

Dědinová, Tereza (editor)

Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání

Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016

ISBN 978-80-210-8441-4

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

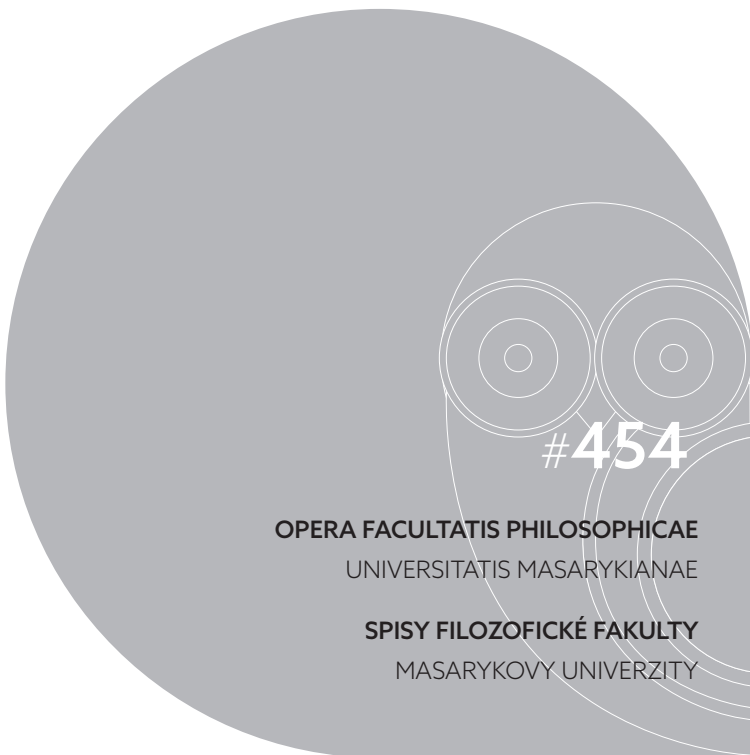
Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8441-2016>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136769>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220902

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



#454

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPIŠY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



OH

Na **roz**hraní světů

Fantastická literatura v mezioborovém zkoumání

Tereza Dědinová (ed.)



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#454

BRNO 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání / Tereza Dědinová (ed.). – Vydání první. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. – 376 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 454)

Anglické resumé

ISBN 978-80-210-8441-4

82-312.9 * 001.2 * 304.9 * 808.543-027.21 * 159.954 * 159.954.3 * 82-93 * 82.02“1960/20..“
* 82.09 * (437.3)

- fantastická literatura – mezioborový kontext
- utopie
- naratologie
- kreativita
- imaginace
- literatura pro děti a mládež
- postmodernismus (literatura)
- fantastická literatura – Česko
- literárněvědné rozbory
- kolektivní monografie

82-1/-8 - Literatura různých forem a žánrů (o ní) [11]

Recenzovali: Mgr. Erik Gilk, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

PhDr. Antonín Kudláč, Ph.D. (Univerzita Pardubice)

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8441-4

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8441-2016

OBSAH

Úvaha úvodem aneb jak (ne)definovat fantastiku (Tereza Dědinová)	9
Jak číst tuto knihu (kolektiv autorů)	25
1. O UTOPIČNOSTI V LITERATUŘE	
Prolog (Jakub Jarina)	35
Fantastická literatura jako model společnosti (Helena Ulbrechtová)	39
Převychovat člověka: Role lidské přirozenosti v negativních utopiích (Jakub Jarina)	61
More, Abbott a kouzlo analogie (Ondřej Pomahač)	75
2. SDÍLENÍ PŘÍBĚHU, SVĚTA A JAZYKA	
Prolog (Tereza Dědinová)	95
Jáství jako narativní konfabulace naší představivosti (Antonín Dolák)	97
Sdílené světy ve středověku a dnes (Hana Málková)	107
Jsou scifistky feministky? (Joanna Czaplińska)	121
Fiktivní jazyky ve fantastice (Jiří Jelínek)	133
3. KE KOŘENŮM NEJEN ČESKÉ FANTASTIKY	
Prolog (Tereza Dědinová)	149
K iracionalite v tvorbe Edgara Allana Poea (Jakub Souček)	151
Fantaskní motivy v české próze druhé poloviny 19. století (Michal Fránek)	165
Fantastický svět divadelních her Karla Čapka (Jana Cindlerová)	181
Z historie české sci-fi: „Otec“ zakladatel Jan Weiss (Daniel Jakubíček)	195
4. KREATIVITA A FANTASTIČNOST – PŘÍBĚHY NEJEN PRO DĚTI	
Prolog (Luisa Nováková)	217
Kreativní fantazie Gianni Rodariho (Lenka Naldoniová)	221

Spletité výpravy za úsměvem (K poetice humorných fantasy Johna Morressyho) (Luisa Nováková)	233
Obraz města v pohádkové trilogii Pavla Šruta ve srovnání s dalšími autorskými pohádkami (Martina Salhiová)	239
Poetický příběh o samotě: Ke knize Tomáše Pěkného Havrane z kamene (Ester Nováková)	257
5. STŘEDOEVROPSKÁ POSTMODERNA	
Prolog (Zbyněk Fišer)	265
Role fantastična v díle Jiřího Kratochvila (Zbyněk Fišer)	269
Aspekty fantastična v příbězích Michala Ajvaze (Zdeněk Ježek)	275
Pronásledování, paranoia a nadpřirozeno jako významné rysy prozaické tvorby Miloše Urbana (Matěj Antoš)	287
Fantastické momenty v české metafyzické detektivce (Michaela Wronová)	301
Postmoderní smrt bohyně: Anna In v hrobech světa Olgy Tokarczukové (Anna Gnot)	313
Úvaha na závěr: proč fantastika? (Tereza Dědinová)	323
Prameny	331
Literatura	339
Autorský kolektiv	365
Summary	371
Výběrový rejstřík	373

***Vždyť všechno, co jsem neviděl,
je víc nežli to viděné!***

John Ronald Reul Tolkien: *Společenstvo prstenu*

Poděkování

Děkujeme Eriku Gilkovi a Antonínu Kudláčovi za čtení rukopisu, porozumění a laskavou kritičnost, celému redakčnímu týmu Spisů FF MU a Nakladatelství Masarykovy univerzity za trpělivost, ochotu a všemožnou pomoc, Janě Balharové za pečlivou korekturu textu.

Děkujeme svým blízkým za podporu, lásku a porozumění.

ÚVODNÍ SLOVO ANEB JAK (NE)DEFINOVAT FANTASTIKU

John Clute, Peter Nicholls a Brian Stableford, editoři a hlavní autoři *The Encyclopedia of Science Fiction*, uzavírají heslo věnované definici poznámkou, že není žádný dobrý důvod očekávat ustanovení funkční definice science fiction (CLUTE, NICHOLLS, STABLEFORD 2015). Rozšíříme-li své úvahy od science fiction k fantastické literatuře v širším slova smyslu, platí jejich tvrzení dvojnásob. Minimálně v tom případě, kdy usilujeme o jasné vymezení hranic. Po desetiletích pokusů o nalezení definice alespoň některých žánrů fantastické literatury (science fiction, fantasy, slipstream a další), o jejichž rozmanitosti a problematičnosti výmluvně svědčí příslušná hesla v *The Encyclopedia of Science Fiction* i v české *Encyklopedii literárních žánrů*, se alespoň v anglofonní teorii a historii fantastiky šíří názor, že čas hledání definice pomínil a pozornost je třeba obrátit k něčemu jinému: ke konkrétním realizacím a vztahům uvnitř fantastické literatury a k jejich působení na čtenáře. Farah Mendlesohnová a Edward James otevírají svou *A Short History of Fantasy* těmito slovy:

Debata o definici již trvá dlouho a objevil se konsenzus přijmout jako životaschopnou „neostrou množinu“ tvořenou řadou definic fantasy. Dnes už je vzácnost najít teoretiky, kteří by se rozhodovali mezi Kathryn Humeovou, W. R. Irwinem, Rosemary Jacksonovou nebo Tzvetanem Todorovem: s větší pravděpodobností si budou vybírat mezi těmito a dalšími ‚autory definic‘ na základě oblasti fantastična, které se věnují, nebo myšlenkového filtru, o který mají zájem (MENDLESOHN, JAMES 2009: xiii, přeložila T. D.).¹

Neostře množiny, jak překládáme anglické *fuzzy sets*, se navíc prokázaly jako nesmírně užitečný nástroj při hledání inkluzivní definice fantastiky. Na žánr fantasy

1 Pojem fantasy v angličtině často zahrnuje širší okruh děl, než jak je to obvyklé v češtině, podrobněji viz DĚDINOVÁ, 2015.

(opět v širším slova smyslu) je aplikoval Brian Attebery, inspirován prototypovou teorií. V centru neostře množiny se nacházejí prototypová díla naplňující maximum žánrových charakteristik, na okrajích pak texty nesoucí jen některé rysy žánru a vzbuzující pochybnosti o své příslušnosti k němu. Žánr je pak definován na základě centra neostře množiny a současně není chápán jako přesně ohraničený, ale zůstává povědomí o prostupné okrajové oblasti stýkající se s dalšími žánry. Attebery jako velké pozitivum tohoto přístupu vnímá doslovnou rozostřenost takového pojetí žánrového řazení děl: „Namísto tázání, zda příběh je nebo není SF, lze říci, že je to z největší části SF, nebo částečně SF, popřípadě v některých aspektech SF“ (ATTEBERY 2014: 33, přeložila T. D.).

Jako neostrou množinu chápeme fantastickou literaturu i v této knize. Vycházíme přitom z definice fantastiky navržené v monografii *Po divné krajině: Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (2015) a navazující na Wittgensteinův koncept rodových podobností (WITTEGENSTEIN 1998) a intuitivní definici science fiction Paula Kincaida (KINCAID 2005). Za fantastická tedy považujeme taková beletristická či dramatická díla, v nichž fantastický prvek – propojen sítí rodových podobností s alespoň jedním dalším dílem pokládaným za fantastické – zaujímá význačnou roli ve struktuře fikčního světa, neobjevuje se pouze ojedinele, zatímco by nesl zcela specifickou funkci.

