatury. Tendence k vyhocené dramatickosti, důrazu na děj a opomíjení psychologie postav⁸⁰ získává fantastice pozornost nevypělého čtenáře a zároveň takového čtenáře učí hledat texty založené na obdobných principech a s nechtutí odkládat vše, co jeho představy o fantastické literatuře nějakým způsobem překračuje.

Na druhou stranu většina kvalitní fantastiky tohoto typu se, stejně jako je tomu v umění obecně, od své tradice odklání a nezřídka s ní polemizuje. Takzvaná *literární fantastika* – pojmem označují fantastická díla nezávislejší na striktních předpokladech fantastiky staršího ražení (fantastika jako popularizátor vědy a techniky a podobně) a mířící mimo hranice triviální literatury – je psána autory s komunitou spjatými a obeznámenými s kánonem, v jejich textech ale důsledně promyšlený fantastický prvek nabývá vícera funkcí. Nezřídka jej podobně jako autoři druhého z navržených typů fantastiky využívají jako platformy pro vykreslení situace a podtržení myšlenky. Literární fantastika často zasazuje dílo do širšího kontextu zpřítomnění mýtu a na mnoha úrovních – častěji symbolicky než pouze alegoricky – odkazuje zpět k aktuálnímu světu a jeho reflexi, k nadčasovým a niterným otázkám lidské existence. Takové texty pak vykazují znaky dvojí příslušnosti – jednak k *vlastnímu fantastičnu*, ze kterého vycházejí a k němuž se hlásí, jednak se blíží k *fantastičnu jako prostředku vyjádření* na základě toho, jakou funkci v nich fantastický prvek hraje.

Díla zacházející s *fantastičnem jako s prostředkem vyjádření* nejsou propojena komunitou tvůrců a recipientů tak, jako je tomu v případě vlastního fantastična. Fantastično se jako součástí literárního vyjádření – nespááno potřebou odpovídat kánonu a komunitě – stává prostředkem k plnějšímu vyjádření myšlenek. Autoři tak přebírají prostředky a kulisy sdílené širokým okruhem fantastických děl, většinou ale „pouze“ jako odrazový můstek, *východisko*, jehož důslednému a věrohodnému zobrazení nevěnují mnoho pozornosti. Vliv fantastického prvku na fikční svět je důležitější než to, jak se v něm ocitl (podrobněji viz níže).

Pro odlišení od komplexního zabudování fantastického prvku do struktury fikčního světa (častěji ve vlastním fantastičnu) používám pracovní pojmy *východisko* (důraz na důsledky fantastického prvku, nikoli na fantastický prvek samotný)

80 Jakkoli nerozvinutá psychologie postav nemusí být znakem triviální literatury, viz Attebery 1992.

•• Vnitřní strukturace fantastické literatury

a **platforma** (důraz na fantastický prvek i na jeho důsledky) jako nesynonymní. Fantastický prvek jako platforma se v případě fantastična jako prostředku vyjádření charakteristicky vyznačuje nižším stupněm integrace do struktury fikčního světa, než je tomu u vlastního fantastična. Takové texty se ocitají na překrývajících se okrajích obou neostrých množin (podrobněji viz níže).

Postmoderní autoři se volně inspirojí nejrůznějšími formami literárního vyjádření, včetně fantastických, někteří výrazní autoři přitom výslovně protestují proti tomu, aby jejich díla byla interpretována v kontextu fantastické tradice. Paradoxní je, že jde i o autory, jejichž dílo si nachází nadšené čtenáře jak mezi příznivci fantastiky, tak mezi recipienty krásné literatury obecně, a svou úroveň vysoce ční nad většinovou produkcí využívající fantastických prvků. Jedním z nejznámějších autorů cíleně se nehlásících k žánrové fantastice je Kurt Vonnegut, Jr.⁸¹: „*Kurt Vonnegut se několikrát pokusil popřít svou příslušnost k vědeckofantastickému žánru. Tvrdí, že píše knížky o problémech světa kolem sebe a rekvizit SF používá jen jako výrazového prostředku. Právě toto pojetí jej však sblízuje s Novou vlnou. Je paradoxní, že ortodoxní (skoro se chce říci: nejomezenější) příslušníci tradičního amerického fandomu na Vonnegutovo přání ochotně přistupují a zřikají se ho, podobně jako se nehlásí k Rayi Bradburymu. A přitom to byli především tito dva spisovatelé, kterým se podařilo přesvědčit „akademickou“ kritiku i nejšířší čtenářské vrstvy, že science fiction není méněcenný umělecký odpadek, ale plnokrevné a adekvátní médium pro vyjádření autorova postoje k významným problémům moderní doby*“ (NEFF, KRAMER 1986: 311–12).