Fantastickým prvkem rozumíme záměrnou odlišnost od konsenzuální reality (pozměněný historický vývoj v případě alternativní historie, zasazení do budoucího fikčního světa, výskyt nadpřirozených bytostí a podobně), fyzickou nemožnost v případě postav a objektů, zásadní změnu v případě přírodních zákonů a pravidel fikčního světa.²

Podmínku význačné role fantastického prvku ve struktuře fikčního světa přebíráme od Nancy H. Trillové, která v monografii *Možné světy fantastiky: Vznik paranormální fikce* (2011) na příkladu Shakespearova *Hamleta* upozorňuje na to, že ne každé dílo, v němž se fantastický prvek objeví (v tomto případě duch Hamletova otce), náleží do fantastické literatury. Trillová tak k požadavku přítomnosti fantastického prvku připojuje ohled na jeho význam a roli ve struktuře fikčního světa (TRAILLOVÁ 2011: 19).

První krok při uvažování nad fantastičností literárního díla je tedy intuitivní (dílo vnímáme jako fantastické), druhý už spočívá v analýze architektonických vzorců: tím, že analyzujeme fantastický prvek a hledáme podobnosti s dalšími díly uvnitř neostře množiny fantastické literatury, přispíváme k zasazení určitého díla do kontextu vnitřního členění fantastiky (DĚDINOVÁ 2015: 58).

Žánr fantastické literatury přitom chápeme jako jednu – střední – úroveň ze tří, o nichž při teoretizování o fantastice uvažujeme. Brian Attebery představil dělení fantastičnosti na modus, žánr a formuli, přičemž modus je pojem nejširší,

2 Podrobněji viz DĚDINOVÁ 2015: 56–59.

označující způsob vyprávění, kognitivní kategorii (můžeme tak odlišit fantastický a mimetický modus), na opačné straně leží formule, konvenční fantastika, která se vyznačuje stereotypy, přímočarou zápletkou, důrazem na akci, a díky tomu i oblibou u čtenářů triviální literatury. Žánr zasazuje Attebery mezi ně jako kategorii zahrnující texty sdílející více rysů podobnosti než pouze přítomnost fantastického prvku (což dostačuje pro modus), ale rozmanitější než opakující se vzorce konvenční fantastiky. Žánr fantastické literatury podle Atteberyho definuje splnění dvou podmínek: přítomnost prvku nemožného (v našem pojetí fantastického prvku) a charakteristická struktura zápletky otevírané problémem, který je na konci vyprávění vyřešen (ATTEBERY 1992: 11).

Fantastická a mimetická literatura

Vnímat žánry jako neostré množiny má několik výhod: jednou z nich je uznání jejich vzájemné prostupnosti a práce s hraničními oblastmi, body dotyku. Takovou významnou hraniční oblastí je v případě uvažování o neostrých množinách fantastické literatury dlouhá hranice s mimetickou literaturou.

Vztah mezi fantastickou a nefantastickou literaturou je mírně řečeno komplikovaný, s dlouhou historií vzájemného přezírání a předsudků. Přitom se fantastické a nefantastické v umění prolíná tak těsně, že pokusy o striktní oddělení jednoho od druhého jsou nejen nutně neúspěšné, ale také – a snad hlavně – kontraproduktivní.

Hranice byla nezřetelná v minulosti až do osvícenství, éry racionality, jež se projevila i v literatuře, takže fantastické prvky začaly být vnímány jako ozvláštnění, kontrast k realistické reflexi zkušenosti (MENDLESOHN, JAMES 2009). V současnosti, při pohledu na několik posledních dekad, by snaha izolovat fantastické od nefantastického v literatuře opět musela selhat.

Fantastičnost doprovází krásnou literaturu v průběhu celé její historie, přičemž v různých obdobích vystupují nejzřetelněji různá její pojetí: připomeňme alespoň utopičnost, romantismus, zálibu v okultismu a paranormálních jevech, snové a halucinační prožitky, příběhy s tajemstvím pracující s nejistotou čtenáře ohledně vysvětlení nadpřirozených či zdánlivě nadpřirozených událostí, myšlenku paralelních světů a vesmírů. Napříč historií se táhne obliba fantastických prvků jakožto prostředku satiry, zesměšnění a zpochybnění daného a přijímaného stavu (počínaje Lúkiánovými neskrývaně vybájenými *Pravdivými příběhy*). Proslulá díla „otců zakladatelů“ moderní fantastiky vyrůstají z podhoubí méně známých textů, které, ač ve většině případů postrádaly nadčasové kvality, výrazně napomohly rozvoji žánru. Everett F. Bleiler uvádí seznam 618 science fiction (možná bychom mohli použít pojem *proto science fiction*) příběhů z období 1863–1895; připomeňme, že Wellsův *Stroj času* vychází v posledním roce

sledovaného období. Jak k tomu podotýká Peter Nicholls: „Wells se nevynořil ze vzduchoprázdna, ale vytříbil už existující tradici“ (NICHOLLS 2016, přeložila T. D.). Ve dvacátých letech dvacátého století se alespoň v anglofonní kultuře vyhraňuje rozdíl mezi žánrovou a mainstreamovou fantastikou, psanou autory často pracujícími mimo rámec žánru a jeho tradice (IBID.), a v historii integrace fantastických prvků v literatuře se tak objevuje další hledisko: vývoj použití fantastického prvku v žánrové fantastice a mimo ni. Je nad možností této úvodní kapitoly sledovat komplikované vztahy žánrové a nežánrové fantastiky,³ přeskočíme tedy několik dekád a připomeneme až další mezník, který je alespoň pro anglofonní svět kladen do začátku šedesátých let dvacátého století a který dle historiků fantastiky označuje dodnes pokračující období, v němž se fantastické prvky a motivy tradiční pro žánrovou science fiction stávají inspirací pro autory krásné (a rozuměj nefantastické) literatury v takovém měřítku, že ze synchronního hlediska začíná představa oddělitelného a definovatelného žánru fantastické literatury (science fiction a fantasy) ztrácet na smysluplnosti: „S odstupem času to vypadá, že fantastická literatura jako samostatný, definovatelný žánr byl fenoménem řekněme období 1926–1965“ (IBID., přeložila T. D.).

Příčin tohoto mísení je více, dozajista k nim patří Nová vlna ve fantastice se svým zájmem o krásnou literaturu, důrazem na vytříbený styl a nosnou myšlenku, komerční úspěch science fiction filmové produkce⁴ a postmoderní myšlení ve filozofii a v kultuře.

Velice výrazný je tento trend, v němž autoři krásné literatury v Evropě a v USA takřka běžně zacházejí s fantastickými motivy a jejich díla získávají jak literární ceny, tak širokou pozornost čtenářů (proslulosti se blížící obliba Haruki Murakamiho může sloužit jako jeden z příkladů), od začátku osmdesátých let minulého století. Latinská Amerika ale inspirovala už dříve, magický realismus se proslavil před polovinou dvacátého století,⁵ ještě jinak se situace vyvíjela v prostoru bývalého Sovětského svazu a ve východní Evropě.

Haruki Murakami napsal *Konec světa & Hard-boiled Wonderland* roku 1985, stejně jako Margaret Atwoodová *Příběh služebnice*, o rok dříve vychází *Vosí továrna* Iana Bankse, v roce 1986 pak jeho *Most*. Už roku 1981 na knihkupeckých pultech ležel postapokalyptický román *Hello, Ameriko!* Jamese G. Ballarda. *Jméno růže* Umberta Eca bylo publikováno roku 1980; přestože nechceme označovat Umberta Eca za autora fantastické literatury, jeho manévrování na rozhraní mezi fantastickým

3 Pro získání základního přehledu v anglofonní literatuře odkazujeme k heslům „History of SF“ a „Mainstream Writers of SF“ v *The Encyclopedia of Science Fiction*.

4 Nicholls upozorňuje na *2001: Vesmírná odyssea* (1968), *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (1977), *Blízká setkání třetího druhu* (1977) a *E.T. - Mimozešťan* (1982) (NICHOLLS 2016).

5 Termín magical realism poprvé použil roku 1955 Angel Flores, odlišil jej přitom od staršího magic realism.

a nefantastickým je příznačné (nelze dokázat, že Aristoteles ve skutečnosti nepsal druhou knihu *Poetiky*, která by byla zničena ještě ve středověku, a autor s tím zjevně počítá). Starší jsou *U zeleného muže* (1969) a *Přeměna* (1976) Kingsleyho Amise či *Kentaur* (1963) Johna Updika.

Bruce Sterling, americký spisovatel science fiction a jeden ze zakladatelů kyberpunku, otevírá svou stať nazvanou *Slipstream* (1989) úvahou nad vyjádřením autora science fiction Cartera Scholze:

V 60. a 70. letech, mívá Scholz, měla science fiction šanci stát se úctyhodnou literaturou. Teď už je to ale pryč. Proč? Protože ostatní spisovatelé se naučili používat ty nejlepší SF prostředky ke svým vlastním účelům.

„A,“ říká Scholz, „Způsobují, že my vypadáme špatně. Když pomyslím na nejlepší spekulativní literaturu posledních let, určitě mě nenapadne žádný vítěz Huga nebo Nebuly. Na mysl mi přijde Příběh služebnice Margaret Atwoodové, *White noise* od Dona DeLillo“ (STERLING 1989, přeložila T. D.).⁶

Sterling pro díla využívající metod fantastiky a přitom vykračující mimo hranice žánrové science fiction navrhuje termín *slipstream*:

Je to moderní způsob psaní, který oponuje naší konsenzuální realitě. Je to fantastické, někdy neskutečné, příležitostně spekulativní, ale ne tak důsledně. Nemá za cíl vyprovokovat „pocit úžasu“, nebo systematicky extrapolovat na způsob klasické sci-fi. Místo toho je tu druh psaní, které vás donutí cítit se velmi divně. Prostě tak divně, jak je cítit život ve dvacátém století, pokud disponujete určitou citlivostí (IBID., přeložila T. D.).

John Clute považuje za vhodnější přidržet se staršího pojmu *Fabulace* (Fabulation), tak jak jej představil Robert Scholes v monografii *The Fabulators* (1967), rozšířit jej i na novější literární tendence a používat ho jako zastřešující termín místo množství pojmenování jednotlivých literárních proudů čerpajících z metod fantastiky, a přitom nenáležících do žánrové fantastiky: absurdní SF, magický realismus, *slipstream* a další (CLUTE 2015).

Ať už zvolíme jakýkoli z nabízejících se termínů, skutečností zůstává, že hranice mezi fantastickou a mimetickou literaturou nesporně ztrácí na zřetelnosti, a v důsledku toho i na důležitosti.

⁶ Paradoxní je, že v době, o které Scholz mluví, Huga a Nebulu získala díla dodnes pokládaná za hodnotná a inspirativní, například *Enderova hra* (1985) a *Mluvčí za mrtvé* (1986) Orsona Scota Carda nebo *Neuromancer* (1984) Williama Gibsona. Ostatně v citaci zmíněný *Příběh služebnice* byl na Nebulu nominován.

Mimetický rámec fantastické literatury

V minulosti bylo častým způsobem, jak „ospravedlnit“ fantastické, zamaskovat ho snem, halucinací. Zachovala se tak přímá vazba se světem zkušenosti, s „opravdovým“ světem. Fantastické příběhy vznikaly zasazeny do světa snění a do cizích krajů, mezníkem se stalo dílo Williama Morrisse,⁷ autora prvního zcela nezávislého fantastického světa, jehož vazby s naším světem jsou ne víc než implicitní, skryté mezi řádky.

Obliba východiska z fantastického světa prostřednictvím procitnutí ale nezmižela. Takové texty vznikají i nadále, neznamena to však, že by jejich fantastičnost byla odsunuta do pozadí jako nedůležitá, degradována tím, že se hrdina v závěru textu probudí do „reality“. Tento názor sdílí také Nancy H. Traillová (TRAILLOVÁ 2011: 30). Pokud fantastický svět zabírá v textu důležité místo, přítomnost rámcového vyprávění upevněného v mezích přirozeného fikčního světa na tom nic nemění. Výmluvným příkladem je již zmíněný román *Most* (1986, česky 2003) skotského spisovatele Iana M. Bankse. Už od počátku příběhu je zřejmé, že hrdina se do fantastického světa zdánlivě do nekonečna se táhnoucího mostu a jeho obyvatel přenesl po automobilové havárii, a zatímco jakožto nový člen společenství na mostě usiluje znovu získat svou paměť, jeho tělo leží v nemocnici přirozeného fikčního světa napojené na přístroje. Další rovinu tvoří sny, z nichž některé si hrdina vymýšlí, aby uspokojil svého psychoanalytika, který mu má pomoci vybavit si události před nehodou a objevením se na mostě, další sny se mu skutečně zdají – a nelze s jistotou říci, jestli je snícím muž na nemocničním lůžku, nebo jeho alter ego na mostě. Když v závěru vyprávění dojde k propojení všech jeho rovin, zraněný muž se probouzí do přirozeného fikčního světa a příběh končí. Fantastický svět tím ale nemizí, není smazán, ale stane se (opět) integrální součástí prožívaného. Obdobně je to i s rolí fantastičnosti v textu.

Kdy už neuvažovat o fantastičnosti díla – meze fantastična

Naše chápání neostré množiny fantastické literatury je značně široké, na druhou stranu nemáme v úmyslu pokoušet se naroubovat fantastično na každé vyprávění, které se vymyká z rámce konsenzuální reality. Netýká se to pouze záznamů halucinací (viz níže), ale rovněž výrazně metaforických textů, v nichž ono nadpřirozené a fantastické neodkazuje k jiné skutečnosti, ale především a hlavně zpět k sobě, k tomu, nač ukazuje, ke skutečnosti z přirozeného světa, která procesem přirovnání získává třeba nadpřirozenou podobu. Tak je tomu například v novele Williama Saroyana *Tracyho tygr*. Tygr, nadpřirozeně se objevující v knize, je především

7 Romány *The Wood Beyond the World* (1894) a *The Well at the World's End* (1896).

symbolem, ztělesněním citu, odvahy a lásky, živelnosti, živočišnosti a nespoutanosti nevázející se konvencemi a obavami. Vcelku jasně k tomu odkazuje i závěrečná věta novely: „A tak končí příběh o Thomasu Tracym, Lauře Luthyové a tygrovi, jenž je láska“ (SAROYAN 1980: 126).

Při uvažování o fantastičnosti je dále potřeba uvědomovat si tři základní omezení: historické, psychiatrické a náboženské.

1) Z historického hlediska se nejvýrazněji projevují proměňující se představy o tom, co fantastické není a co už je. Zatímco ve středověku by pokročilá medicína a pro život dnešního Středoevropa běžné technologie jednoznačně náležely do říše fantazie a na druhé straně nadpřirozené bytosti zasahující do lidského života by byly pokládány za přirozenou součást skutečnosti, dnešní situace je právě opačná. Dočteme-li se tedy ve středověkém textu o tom, jak rozzlobení skřítkci znečistili vesnickou studnu, neměli bychom pouze na základě toho, že popisuje fikční svět obydlený nadpřirozenými bytostmi, zařadit příslušné dílo do kategorie fantastické literatury. Důležité bude rozlišení záměru díla, tedy zda to, co dnes chápeme jako fantastické prvky, vyjadřovalo autorovu představu o realitě, nebo skutečně fungovalo jako její fantastická nadstavba.

Víra v to, že životní prostor s lidmi sdílají i jiné inteligentní bytosti, byl většině lidí skrytý, není zcela doménou minulosti. Před třemi lety islandské úřady nařídily odložení výstavby nové dálnice nejen kvůli tomu, že by negativně ovlivnila místní ekosystém a migraci ptáků, ale také z toho důvodu, že by vedla přes území obývané elfy (álfy) (GANDER 2013). Přestože zpráva, které se vděčně chopila média, může zavánět senzacechtivostí a zkreslením, průzkum ohledně víry v nadpřirozené bytosti a jevy, který byl roku 2006 na Islandu proveden, vypovídá o nezanedbatelném počtu Islandců, kteří nadpřirozeno nepokládají za nepravděpodobné, natožpak nemožné. Srovnání s podobným průzkumem z roku 1974 dokonce ukazuje zřetelný nárůst osob přiznávajících víru v nadpřirozené události a bytosti, a to i přes podstatně vyšší účast vysokoškolsky vzdělaných účastníků průzkumu (36 procent proti 6 procentům v roce 1976). Autoři průzkumu přisuzují nárůst některých nadpřirozených zkušeností takzvanému „efektu Harryho Pottera“ zasahujícímu mladou generaci, ale přesto zobecňují, že zřetelně větší počet Islandců než před čtyřiceti lety si vysvětluje určité zážitky jako nadpřirozené či způsobené nadpřirozenými bytostmi (HARALDSSON 2011).

Vnímání toho, co je skutečné, se od minulosti do současnosti proměňuje ještě na hlubší úrovni, jak píše Ann Swinfenová: „Naším předkům, více než my ovlivněným vírou a vedeným k hledání skutečnosti za materiální podstatou světa, konečná skutečnost spočívala v duchovních světech“ (SWINFEN 1984: 11, přeložila T. D.).

Už kvůli těmto posunům významu se jako velice užitečný ukazuje pojem *kořenové texty* (taproot texts), který pro uvažování o fantastičnosti v literatuře zavedl

John Clute. Ke kořenovým textům patří díla vznikající před rozlišením fantastického a mimetického v umění, jež se v našem kulturním prostoru výrazně projevilo s nástupem osvícenství jakožto éry racionality, logiky a humanismu. Přestože takové nastavení hranice není bez komplikací,⁸ v reflexi fantastické literatury pojem kořenových textů vcelku zdomácněl a je možné rozšířit ho směrem k podstatně mladším textům psaným v kulturách, v nichž jsou z našeho pohledu nadpřirozené bytosti a jevy vnímány jako součást přirozeného světa. Farah Mendlesohnová v této souvislosti upozorňuje především na magický realismus:

Mnoho textů magického realismu z Latinské Ameriky a amerického jihu lze číst jako fantasy, ale psány byly s pevným přesvědčením o nadpřirozeném světě, který existuje ve spojení se světem přirozeným (MENDLESOHN, JAMES 2009: 3, přeložila T. D.).

Další komplikace vyvstává během čtení zejména science fiction děl staršího data. Přestože většina predikcí vědecko-fantastické literatury zůstává (zatím) nevyplněna, skutečnost následující fantastickou představu a proměňující ji v realitu není nijak ojedinělá. Arthur C. Clarke roku 1974 (tedy před rozšířením internetu) v rozhovoru pro ABC (Australian Broadcasting Corporation) v odpovědi na otázku reportéra, jak bude vypadat svět na přelomu tisíciletí, předpověděl některé z vymožeností současnosti, mimo jiné online bankovníctví a rozšíření nákupů po internetu (CLARKE 1974). V souvislosti s tím se nabízí otázka, jak bychom měli chápat dílo staršího data, jehož fantastičnost je založena na prvku, který se s postupem času stal součástí skutečnosti aktuálního světa. Eric Rabkin na toto dilema odpovídá zcela jednoznačně: určujícím pro reflexi textu je fikční svět a jeho hranice mezi fantastickým a mimetickým, skutečnost aktuálního světa je druhotná (RABKIN 1977). S tím souhlasí i sémantika fikčních světů, jejíž autoři upozorňují na nutnost nadřazení encyklopedie fikčního světa daného díla encyklopedii světa aktuálního (ECO 2004). Tento obecně preferovaný přístup se ale komplikuje v okamžiku, kdy signály fantastičnosti textu, které se podle Rabkina projevují v reakci postav a vypravěče na nadpřirozený (fantastický) prvek, z narativu mizí. Jediným odkazem k fantastičnosti tak zůstává fantastický prvek (vynález) samotný, který ale s postupem času může v aktuálním světě o svou fantastičnost přijít. Zatímco v science fiction dílech zhruba do poloviny dvacátého století by k něčemu takovému došlo jen ojediněle, ve druhé polovině minulého století, kterou Alena Einhornová ve své studii z roku 1977 nazývá obdobím všedního zázraku (EINHORNOVÁ 1971: 308), signály fantastičnosti narativů do značné míry mizí, fantastično již není prezentováno jako něco překvapivého, ale postavy i vypravěč k němu přistupují jako k běžné součásti přirozeného světa. Mohlo by se tedy stát, že současný čtenář po

8 Už v antické literatuře nacházíme texty zacházející s nadpřirozenými motivy jako se satirickou nadsázkou (například v *Pravdivých příbězích* Lúkiána ze Samosaty), podrobněji viz ŠIDÁK 2014, DĚDINOVÁ 2015.

přečtení takového textu, v němž byla fantastická představa dohnána skutečností aktuálního světa, nemusí být o fantastičnosti díla přesvědčen. Jakkoli není příliš pravděpodobné, že by byla fantastická predikce vyplněna v aktuálním světě do té míry, aby se pro současného čtenáře stala obtížně oddělitelnou od reflexe každodenní zkušenosti, ocitáme se alespoň pomyslně v situaci, v níž nám samotný text pro určení jeho fantastičnosti nemusí stačit. Potřebujeme znát i jeho dobový kontext a úmysl autora.