Nechuť k tomu, být vnímán jako autor fantastické literatury, nemusí být motivována pouze nahlížením na fantastiku jako na pokleslý žánr ani čistě odmítáním ohraničovat fantastické a nefantastické v literatuře, ale indikuje svým čtenářům i skutečnost, že autor vědomě nenavazuje na kánon fantastických děl a mnohdy ho ani nezná. Naznačuje tak rovněž, že by jeho dílo nemělo být posuzováno podle měřítek daného žánru – hledat vědecký podklad pro kukly ze vzduchu v Murakamiho *IQ84* (2009, 2010, česky 2012, 2013) by bylo stejně tak absurdní, jako nepít se po něm v *Těžké expedici* (1953, česky 1993) Hala Clementa (takto prototypického představitele vědeckofantastické literatury). Bariéra mezi dvěma pojmenovanými typy fantastiky a vzájemná neznalost textů s sebou může přinášet paradoxní situace, například když fantastická Nová vlna v 60. letech 20. století pře-

81 Rozdíl mezi (jakkoli kvalitní) *vlastním fantastičnem* a *fantastičnem jako prostředkem vyjádření* pojmenovává Ryan Brit právě na příkladu Vonnegutova díla: „*Zdá se, že co zabraňuje Vonnegutově přijetí fanoušky hard SF, je jeho tendence používat SF jako hrubý nástroj. Vonnegut nechce žádné tvoření světů, ani váš obdiv nad jakoukoli technologií, už vůbec ne dlouhé úvahy nad úžasným science fiction nápadem. Chce tnout přímo do lidského dramatu, a pokud k tomu bude potřebovat létající talíře, použije je. Vonnegutovi mimozemšťané a létající talíře a roboti nejsou skuteční stejným způsobem jako Asimovovi roboti a mimozemšťané. Vonnegutovy postavy a science fiction nápady existují za tím účelem, aby přiměly čtenáře něco cítit*“ (BRITT 2011, vlastní překlad).

stává odmítat inspiraci krásnou literaturou, experimentuje s obsahem i formami vyjádření a „rozbíjí“ tabu, kterých se krásná literatura zbavila o několik desetiletí dříve. Naopak autoři fantastična jako prostředku vyjádření občas přicházejí s idejemi a kompozicí textu, jaké byly v minulosti objeveny a mnohdy i vyčerpány díly vlastního fantastična. Na tento případ poukazuje Ivan Adamovič, když dvě science fiction povídky Margaret Atwoodové ze sbírky *Dobré kosti* (2005) označuje za „moralitky, jaké se u nás psaly před dvaceti a v Americe před padesáti lety“ (ADAMOVIČ 2006). Zkreslené představy o možnostech a tradicích fantastiky se mohly podepsat také na podobě povídky Jiřího Hájíčka *Blata*, která vyšla ve sbírce *Leonardův kabinet* (2006) v edici *Česká povídka*. Triviální příběh s nemrtvými aktéry a hororovým nádechem totiž nepřináší nic nového ani průměrnému čtenáři fantastiky bazírujícímu na schematickém ději a oblíbených kulisách, nevyhne se dokonce ani závěrečnému klišé, kdy se hrdina na konci probírá z mrákot a jen stopy krve na rukou ho přesvědčují, že nešlo o divoký, alkoholem podmíněný sen. Text by nikterak nevynikl ani na začátku 90. let a jeho vznik by bylo lze vysvětlit neznalostí vzorů, které (snad) nevědomky kopíruje.

Příkladem přístupu, jaký minimálně část české komunity příznivců *vlastního fantastična* zaujímá k fantastice nevycházející z jejích tradic, mohou být reakce na fantastické romány Vladimíra Párala *Pokušení A–ZZ* (1982), *Romeo & Julie 2300* (1982), *Válka s mnohozvířetem* (1983) nebo *Země žen* (1987). Autor science fiction a výrazný představitel fandomu Ondřej Neff k tématu píše: „Co v těchto souvislostech stojí za důkladný rozbor, je průnik mainstreamových autorů do sci-fi. To jsme tehdy nesli nelibě všichni, jak autoři z proudu takzvaných profíků, tak lidé z fandomu. [...] Jisté je, že jeho [Páralovy] čtyři sci-fi knihy vyšší nákladu zřejmě předčily i Ludvíka Součka. Stejně tak je – takřka – jisté, že na vývoj české sci-fi neměly takřka žádný vliv. [...] Páral, ať se snažil, jak se snažil, za sci-fistu citově přijat fandomem nebyl, a když mi jednou řekl, že už sci-fi psát nebude, protože mu to kazí styl, pomyslel jsem si: to je dobře“ (NEFF 1994: 261). Že tento postoj není reliktem minulosti, dosvědčuje i Ivan Adamovič⁸² v recenzi fantastického románu Margaret Atwoodové: „Jak na její tvorbu reaguje komunita čtenářů a kritiků sci-fi? Spíše podrážděně, jako na většinu podobných ‚vetřelců‘“ (ADAMOVIČ 2006).

Spisovatel a editor Harlan Ellison v předmluvě k antologii fantastických povídek *Nebezpečné vize* (1967, česky 2004), přelomovému dílu Nové vlny 60. let, rovněž naráží na úzkoprsost některých představitelů fandomu a jejich neochotu „narušovat“ podobu žánru podněty ze „světa literatury“: „Ale navzdory novému zájmu o spekulativní prózu ze strany mainstreamu, navzdory rozšířenému a pestrému stylovému

82 V tomtéž textu Adamovič potvrzuje Neffovo tvrzení o nepřijetí Páralových fantastických románů fandomem: „Například první sci-fi romány *Vladimíra Párala* nebyly psány pro pravidelné čtenáře science fiction. Ti je ostatně nepřijali, zřejmě zaskočily i pravidelné čtenáře Párala, ale většinový čtenář neznalý ani fantastického ani páralovského kánonu je mohl číst bez zvednutého obočí“ (ADAMOVIČ 2006).

•• Vnitřní strukturace fantastické literatury

záběru nových autorů, navzdory tomu, co se navenek jeví jako vzkvétající, zdravý trh [...] se setkáváme s omezující úzkoprsostí řady redaktorů působících v našem žánru. Poněvadž řada redaktorů byla kdysi pouze fanoušky a uchovává si soustředěnou zaujatost pro sci-fi svého mládí“ (ELLISON 2004:33).

Pro fandom jsou v nemálo případech na prvním místě mimotextová kritéria (ukotvení autora v komunitě, emoční sounáležitost a podobně), použití fantastického prvku – na jehož základě fantastiku definujeme – je až druhotné.

Fandom projevuje nechuť nejen vůči „vetřelcům“ do hájenství fantastiky, kterou vnímá jako své výsostné území s jasně danými pravidly, podobně někteří jeho představitelé odmítají texty na kánon navazující, ale pro vkus řadového čtenáře příliš intelektuálně náročné a „literární“. Vedle Vonneguta a Bradburyho (viz výše) patří k „obětem“ britský spisovatel a významný představitel Nové vlny *James Graham Ballard*⁸³ (1930–2009), autor *Říše slunce* (1984, česky 1988), *Mýtů blízké budoucnosti* (1984, česky 1994) a dalších děl. Ballard sám se netajil svým odstupem od dobrodružných příběhů fascinovaných dalekými výpravami za hranice sluneční soustavy. Slavným se stalo jeho rčení, že „science fiction ztrácí svůj smysl a poslání tou měrou, jak mizí mezi hvězdami“ (citováno podle NEFF, KRAMER 1986: 279).