Na druhé straně při pohledu do budoucnosti nemůžeme vyloučit, že by se dnešní mimetická literatura mohla (opět bez znalosti kontextu a dobové reality) zařadit mezi fantastické představy pro čtenáře pocházejícího z budoucnosti, v níž podoba lidské společnosti a samotného lidstva projde zásadní ontologickou proměnou a nedochová se dostačující znalost historického kontextu.

Úmysl autora se ukazuje jako zásadní i v případě dvou dalších omezení fantastičnosti:

2) Z psychiatrického hlediska jsme postaveni před otázkou, jak chápat text obsahující z pohledu konsenzuální reality jednoznačně fantastické prvky (výskyt nadpřirozených bytostí, alternativní historie a podobně), pokud víme nebo máme podezření, že pro jeho autora tvoří součást toho, co považuje za skutečnost. Odlišíme-li kolektivní, kulturní víru, o které píše Mendlesohnová při reflexi magického realismu (viz výše), zůstávají případy, v nichž se představa o skutečnosti jedince vymyká z konsenzuální reality přijímané v jeho kulturním a společenském kontextu. Relativně rozšířenou je například víra v existenci UFO; zprávy o přeletech záhadných objektů přičítaných mimozemšťanům, popřípadě návštěvníkům z budoucnosti, se neobjevují nikterak ojediněle. Obdobně hlášení o únosech mimozemšťany, jejichž oběti byly detailně zkoumány, popřípadě jim byl implantován čip, mohou být výsledkem touhy po vyvolání pozornosti, ale také něčím, v co „unesený“ hluboce věří a co nezvratně poznamená jeho život. Nehledě na to, z jakého zdroje jeho přesvědčení vychází, stane se neoddělitelnou součástí jeho reality. Román vycházející z takových zážitků pak nelze jednoduše označit za fantastické vyprávění. Gary K. Wolfe vyjadřuje stejné pochybnosti, když píše o textu s fantastickými atributy, jehož autorkou je pacientka psychiatrického oddělení (WOLFE 2004: 224).

Zajímavým příkladem je dílo českého spisovatele a hudebního skladatele Jana Lukeše, který pod pseudonymem Car Osten napsal několik science fiction románů a vytvořil šestnáct konstruovaných jazyků, zejména pro fikční svět planety Thetis, do kterého je zasazen fiktivní cestopis čítající několik svazků *Pěšky napříč Marmokojem* a pro který Lukeš vymyslel komplexní geografii, historii a mytologii. Nejpropracovanější z těchto jazyků je z hlediska gramatiky i slovní zásoby iškovština, k níž Lukeš sepsal i učebnici *Učte se iškovsky!* (v rukopise 1933). O původu iškovštiny Lukeš tvrdí, že se jí naučil od obyvatelky planety Thetis (*Oženil jsem se*

s *mimozemšťankou*, v rukopise 1956). Lukešova tvorba zasáhla i do detektivního žánru, politické utopie a poezie, vedle toho je autorem řady pseudovědeckých pojednání z matematiky, fyziky, jazykovědy i psychologie.

Značnou část života Lukeš strávil na psychiatrických odděleních nemocnic: v pětatřiceti letech mu byla diagnostikována paranoidní schizofrenie. Jedním z důvodů hospitalizace bylo prosazování politické utopie „paxistického státu“ v aktuálním světě, který nejprve představil v nedokončeném satirickém románu *Mariánské císařství*. Lukešovi a jeho neofázii (konstruované jazyky jako produkt halucinací a psychické nemoci) se odborně věnoval psychiatr Jaroslav Stuchlík (STUHLÍK 2006).

Přestože naprostá většina Lukešova rozsáhlého díla zůstala v rukopisech, torza jeho románů vyšla ve výběru *Z knižnice iškovské kultury (Ó ghanduchár ód Ishivi kurvisahalíbí)*, vydaném roku 2000. Můžeme si pouze na základě rukopisů dovolit soudit, do jaké míry jsou Lukešovy romány beletrii a do jaké jsou koncipovány jako přímé svědectví o aktuálním světě svého autora?

Z osobního hlediska vychází i omezení dané rozsahem znalostí a představivosti empirického čtenáře. Mnohé z poznatků moderní teoretické fyziky mohou dalece překračovat hranice toho, co čtenář laik považuje za realistické, možné a přirozené.

3) S vírou souvisí i poslední omezení, které ve vztahu k fantastičnosti textu pokládáme za zásadní: týká se **náboženských a mytologických děl**, ale i náboženských a mytologických prvků v jinak mimetických textech. Pokud jde o náboženské spisy, můžeme vcelku snadno argumentovat tím, že o fantastičnosti uvažujeme pouze nad beletristickými texty. Stejně jako Gary K. Wolfe jednoznačně považujeme mytologické a náboženské texty za významnou inspiraci pro fantastickou literaturu, odmítáme však jejich ztotožňování s ní (WOLFE 2004: 224). V případě převyprávění náboženských příběhů a beletrizace mýtů se ale ocitáme na hranici, jejímuž posouzení je třeba věnovat pozornost. Opět nám text samotný nemusí poskytnout veškeré informace podstatné pro rozhodnutí o jeho fantastičnosti. Diana Waggonerová píše o druhotné neboli literární víře, vznikající v okamžiku, kdy čtenář při rekonstrukci fantastického fikčního světa přijímá jeho východiska a pravidla, jakkoli se liší od svých protějšků v rámci aktuálního světa (WAGGONER 1978: 4). K. L. Walton to nazývá vírou fikční (WALTON 2005). V případě psychiatrického omezení fantastična se druhotná víra prolíná s vírou primární, prvotní, již člověk uplatňuje vůči skutečnostem aktuálního světa. S obojím se pak může velmi těsně stýkat víra náboženská, odrážející se jak v chápání prožívané skutečnosti, tak v tvorbě a čtenářské rekonstrukci fikčních světů literárních děl. Beletristický text, v němž vystupují bozi a nadpřirozené bytosti, tak v závislosti na kulturním kontextu a víře autora i čtenáře může spolu s fikční vyvolávat primární, nebo i náboženskou víru.

Náboženské alegorie, k nimž patří Dantova *Božská komedie* či Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, i starověké mýty bývají v souvislosti s fantastickou literaturou zmiňovány nezdědky (například NEFF 1981, VAŠÁK 1984, MATHEWS 2002, MENDLESOHN, JAMES 2009), považujeme je však za texty především popisující podobu světa, které jejich autoři věří, proto je pokládáme v prvé řadě za díla pro fantastickou literaturu inspirativní, nikoli však za její součást. Krom toho se zde můžeme uchýlit k označení kořenových textů, které implicitně přiznává, že si uvědomujeme komplikace spojené se vztahem mimetických a fantastických prvků v textech vznikajících před érou osvícenství.

Když vezmeme v potaz dosud řečené, můžeme shrnout, že pro určení fantastičnosti konkrétního díla považujeme za zásadní dodržení nevyřčeného předpokladu, že fantastické prvky v díle jsou autorem i čtenářem pokládány za beletristické ozvláštňování textu, usilují tedy o vyvolání druhotné víry v literární skutečnost, nikoli o získání víry primární či náboženské. Autor i čtenář si tak uchovávají odstup nutný k tomu, aby fantastickému fikčně věřili, ale neztotožňovali ho s mimoliterární skutečností.

Mimoliterární přesahy fantastické literatury – náboženské

I při respektování výše uvedeného omezení vykazují fantastická literatura a náboženství nemálo styčných bodů. Pomineme-li nadpřirozené bytosti přecházející z náboženských a mytologických děl do oblasti fantastické literatury (příkladem za všechny mohou být *Američtí bohové* a *Anansiho chlapci* Neila Gaimana) i tematizaci náboženství ve fantastické literatuře,⁹ za pozornost stojí náboženství inspirovaná fantastickou literaturou.

Přestože takzvaný *snapeismus* (Snapeism) založený na uctívání Severuse Snapea ze série o Harry Potterovi neměl dlouhého trvání – doložitelně aktivní byl mezi roky 2005 a 2011 –, je jedním z mnoha příkladů, v nichž se fiktivní postava či filozofie stává platformou pro náboženské či pseudonáboženské vyznání a je jí přiznáván jakýsi život a moc mimo rámec uměleckého díla (ALDERTON 2014). Carole M. Cusacková v monografii *Invented Religions: Faith, Fiction, Imagination* (2010) zkoumá několik náboženství „konstruovaných“ na základě vědomého rozhodnutí; mezi tato „vynalezená“ náboženství patří *Jediismus* vyznávající filozofii rytířů Jedi, řádu představeného a popularizovaného sérií *Hvězdné války*. Jediisté, k nimž se podle sčítání z počátku tisíciletí přihlásilo na pět set tisíc osob z anglicky mluvících zemí¹⁰ a podle

9 V rámci fantastických fikčních světů vznikají rozličné náboženské systémy, které se přímo i nepřímou inspirují náboženstvími aktuálního světa. Velmi komplexní je v tomto kontextu například série *Malazská kniha padlých* Stevena Eriksona.