Díla využívající fantastična jako prostředku vyjádření tvoří velice rozmanitou kategorii s velmi volnými vazbami. Vycházejí v nakladatelstvích nespécializovaných na fantastiku a svou „nepříslušností“ k fantastické literatuře (rozuměj: žánrového typu) si získávají za čtenáře spíše příznivce krásné literatury, nezanedbatelnou roli hraje i zařazení do příslušného oddílu v knihkupectví a volba obálky.

Dokladem značně nepevné hranice mezi dvěma výše představenými typy fantastiky z literárního hlediska je vysoké zastoupení děl, v nichž je fantastický prvek platformou pro rozvinutí problematiky a příběhu nevystavěného na akčním principu, v oceňovaných antologiích povídek science fiction a fantasy. Ukazuje se tak, že soustředění se na fantastický prvek a rezignace na komplexnost literárního díla, která je takzvané žánrové fantastice často vyčítána⁸⁴ a která ji činí nepřilíš zajímavou pro nespécializované čtenáře, je v případě literární fantastiky záležitostí minulosti. Antologie *Locus: To nejlepší z fantasy a science fiction* (2004, česky 2007) zahrnuje výběr povídek oceněných čtenářskou cenou *Locus* (pojmenováno podle odborného časopisu, jehož čtenáři cenu udílí) za posledních třicet

83 „Není překvapující, že pesimistická atmosféra Ballardových knížek silně deprimuje a odpuzuje četné příznivce klasické, převážně optimisticky orientované SF. Mnozí řadoví fanoušci rovněž odmítají jeho tvorbu jako příliš intelektuální a literárskou“ (NEFF, KRAMER 1986: 281).

84 Soustředění se na prvek změny bylo součástí charakteru především science fiction, která byla po dlouhá léta chápána jako popularizátor vědeckých poznatků (jak ji vnímal zakladatel prvního SF magazínu *Astounding Stories* Hugo Gernsback), ale již Frederick O. Tremaine a po něm John Wood Campbell Jr. od svých autorů vyžadovali domyšlení fantastických prvků v širším kontextu, Nová vlna pak v 60. letech přiblížila SF hlavnímu proudu krásné literatury důrazem na osud jedince a na literární kvalitu textu. (LONDON 1997).

let, výběr anglicky psané fantastiky jasně ukazuje tendenci k překračování stínu žánrové fantastiky a příklon k psychologizujícímu psaní. Namísto napínavého příběhu převládají pomalu plynoucí texty, poetické metafory a díla akcentující úvahu nad akcí. *Buffalo* Johna Kessela není ani tak fantastickou povídkou, jako povídkou o dvou základních podobách fantastiky, mnohé další ze zařazených povídek zacházejí s fantastickým prvkem jako s podmínkou nutnou pro nastolení příběhu, který fantastičnost samotnou dalece překračuje, jeho těžiště leží hlouběji, niterněji (*Předvečer revoluce* Ursuly K. Le Guin, *Jeffinovi je pět* Harlana Ellisona, *Medvědi objevují oheň* Terryho Bissona, *Zamilovaná Rachel* Pat Murphyové a jiné). Povídka *Kam oči nedohlédnou* Johna Herberta Varleye tematizuje hledání identity, utváření sítě hodnot a vztahů v komunitě hluchoslepých, fantastický závěr v ní působí jako cosi navíc, další rozměr propojení lidských jedinců. *Dítě mé krve* Octavie E. Butlerové popisuje komplikovaný vztah dvou inteligentních druhů, v němž je dominantní a na planetě domorodá civilizace pro úspěšné rozmnožování závislá na lidském hostiteli. Intimní příběh „mezidruhové rodiny“ se dotýká hranice mezi parazitismem a symbiózou a vykresluje možnosti důvěry a přátelství v krajních podmínkách. Do antologie nebyla zahrnuta jediná povídka akcentující akci a dobrodružný příběh. Setrávající přehrada mezi fantastikou tohoto typu a krásnou literaturou v obecném povědomí tedy nutně poukazuje na jistou setrvačnost současně s vlivem mimotextových aspektů.