10 Viz AUSTRALIAN BUREAU OF STATISTICS, BBC NEWS 2003, PERROTT 2002.

údajů sčítání lidu z roku 2011 též přes patnáct tisíc obyvatel České republiky,¹¹ vyznávají propojující a sjednocující sílu, energii, dávající smysl všemu. Mem, který za své rozšíření vděčí populární kultuře a internetu, eklekticky čerpá z množství náboženství a filozofií aktuálního světa (jmenujeme alespoň buddhismus a taoismus). Méně bombastická a v českém prostředí spíše neznámá jsou dvě náboženství vycházející z mytologie Středozeemě J. R. R. Tolkiena: Tië eldaliéva (Elfská spirituální stezka) a ke gnózi se hlásící IIsaluntë Valion (Stříbrná loď Valar).

Přestože veřejné přihlášení se k jediismu nebo k jinému konstruovanému náboženství může být v mnoha případech spíše recesí nebo vyjádřením protestu než vážným úmyslem, přenos fantastických prvků do aktuálního světa zůstává zajímavým faktem.

Pozoruhodný je z tohoto hlediska román Roberta Heinleina *Cizinec v cizí zemi* (1961), který popisuje vytvoření náboženského kultu Církve všech světů, jehož členové získávají „nadpřirozené“ schopnosti včetně telepatie a telekineze. Zakladatelem kultu a jeho charismatickým vůdcem se stává Valentine Michael Smith, potomek lidských astronautů, který v důsledku výchovy na Marsu získal takřka absolutní kontrolu nad svým tělem a mnoho schopností, chápaných na Zemi jako nadpřirozené či přímo zázračné. Podle protagonisty příběhu na nich ale nic zázračného není, nejsou darovány žádnou vyšší bytostí, jde čistě o výsledky poctivého tréninku a otevřenosti, což potvrzuje i fakt, že Michaelovi následovníci a členové Církve všech světů tyto schopnosti postupně sami v sobě objevují a rozvíjejí. Přesto protagonista nese mnohé mesiášské rysy (především nabízí lidstvu cestu k smysluplnému bytí) a v závěru textu umírá pod ranami rozhořčeného davu, pro který je ztělesněním kacířství a zvrhlosti. Podobně jako Ježíš Kristus se i Michael vydává na smrt dobrovolně a vítá své mučitele s láskou a pokorou.

Heinleinův cenami ověřený román, který vznikl pod pracovním názvem *Kacíř*, vyšel roku 1961. Díky své provokativní vizi a otevřenému postoji k sexualitě a náboženství a jejich vztahu kniha vyvolala protikladné reakce; přestože si původní nakladatelé vynutili značné zkrácení rukopisu a vynechání podle jejich názoru příliš kontroverzních scén, byla kniha v několika případech na žádost znepokojených rodičů vymazána ze seznamu doporučené literatury a následně odstraněna ze školních knihoven (SOVA 2006: 269). V nezkráceném znění vyšel román až po Heinleinově smrti roku 1989. Na druhou stranu už v roce 1962 získal cenu Hugo pro nejlepší román a stal se vůbec první science fiction zařazenou do seznamu bestsellerů New York Times (NICHOLLS 1990). Roku 2012 Knihovna Kongresu (národní knihovna USA) přidala *Cizince v cizí zemi* na výstavu *Knih, které formovaly Ameriku* (DIRDA 2012).

Vliv románu však překročil hranice pozornosti obvykle věnované literárním dílům. Inspirována náboženskou komunitou představenou v textu vznikla již rok

11 Viz ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD.

po jeho vydání „skutečná“ neopohanská Církev všech světů, přebírající mnohé z Heinleinem popsaných rituálů (například vodní bratrství), která byla jako první přírodní náboženství formálně uznána Spojenými státy roku 1968. Heinleina samotného skutečnost, že mnozí lidé brali jeho popis komunity jako vzor hodný následování, nemile překvapila. Jeho primárním úmyslem bylo přehodnocení v lidské společnosti nesmírně mocných konceptů zahrnujících náboženství, sexualitu, monogamii, peníze i strach ze smrti.

Já jsem nedával odpovědi. Snažil jsem se otřást některými předsudky čtenáře a přimět ho, aby začal myslet sám za sebe, novým a neotřelým způsobem. V konečném důsledku každý čtenář získá z té knihy něco jiného, protože to on sám si poskytuje odpovědi... Je to výzva k přemýšlení – ne k víře (HEINLEIN, citováno přes CLARESON, SANDERS 2014: 212, přeložila T. D.).

Fantastičnost a realita

Robert Scholes ve svých přednáškách pro University of Notre Dame, které později vyšly tiskem pod názvem *Structural Fabulation* (1975), uvažoval o paradoxu pronásledujícím každého autora: na jedné straně nejsme schopni oprostit se od svých zkušeností a od své reality, na straně druhé nedokážeme realitu zaznamenat, každý pokus o její popis nutně končí konstrukcí nějaké její verze: „Nenapodobujeme svět, my budujeme jeho verze. Neexistuje žádná mimésis, pouze poiesis. Žádný záznam. Pouze konstrukce“ (SCHOLES 1975: 7, přeložila T. D.).

To platí i pro fantastickou literaturu. Příběh umístěný do vzdálené budoucnosti či cizí galaxie, ale i do čistě fantastického světa bez explicitních vazeb na naši realitu nezbytně vypovídá o autorově světě, o jeho zkušenostech, radostech a zklamáních.¹² Obdobně čtenář při rekonstrukci fikčního světa do něj vnáší prvky ze svého života. Postrádá tedy smysl odsuzovat fantastickou literaturu za to, že se vědomě odvrací od mimetického nebo že přímo utíká od problémů skutečného světa ve prospěch neplodného snění.¹³ I kdyby nechtěla, vrací se fantastická literatura ze vzdálených světů obloukem zpět k tomu našemu a obohacuje čtenářovo vnímání skutečnosti o nový, svěží pohled. J. R. R. Tolkien v esejí *O pohádkách*¹⁴ (česky poprvé 1992) psal o tom, jak fantastické ozvláštnění napomáhá překonat automatizova-

12 Nemluvě o žánrech fantastické literatury, jejichž věrohodnost je do značné míry založena na srovnání s aktuálním světem; alternativní historie, vědecko-fantastická literatura a podobně. Týká se to všech typů děl, které jsou v monografii *Po divné krajině* (2015) zařazeny do *neostré množiny zdání realističnosti*.

13 Přesto právě to patří k častým výtkám fantastické literatury adresovaným.

14 Je užitečné uvědomit si, že český překlad textu *On Fairy-Stories* je mírně zavádějící, pohádka je v angličtině „fairy-tale“.

né přehlížení běžné skutečnosti a je cestou k plnému uvědomění si nádhery, síly a vnitřního významu toho, co potkáváme každý den:

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

Musíme se vyhnout i druhému extrému, totiž považovat fantastické za pouhou alegorii, prostředek odkazující ke svému protějšku v reálném světě, jenž sám o sobě není důležitý. Znamenalo by to nedocenit fantastické představy autorů a připravit se tak o bohatství myšlenek a obrazů, které tato literatura čtenářům nabízí. Pokud budeme zjednodušeně srovnávat Tolkienův prsten moci s atomovou bombou,¹⁵ zavřeme dobrovolně oči před většinou kvalit *Pána prstenů*.

Mimoliterární přesahy fantastické literatury – společenské

Obdobně jako inspirována fantastickou literaturou vznikají více či méně vážně po-jímaná náboženství, zasahuje fantastika do společenské struktury aktuálního světa: jednak svou rozšířenou a velmi aktivní komunitou fanoušků (fandomem), jednak prostřednictvím veřejných organizací, které se hlásí k postavám a hodnotám před-staveným v dílech fantastické literatury.

Původně desetidílná komiksová série Alana Moora a Davida Lloyda *V jako Vendeta* (vycházející mezi lety 1982 a 1985) představuje totalitní Londýn bu-doucnosti (alespoň v době svého vzniku, příběh je zasazen do let 1997 a 1998) ovládaný rasistickou a homofobní klerofašistickou vládou, ve světě, který byl takřka zničen jadernou válkou. Hlavní hrdina, revolucionář usilující o svržení režimu, zůstává během celého příběhu tajemnou postavou, objevující se pouze s maskou Guy Fawkesa na tváři a známou pod přezdívkou *V*. Pro *V* je kampaň za nastolení nových pořádků věcí nanejvýš osobní – touhu zbavit svět zločinné vlády doplňuje motiv pomsty za utrpení, kterým prošel v koncentračním tábo-ře. *V* je rovněž anarchist; nechce nahradit jednu vládu jinou, ale přesvědčit lidi, že jsou schopni vládnout si sami. Komiks byl dopracován na přelomu let 1988 a 1989, poté co práva na něj koupilo americké nakladatelství, a v roce 2006 byl zfilmován.

Ale ještě tři roky před filmovou adaptací díla, která významně přispěla k jeho popularitě, se mezi internetovými komunitami objevilo hnutí Anonymous,¹⁶ kte-ré jako svůj symbol a poznávací znamení přijalo právě masku Guye Fawkesa.

15 Proti takovému výkladu Tolkien sám vehementně protestoval (FERRÉ 2006).

16 Viz *Anonymous official channel* na YouTube: <https://www.youtube.com/user/AnonymousWorldvoce>.

Masmédia si hnutí začala více všimnout teprve před několika lety v souvislosti s obhajobou WikiLeaks a s dalšími kampaněmi (jmenujme alespoň útoky na praktiky scientologie, podporu arabského jara či vyhlášení války Islámskému státu).¹⁷ Anonymous jsou také známí svým odporem vůči ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement / Obchodní dohoda proti padělatelství). Neskrývané hackerská komunita ale iniciovala i kampaně soustředěné čistě na ochranu osob v ohrožení, k nimž patří mimo jiné v roce 2013 počínající *Operace Oklahoma* zaměřená na pomoc postiženým povodněmi a vichřicemi a *Operace bezpečná zima* (safe winter), jejímž cílem bylo zvýšit povědomí veřejnosti o problematice bezdomovectví a nasbírat teplé oblečení a další potřeby pro lidi bez domova.