11.1 Nicméně... druhá poznámka k trivialitě

V současném českém kontextu je za primární funkci fantastiky považována funkce zábavná⁸⁵ do té míry, že nejenže ostatní funkce odsunuje do pozadí, ale v mnoha případech je zcela vytlačuje. Co více, tento stav povědomí o fantastice je některými teoretiky z prostředí fandomu považován za historicky původní a žádoucí: „*SF se propracovala ke své základní funkci – funkci zábavné – a moralizování a společenskou kritiku buď jako nepodstatné opustila, anebo je odsunula do druhého či třetího plánu. To ovšem ani v nejmenším neznamená, že by SF rezignovala na své možnosti přinášet čtenáři jisté poznání. Pouze začínala chápat, že toto poznání, explikaci daných tezí, deskriptci závažných lidských problémů a odpovědi na zásadní otázky vztahující se k lidské existenci je nutno zformovat do adekvátního literárního tvaru. Tak, aby tato díla byla schopna uspokojit jak čtenáře čtoucího pouze v „prvním plánu“, tak i ty ostatní, kteří v důlech hledají jejich myšlenkovou hloubku“ (LANGER 2006: 113, zvýraznila TD). Není třeba dlouze rozebírat, že čtenáře očekávajícího něco více než dobrodružný příběh jednoznačně preference zábavné funkce spolehlivě odradí od četby textu, a tedy i od pátrání po potenciálně přítomné myšlenkové hloubce.*

85 Zábavná science fiction bývá v kontextu české teorie fantastiky označována za „čistou SF“.

•• Vnitřní strukturace fantastické literatury

Současný stav tak ostře kontrastuje se situací před pádem komunistického režimu, kdy se fantastika cíleně neomezovala na produkci oddechových textů na jedno použití, nýbrž v mnoha případech využívajíc alegorie a dvojsmyslu suplovala společenskokritickou literaturu⁸⁶. Nebrala si přitom za téma pouze českou totalitu, ale i jiné náměty doplňovala kritikou režimu (podrobněji viz kapitolu 12.1.6). Nutno podotknout, že častá snaha o programově hlubokou science fiction na úkor celého diskurzu vedla k oslabení estetické funkce a účinku textu podobně, jak je tomu při současné preferenci zábavnosti⁸⁷.

Aktuální situaci ilustruje analýza hodnocení science fiction v rámci fandomu, již uveřejnil Otakar Slanař ve studii *Hodnota a hodnocení literatury science fiction* (2013), na příkladu recenzí uveřejňovaných v časopisu *Ikarie*. Slanař po vyhodnocení značného počtu recenzí poukazuje na silné upřednostnění přehledného příběhu a poutavého děje i prostředí před experimentem a literárností. Jako negativní vychází dominance intelektuálního charakteru textu a zvýšená úroveň originality komplikující srozumitelnost. Překvapení by se podle recenzentů mělo týkat výlučně narativní linie – obvyklá a oblíbená je průběžná aktivizace čtenáře nepředvídatelností příběhu. Postavy by měly být vnitřně konzistentní, jejich motivace pochopitelné a bezrozporné. Styl pak spíše jednoduchý a bez pokusů o „velkou literaturu“ – nic nesmí bránit spádu příběhu. Současná fantastika je tak formována do „žádoucího“ tvaru dobrodružné literatury určené k snadnému a rychlému přečtení.

11.2 Fantastický prvek jako kulisa

Před představením vlastního dělení fantastické literatury se musím pozastavit u skupiny textů, která v současné produkci vlastního fantastična převažuje a zapřičiňuje pověst fantastiky jako triviálního čtení pro nenáročného čtenáře. Dobrodružné příběhy ve vesmírných nebo historizujících kulisách by bylo možné bez větší změny přenést do jiného prostředí, aniž by hlubší proměnou prošla jejich podstata. Ve svých následujících úvahách je nezohledňuji už proto, že fantastický prvek u nich hraje zásadní roli pouze zdánlivě. Exotické prostředí, rozmanitá monstra, vyspělá technologie i fungování magie slouží jako podpěrky dobrodružství a přitahují pozornost čtenáře. Jak si ovšem všímá Otakar Slanař, nesmějí na sebe strhávat pozornost náležitě samotnému příběhu (SLANAŘ 2013).