Stylizovaná maska skutečného revolucionáře Guye Fawkesa tak překročila hranici mezi fikčním a aktuálním světem a stala se symbolem boje proti nespravedlnosti a omezování svobody. Jak poznamenal ilustrátor původního komiksu David Lloyd:

Maska Guye Fawkesa se nyní stala poznávacím znamením a symbolem při protestech proti tyranii – a já jsem rád, že ji lidé takto používají, zdá se být zcela unikátní, aby se ikona populární kultury využívala tímto způsobem (WAITES 2011, přeložila T. D.).

Entuziastickou skupinu následovníků zaměřující se na humanitární projekty inspirovala fiktivní postava dospívajícího čaroděje Harryho Pottera. Když si Andrew Slack ke konci roku 2004 uvědomil, jak ohromný počet a jak aktivní fanoušky si série o Harrym Potterovi získala, začal přemýšlet o tom, zda by tím nejlepším vyjádřením úcty a obdivu k hodnotám prezentovaným v knihách nebylo jejich uplatnění ve skutečném světě: „Pokud by Harry Potter žil v našem světě, nedělal by něco víc, než jen mluvil o Harry Potterovi? Nebojoval by za spravedlnost v našem světě tak, jako bojoval za spravedlnost ve svém?“ (SLACK 2004). Harry Potter Alliance (HPA)¹⁸ byla pod heslem *HPA mění fany v hrdiny* založena v roce 2005 a od té doby si získala značný počet příznivců (místní komunity jsou nyní na všech světadílech) a zásluhy za kampaně zaměřené na lidská práva, imigraci, ekonomickou spravedlnost či podporu vzdělanosti (například od roku 2009 pokračující akce *Accio Books*, v jejímž rámci jsou sbírány a na potřebná místa ve světě rozesílány knihy). K hodnotám vyznávaným členy HPA patří vedle uvědomění si moci komunity a hodnoty entuziasmu také přesvědčení, že fantastická literatura není útěkem ze skutečného světa, ale naopak pozvánkou k jeho hlubší reflexi. Sdílí víru v moc příběhu přesahující hranice fikčního světa; tedy v to, že pomocí příběhu je možné změnit skutečný svět.

17 Aktivní je i česká odnož komunity: v posledních letech k sobě přitáhla pozornost útokem na webové stránky brněnské KSČM či několikahodinovým zablokováním webů českých politických stran, což bylo součástí akce Occupy Prague.

18 Viz *The Harry Potter Alliance*: www.thepalliance.org.

Jako argument vzájemné provázanosti fiktivního příběhu a aktuálního světa můžeme použít kampaň inspirovanou další populární sérií fantastiky pro mládež: *Hladové hry* (Hunger Games). Příběh zasazený do postapokalyptického světa budoucnosti ukazující propastnou společenskou a ekonomickou nerovnost je založen na fenoménu každý rok pořádané reality show, které se nuceně účastní náhodně vybraní mladí zástupci dvanácti podřízených krajů země ovládané mocným a totalitářským Kapitolem. Účastníci pak mezi sebou bojují v přímém přenosu na život a na smrt, vítězem se stává ten, kdo zůstane jako poslední naživu. Přes sporné umělecké kvality díla i jeho filmové adaptace dosáhla trilogie enormní popularity mezi mladými čtenáři (například viz SPRINGEN 2012). Projekt HPA nazvaný *Hunger Is Not a Game* (pokračující od roku 2013 do současnosti) soustřeďuje pozornost na širší uvědomění si ekonomické nerovnosti ve skutečném světě, na sdílení a rozšíření osobních příběhů z různých částí světa i na čistě praktické kroky, k nimž patří podpora boje za spravedlivou odměnu pro zaměstnance řetězců rychlého občerstvení. Zastřešujícím cílem je prolomit převládající mlčení a lhostejnost týkající se ekonomické nerovnosti ve světě.

Jak vidíme, fantastická literatura poskytuje specifickou reflexi skutečnosti, kterou nelze omezit pouze na alegorii, četné mimoliterární přesahy pak pomáhají narušovat domnělé hranice mezi fantastickým a mimetickým, mezi uměleckým vyjádřením a odezvou v rámci aktuálního světa.

JAK ČÍST TUTO KNIHU

Fantastickou literaturu lze chápat jako modus, jehož významným aspektem je překračování hranic: mezi přirozeným a fantastickým světem, mezi minulostí, přítomností a budoucností, mezi vědeckým a magickým myšlením, mezi fantazií a racionalitou i mezi aktuálním a fikčním světem.¹ Podobně se rozmývají hranice i uvnitř fantastické literatury: množství jejích žánrů je vzájemně propojeno, inspiroují se jeden od druhého, vznikají hybridní žánry, můžeme sledovat spojnice mezi žánrovou a nežánrovou fantastikou.

Na překračování hranic je do značné míry založena i kniha, kterou držíte v ruce. Naším úmyslem bylo uchopit fantastično prizmatem různých pohledů, přístupů a také oborů, nikoli poskytnout vyčerpávající pohled na jediný výsek z problematiky fantastické literatury.

Chceme poukázat na inspirativnost různorodých přístupů k fantastice a současně vytyčit alespoň některé cesty, jimiž se lze při odborné reflexi fantastiky dále ubírat. K tomu přispívá i složení autorského týmu, který tvoří odborníci z různých oborů a s rozmanitými oblastmi zájmu; dočtete se tak o české i světové fantastice nejen z hlediska literární vědy, ale také filozofie, divadelní vědy, lingvistiky a dějin umění.

Obsah knihy tvoří pět tematicky propojených celků, z nichž každý má svůj vlastní úvod a obsahuje několik kapitol:

O utopičnosti v literatuře

Sdílení příběhu, světa a jazyka

Ke kořenům nejen české fantastiky

Kreativita a fantastičnost – příběhy nejen pro děti

Středoevropská postmoderna

1 O čemž vypovídají náboženské a další komunity vznikající na základě děl fantastické literatury.

Zaměřili jsme se na témata, která pokládáme za aktuální a odborně zajímavá, neskrýváme však, že jde o výběr z celé řady nabízejících se podnětů. Tuto knihu chápeme jako jeden z kroků nutných k tomu, aby se v českém kulturním kontextu začalo věnovat více pozornosti odborné reflexi fantastické literatury. Ta je u nás doposud (alespoň co se týče žánrové fantastiky) pokládána převážně za populární či přímo spotřební literaturu s dominující zábavnou funkcí. Jsme přesvědčeni, že fantastická literatura nabízí množství cenných podnětů k teoretickému zamyšlení na poli literární vědy, filozofie, sociologie, psychologie, estetiky a dalších humanitních disciplín. Tímto společným dílem upozorňujeme na některé z nich a vybízíme k dalšímu zkoumání literárních děl umělecky pracujících s jevy vymykajícími se zkušenostem aktuálního světa.

K získání obecného povědomí o většině témat, kterým se dále věnujeme, existuje dostatek kvalitní literatury, byť převážně v angličtině. Zaměřili jsme se tedy na vybrané otázky a podněty, které jsou s nimi spojené, nikoli na jejich představení z nejobecnějšího pohledu. Čtenář tak například v úvodním oddíle knihy bude mít možnost pohlédnout na téma utopičnosti v literatuře prizmatem několika různých výchozích postojů, námětů k zamyšlení a otázek. Podobně, ačkoli třetí oddíl knihy přináší mnoho nového z hlediska odborné reflexe počátků moderní fantastické literatury především v českém kontextu a jeho součástí je vůbec první systematická analýza fantastických prvků v české literatuře devatenáctého století, není naším záměrem poskytnout v něm průvodce po historii fantastické literatury. Už proto, že zpracování tohoto tématu by si vyžádalo vlastní monografii.

1) O utopičnosti v literatuře

Kořeny utopičnosti můžeme hledat už v Platónově *Ústavě* a v *Zákonech*, v dialozích *Timaios* a *Kritias* odkazujících k bájně Atlantidě. Zatímco za renesance se rozvíjely utopie představující si ideální společnost, dvacáté století přineslo rozmach antiutopie. Snad nikoho nepřekvapí, že i na počátku nového tisíciletí vznikají spíše texty popisující různé formy totality. První oddíl knihy otevírá kapitola představující německou odbornou reflexi současné fantastické literatury, a rozšiřující tak obecně teoretické úvody o fantastičnosti rozebírané v úvodním slově. Na příkladu kulturně-sémiotického přístupu Renate Lachmannové a hermeneuticko-filozofického pojetí badatelů berlínského Centra pro výzkum kultury a literatury (fantastická literatura jako „Gedankenexperiment“) ukazuje dva možné přístupy k fantastickým textům. Zabývá se pak především literárním zpracováním cest časem, přičemž rozebírá studii Konrada Paula Liessmanna. Souhlasí s jeho závěrem, že velká část románů o putování časem má kořeny v sociálních teoriích své doby a že většinou modeluje budoucí svět prostřednictvím reflexe současnosti. Situaci v anglojazyčném prostředí srovnává s ruskými fantastickými romány jednadvacátého století,

které reflektují současný stav ruské společnosti pohybující se mezi politizací privátního i veřejného života a zároveň mezi tabuizací (arkanizací) tohoto politického prvku. Dostává se tak nutně k tématu utopičnosti a antiutopičnosti v ruské literatuře.

Další kapitola v tomto oddíle na příkladu novel Ondřeje Štindla, George Orwella, Aldouse Huxleyho a Ivana Kmínka nabízí kategorizaci moderní antiutopie na základě opozice genetického a kulturního determinismu. Zatímco první z nich využívá koncept lidské přirozenosti jako stěžejní prvek při výstavbě a axiologické strukturaci světa, druhý přístup staví na jeho zpochybňování a reflektování.