Odlišuji tedy fantastický prvek použitý jako *platforma* a *východiško* pro rozvoj myšlenky a příběhu (jak je tomu často v textech *fantastična jako prostředku vyjádře-*

86 Nemožnost svobodné kritiky systému zapřičinila, že často byla jako společenskokritická čtena i díla, která nebyla psána s tímto záměrem.

87 Například antologie *Železo přichází z hvězd* (1983) a *Lidé ze souhvězdí Lva* (1983). Na mnohdy křehčivou snahu o morální poselství upozorňuje rovněž Aleš Langer (LANGER 2006: 213).

ni) a jako **kulisa**. Kulisy jsou ze své podstaty zaměnitelné, východisko ani platforma nikoli.

Analyzujeme-li z tohoto hlediska pro příklad antologii *Klenoty české fantasy*⁸⁸ (2014), rýsuje se několik úrovní vztahu fantastického fikčního světa a příběhu:

Tou první je (nepřekvapivá) korelace akčního principu a kulisovosti fantastických prvků. Na dobrodružném příběhu, zuřivých soubojích a absenci hlubšího významu je založena asi třetina zařazených textů. Fantastický prvek v nich zastupují historické kulisy více či méně okořeněné fantastickou bytostí (typicky vystupující v příběhu jako něco, co je třeba zabít) nebo prostředím. Fungování magie v povídce *Vulhelף, muž s cejchem* Miroslava Žambocha je zcela ve službách příběhu, autor se to nepokouší nijak domyslet, což se nakonec týká fikčního světa jako celku (pokulhávající logika, nevěrohodnost) i stylu. Vypravěčem a nositelem děje je ústřední hrdina opakovaně se prezentující jako milovník svobody a drsný typ, který si nenechá nic líbit. V povídkách Kuglerové, Medka a Červenáka fantastické prvky slouží k rozvinutí dobrodružství s detektivním naladěním, nenesou žádný hlubší význam ani nejsou příliš originální. Antologii otevírající *Válečná lest* Vladimíra Šlechty se stereotypu vymyká svým závěrem odporujícím nepsaným pravidlům dobrodružné fantasy, což pozdvihuje jinak nezajímavý text s nenápaditým příběhem a schematickými postavami na jinou úroveň. Fantastické prostředí je zde však skutečně kulisou – stačilo by je nahradit reáliemi divokého západu a vyznění by to nijak neovlivnilo.

V povídkách Petry Neomillnerové, Jany Jůzlové ani Štěpána Kopřivy by se nemuselo měnit mnoho, aby je bylo lze zařadit mimo kategorii fantasy. Fantastičnost v nich není zcela zásadní, podstatné jsou vztahy mezi postavami, samotný příběh a jeho přesahy, fantastické prvky působí spíše jako ozvlášťující element (v *Nočních lovech* také díky aluzím na Sapkowského *Ságu o zaklínačích*) a umožňují vyvázání příběhu z konkrétního časoprostoru.

Čistě cynickým kontrastem je *Eskorta* Jiřího Pavlovského. Text výrazně přesahuje z fikčního světa směrem k naší skutečnosti a zkušenosti, ironicky odkazuje k nadčasovým pravidlům světa, na která bychom raději zapomněli. Vtipně, bez zádrhelů psaná povídka vypovídá o dosti neveselých věcech, ústrojně pracuje s fantastickým prvkem a v kontextu *Klenotů* vyniká svou jedinečností.