První oddíl knihy uzavírá kapitola rozebírající dvě stěžejní díla (proto)fantastické literatury, *Utopii* Thomase Mora, pokládanou za zakládající dílo samostatného žánru utopie, a román *Plochozemí* Edwina A. Abbotta, který je často spojován s počátky žánru science fiction (přestože v tomto satirickém díle reflektujícím rigidní hierarchizaci viktoriánské společnosti lze vysledovat antiutopické prvky). Autor kapitoly – inspirován pojetím analogie jako základu lidského myšlení a přednáškou Henriho Poincarého o matematické invenci – se přitom zaměřuje na analogii jakožto základní stavební princip a spojující prvek obou románů a na příkladu obou textů ukazuje mechanismus myšlení nového utopického a antiutopického fikčního světa a zároveň na jeho konceptuální omezení.

2) Sdílení příběhu, světa a jazyka

Druhý oddíl se zaměřuje na základní stavební kameny literárního díla – na vyprávění a příběh hrdiny, jazyk a fikční svět – pojmávané z pohledu fantastické literatury a jejich specifik.

Příběh hrdiny, Campbellův monomýtus, leží v základech jakéhokoli vyprávění a pro fantastickou literaturu, často vystavěnou na silném příběhu a inspirující se mytologií, je zvláště významný. Příslušná kapitola překračuje hranice literatury, filozofie a kognitivní vědy, aby na příkladu fantastických děl a jejich příběhů ilustrovala význam příběhu pro konstrukci jáství, tvoření vlastní identity prostřednictvím vyprávění. Zvláštní pozornost přitom věnuje specifickému způsobu vyprávění ve fantastické literatuře, který se od toho mimetického podstatně liší i z hlediska kognitivní psychologie.

Následující kapitola opět analyzuje vyprávění, tentokrát z genderového hlediska, a pokládá si otázku, do jaké míry se mezi science fiction texty českých autorek vyskytují díla feministická anebo reprezentující écriture féminine. Na příkladech z díla Evy Hauserové, Caroly Biedermannové, Vilmy Kadlečkové, Sanči Fülle, Julie Novákové a Edity Dufkové ukazuje zastoupení jak ryze ženského přístupu k vyprávění (tedy s příznaky tzv. ženského psaní), tak rodově neutrálního.

Fikční světy sdílené a kultivované více autory nejsou doménou současnosti ani nutně znakem intelektuální lenosti, ačkoliv jim to bývá nezřídka vyčítáno. Třetí kapitola oddílu zkoumá problematiku sdílených světů z diachronního hlediska a přístup ke sdíleným fikčním světům ve středověku – na příkladu rytířských románů z prostředí dvora krále Artuše – a v současnosti, přičemž vychází z takzvaných komiksových univerz (například DC Universe a Marvel Universe), ze světů vznikajících v rámci her na hrdiny (role playing games) i z fikčních světů fantasy literatury. Analyzuje přitom úroveň práce se sdíleným světem, přičemž v případě současné produkce bere v potaz problematiku spojenou s autorským právem a důvody, které k vytváření sdílených světů vedly a vedou.

Zcela specifická je ve fantastické literatuře role konstruovaných jazyků. Závěrečná kapitola tedy představuje variabilitu fiktivních jazyků v klasické i současné fantastice. Popisuje možnosti, které nabízejí fiktivní jazyky v uměleckých dílech fantastiky, a to jak z hlediska tematického (fiktivní jazyk jako nástroj ovládnutí v antiutopické sci-fi, fiktivní konstruovaný jazyk jako výraz vědeckého optimismu a proti němu stojící „rajský jazyk“ odkazující ke zlatému věku a slavné minulosti fantastického světa, fiktivní jazyk jako nástroj magie a tvoření v tradiční fantasy), tak z hlediska literárních postupů (charakterizace postav nebo celých fiktivních kultur, lyrické imprese, fiktivní jazyk jako metafora a jako „proppovská“ překážka pro hrdinu). Kapitola tematizuje otázku, zda je přítomnost fiktivních jazyků v současné fantastice pouhou manýrou, nebo zda patří mezi žánrové znaky nebo alespoň takřka nepostradatelné topoi fantastické literatury, přičemž předkládá argumenty ve prospěch druhé možnosti.

3) Ke kořenům nejen české fantastiky

Třetí oddíl knihy se vrací k zakládajícím dílům a autorům fantastické literatury. Kapitoly zaměřené převážně na českou fantastiku staršího data doplňuje analýza iracionality v díle Edgara Allana Poea v první kapitole.

První kapitola tak nabízí nový pohled na dílo autora, který se zásadním způsobem podepsal na formování moderní fantastické literatury, zejména science fiction a hororu. Tématem kapitoly je zkoumání iracionality v kompozičně tematické rovině povídek Edgara Allana Poea a současně analýza iracionálních motivů z hlediska jejich inovativnosti. Racionální uvažování hrdinů povídek je obvyčejně v kontrastu s iracionální skutečností, realita je narušována nevysvětlitelnými událostmi a nadpřirozenými jevy – prostupování racionálních a iracionálních složek fikčních světů přitom nabývá různých podob v závislosti na tom, zda vznikaly v rámci vědeckofantastických, hororových či jiných Poeových příběhů.

Druhá kapitola se již obrací k české historické fantastice, konkrétně do druhé poloviny devatenáctého století. Próza s fantaskní tematikou tvoří v české literatuře

té doby relativně nepočetnou, avšak umělecky výraznou skupinu textů. Rozkvětu dosáhla literární fantastika především v tvorbě ruchovsko-lumírovské generace sedmdesátých a osmdesátých let devatenáctého století, ať už šlo o prózy zabarvené mystiky (Julius Zeyer), racionálně (Jakub Arbes), či satiricky (Svatopluk Čech); pominout nelze ani dnes již zapomenuté autory (například Polykarpa Starého). Kapitola postihuje typologickou rozrůzněnost fantaskních motivů a jejich rozdílné funkce v literárních dílech, přičemž sleduje jejich vztah k dobové populární četbě (J. J. Kolár) v evropském kontextu (gotický román, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe a další).

O Karlu Čapkovi toho bylo napsáno mnoho. Třetí kapitola se zaměřuje na dramatické dílo Karla Čapka z pohledu divadelní vědy a možností divadelní inscenace; toho, jak pracovat s Čapkovou reflexí dobové současnosti prostřednictvím vize budoucího světa. Poukazuje na dva základní přístupy: uvést text na jeviště jako dílo spíše „apriorně“ časové či nadčasové: tedy směřovat celou inscenaci k „hlavnímu tématu“, nastal-li čas pro jeho zesílené akcentování (nejspíše ohrožení všemožného druhu), a vystavět ji takříkajíc z jednoho kusu, nebo rozehrát hereckou partii na základě archetypálních, a přitom vždy současných postav (a situací) zabývajících se problémy, k nimž se můžeme vztáhnout na základě zkušeností z vlastního každodenního života. Úloha fantastických motivů je v případě obou naznačených možností rozdílná, přesto vždy nerozlučně spjatá s tematizací „něčeho hlubšího“, jež se ve hře vždy tak jako tak vyjeví – ovšem tak je tomu v případě velkých děl veškerého umění. Udržují si tímto způsobem provždy svou aktuálnost, přestože problém prezentovaný syžetem pomine.

Historický oddíl monografie uzavírá analýza díla Jana Weisse, jednoho z průkopníků české sci-fi literatury. Ukazuje proměny autorovy poetiky, to, jak se fantastický prvek zpočátku rozvíjel prostřednictvím snovosti, která se stala velmi důležitou v umělcově interpretaci světa. Weissova snová poetika se člení v trojí typ: 1) hra s fantastickými představami, 2) reflexe krutostí světa, 3) ironický nadhled nad všedním světem. Postupem času Weissova snová poetika zreálnuje a jeho příběhy se stávají skutečnými vizemi budoucího vývoje společnosti. Kapitola propojuje analýzu Weissových příběhů s hledáním autorova poselství budoucím generacím.

4) Kreativita a fantastičnost - příběhy nejen pro děti

Čtvrtý oddíl knihy se opět obrací k obecnějším tématům, konkrétně ke vztahu fantazie, fantastické literatury pro mládež a pohádky.

Úvodní kapitola na příkladu významného italského pedagoga Gianni Rodariho upozorňuje na důležitost rozvíjení fantazie už od dětství, a to často právě prostřednictvím fantastických a pohádkových příběhů. Gianni Rodari byl významný italský pedagog, který se proslavil didaktickými technikami na podporu dětské fantazie.

Své teorie popsal v knize nazvané *Gramatika fantazie*, silně ovlivněné Novalisem, francouzskými surrealisty a ruskými mysliteli (například Šklovským, Proppem a Vygotským). Rodari věřil, že fantazie není vlastní pouze výjimečným jedincům, ale že ji lze rozvíjet ve všech dětech. Už z tohoto důvodu nerozlišoval význam termínů fantazie a imaginace tak jako například Hegel, ale používal je jako synonymní. Rodari využíval své techniky při psaní knih pro děti a usiloval o to, aby děti byly samy aktivní při dotváření příběhů započatých autorem.

Na kapitulu uvádějící do problematiky rozvíjení dětské kreativity navazují analýzy autorů fantastických a pohádkových příběhů přístupných jak dětskému a dospívajícímu, tak dospělému čtenáři. Druhá kapitola nabízí pohled na cyklus humorných fantasy z pera Johna Morressyho o čaroději Kedrigernovi, z nichž některé vyšly dříve v českém překladu než v angličtině, a mají tedy v českém kontextu zvláštní postavení. Zastavuje se nad charakteristickými rysy autorovy poetiky, nad způsobem čerpání z tradičních žánrových zdrojů, především lidové pohádky a středověké rytířské epiky, všímá si typu humoru Johna Morressyho a vyzdvihuje přitom jeho intelektuální ráz (posílený řadou zvláště literárních aluzí), neokázalost a uměřenost zvolených prostředků a upozorňuje na skutečnost, že Morressyho knihy o Kedrigernovi představují kvalitní zábavnou literaturu pro dospělé i pro mládež.