88 Editor Ondřej Jireš antologii prezentuje jako představení těch nejlepších *dosud vydaných povídek a novel*. Ty by podle anotace měly prezentovat českou fantasy v celé její šíři. Sám editor to však v předmluvě zpochybňuje tvrzením, že se při výběru textů *cíleně vyhýbal unikům za hranice žánru či nejružnější experimentům*; a navíc převažuje fantasy historická. Každá antologie do značné míry nezbytně odráží vkus svého editora a Jireš to poctivě přiznává, stejně tak upozorňuje na provázanost se svými staršími antologiemi obdobného zaměření – *Legendy české fantasy* (2006), *Memento Mori* (2009), *Krvavá čest* (2012) a další – a na nutnost vybrat od svých oblíbených autorů nové, ve vlastní antologii dosud nezařazené texty. Současně *Klenoty* vznikaly se snahou oslovit co nejširší čtenářské publikum; obsahují tedy díla různorodého zaměření i zbarvení.

Na souvztažnosti s mýtem je v *Klenotech* vystavěno několik povídek (Kadlečková, Válková pod pseudonymem Andres, Vrbenská, Rečková, Renčín). Tušení skrytého, v cyklech se navracujícího příběhu podporuje oproštění od vyhrocené akčnosti i specifický jazyk. V těchto textech jsou fantastické prvky skutečně zásadní – příběh by bez nich ztratil smysl. Nicméně ani ony by nenaplnily požadavky všech definicí fantastiky: fantastično převracující pravidla aktuálního světa (požadované exkluzivní definicí Erica Rabkina) se objevuje ve dvou povídkách, v nichž je nutně zcela klíčové. Pro účinek povídky *Jed bratra mého* Jaroslava Mosteckého je vztah k aktuálnímu světu a našim zažitým historickým představám naprosto nezbytný. Povídka, která by bez minimální znalosti kontextu působila jen jako slušně napsaný, ale nijak výjimečný dobrodružný příběh (jehož kompozici by se dalo ledacos vytknout), skoro šokujícím způsobem staví na hlavu jeden mezi prvními ze zakládajících příběhů české historie. Poslední a zároveň nejstarší povídka antologie, *Poselství pro Agla Mathona* od Ondřeje Neffa, představuje svět, v němž se na dvacáté století vzpomíná jako na dobu temna, na Akademii jsou studovány okultní vědy a vědecký přístup ke světu – takto zavržená hereze – je nemilosrdně pronásledován. Čtenář si přirozeně interpretuje všechny aluze a ocení Neffův výsměch tmářství minulému i budoucímu. Závěr ho pak velice překvapí. Silný dojem oslabuje jen vysvětlovací pasáže v posledních odstavcích textu.

Můžeme zobecnit, že autorům dělá potíže harmonizovat přesvědčivost a hloubku příběhu s živoucím fantastickým světem. Vnitřní napětí textů (a jejich přesah) vyplývá z fantastických prvků spíše ojediněle (do jisté míry Mostecký, Neff – na úkor zpracování). Emoční působivost povídek a přesvědčivost postav (Nemillnerová, Jůzlová, Kopřiva) nepochází z fantastičnosti samotné. Rovnováhy příběhu a fantastických prvků dosahuje nejlépe Válková společně s Rečkovou a Renčínem, s velmi odlišným přístupem i Pavlovský. V primárně dobrodružných textech je fantastičnost stěžejí více než kulisou, ať již to byl autorský záměr, či nikoli.

Můžeme tedy pojmenovat čtyři stupně integrace fantastického prvku do fikčního světa literárního díla. Nejvyšším stupeň lze pojmenovat jako *cíl* (v textech zcela zaměřených na fantastický prvek, ostatní aspekty fikčního světa a příběh slouží k jeho osvětlení), poté následuje *platforma*, *východiště* a nakonec *kulis*.

Ve svých dalších úvahách se soustředím primárně na ty texty, pro něž je fantastický prvek klíčový pro fungování fikčního světa i příběhu. Jeho role v konkrétních dílech nabývá značně rozmanitých podob v závislosti na funkci, kterou v textu naplňuje. Právě funkce fantastického prvku vzhledem k aktuálnímu světu se stává kritériem pro načrtnutí neostrých množin uvnitř fantastické literatury.