Následující kapitola se zabývá pohádkovou trilogií Pavla Šruta *Lichožrouti* (2008), *Lichožrouti se vracejí* (2010) a *Lichožrouti navždy* (2013), jež je založena na uvědomování si hluboké vnitřní krize současného člověka, společnosti a celé moderní civilizace. Obraz města je interpretován nejen z hlediska jednotlivých vrstev, z různých pohledů, prostřednictvím prožitku místa, ale i celkově v kontextu české pohádkové tvorby – především ve srovnání s dílem Arnošta Goldflama *Tatínek není k zahození* a s Kratochvílovou pohádkou *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehra-bech*. Upozorňuje rovněž na proměny imaginárního obrazu města Prahy související s dospíváním hlavní postavy příběhů. Tajemná zákoutí, místa prvních dětských dobrodružství se tak mění v nebezpečné prostory přitahující stejně nebezpečné bytosti z pohádkového světa a fikční svět získává syrovou až hrůzostrašnou podobu tváří v tvář hrozící katastrofě, jakkoli zmírněnou nadějí na mír, jež se rýsuje v závěru trilogie.

Závěrečná studie oddílu interpretuje nejvýznamnější beletristické dílo Tomáše Pěkného, pohádkovou fantasy *Havrane z kamene* (1990). Prokazuje, že dílo, chápáné obvykle jako kniha pro mládež, tuto kategorii výrazně přesahuje a má potenciál oslovit i dospělého čtenáře. Kapitola dále připomíná mytické a pohádkové inspirace textu a upozorňuje na inovace archetypální látky. Tomáš Pěkný výrazně pracuje s psychologií hlavní postavy a specifickou prací s prostorem a časem dosahuje magické atmosféry baladického příběhu, která je umocněna kompoziční originalitou a básnickým jazykem. Tematizuje přitom hlubší filozofické otázky; problémy hledání místa v životě, samoty, touhy po lidské sounáležitosti a v neposlední řadě křehkého soužití člověka s přírodou.

5) Středoevropská postmoderna

Závěrečný oddíl knihy se soustředí na v současnosti stále vlivný fenomén postmoderní literatury. Při analýzách textů fantaskní prózy se ukazuje, že přístup Tzvetana Todorova uvažující o fantastičnu jediné ve spojitosti s váháním postav a čtenáře při setkání se záhadnou událostí, původně spojovaný pouze se žánrem *la littérature fantastique* vyhraňujícím se v první polovině devatenáctého století,² lze úspěšně aplikovat na aktualizace momentu váhání o nadpřirozenosti (fantastičnosti) záhadné situace v současné postmoderní literatuře.

Kapitoly oddílu se s výjimkou té poslední zaměřují na vlivné autory české postmoderní literatury, počínaje brněnským spisovatelem Jiřím Kratochvilem, jehož dílo je analyzováno ve své výpovědní komplexnosti a se zvláštním důrazem na podobu a roli fantastických prvků ve formování ontologického poselství textu.

Kapitola zabývající se dílem Michala Ajvaze se zamýšlí nad vnímáním jeho tvorby v kontextu magického realismu a inspirace surrealismem, přičemž rozebírá fantastické prvky objevující se v jeho prozaických textech a s využitím metodologického základu Tzvetana Todorova se ptá, do jaké míry je možné a vhodné charakterizovat Ajvazovo dílo jako součást fantastické literatury.

Ve třetí kapitole jsou analyzovány fantastické motivy a postavy ve vybraných textech ze sbírky povídek *Mrtvý holky* Miloše Urbana. Je patrné, že zcela v souladu s poetikou postmoderní literatury je pro tyto povídky typické dvojí kódování, víceznačnost, ironie a řada z nich čtenáři nabízí více než jednu možnost interpretace. Pronásledování neznámými silami je v gotickém románu a žánrových tvarech, které pracují s jeho poetikou, často spojováno se znejišťováním, atmosférou tajemství a děsu. Často se také zdá akt pronásledování těžko vysvětlitelný jinak než nadpřirozeným původem agresorů. Typickou narativní strategií je zde využití nespolehlivého vyprávěče, nutícího čtenáře váhat mezi Todorovovou kategorií záračna a podivuhodna, tedy mezi existencí a neexistencí nadpřirozených postav a jevů. Nejednoznačnost vyprávění je také vyhocena hrůzou či paranoiou vyprávějících postav, což se zdá být konstitutivní narativní strategií, vedoucí ke stírání hranic mezi přirozenou a fantastickou úrovní Urbanova fikčního světa.

Následující kapitola se zabývá úlohou fantastických prvků v českých románech detekce, tedy v současnosti velmi progresivní variantě detektivního žánru, který je v angloamerické literárněvědné terminologii označován jako metafyzický detektivní příběh. Fantaskní motivy hrají v těchto prózách významnou roli, ať už

² Překlad Todorovy knihy *Introduction à la littérature fantastique* (1970) do angličtiny jako *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975) a posléze do češtiny jako *Úvod do fantastické literatury* (2010) jen přispěl k mylnému zaměňování velice vyhraněného žánru za celý žánr, popřípadě modus fantastické literatury. Todorovovi se tak nezaslouženě dostalo výtek ze strany těch badatelů, kteří považují jeho definici fantastického za příliš omezující a nepoužitelnou na naprostou většinu fantastických narativů. Podrobněji viz DĚDINOVÁ 2015.

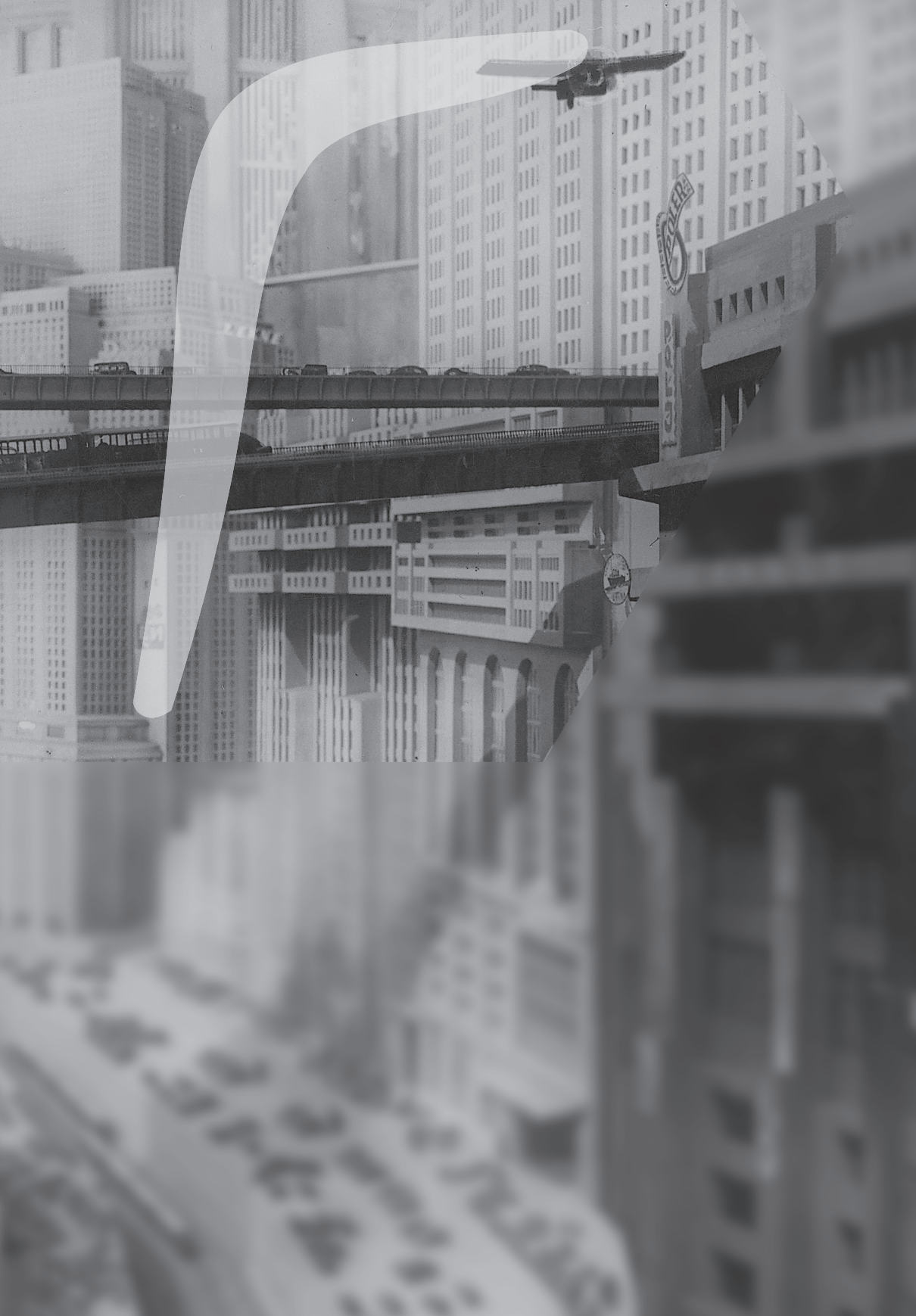
Jak číst tuto knihu

„zcižovatelskou“ (zvýznamňování fikčnosti), „znejišťující“, postmoderně hravou či populárně kýčovitou. Po uvedení do problematiky se kapitola obrací k českým příkladům v díle Jiřího Kratochvíla, Petra Stančíka, Miloše Urbana, Romana Ludvy a nakonec i Kateřiny Tučkové.

Závěrečná kapitola svým zaměřením na mýtus navazuje na předchozí oddíl: mýtus, nebo spíše to, co z něho zbylo, se stává materiálem pro postmoderní variace. Obzvlášť zajímavé je postavení literatury, která naplňuje mýtus významem trojího druhu (podle Ryszarda Tomického): jako vyprávění, jako světový názor a jako univerzální formu svědomí. Románem, jenž tuto možnost přímo využívá, je *Anna In v hrobech světa* Olgy Tokarczukové. Cesta Anny In / Innany směřuje nejenom k poznání hodnoty a jistoty lidské existence, ale také k samotnému jádru sumerského mýtu. Záměrem kapitoly je analyzovat archeologii tohoto textu, postmoderní prostředky, jimiž byl zpracován, a prostředí, jaké vytvořil pro potenciální nové převyprávění jednoho z nejzajímavějších příběhů sumerské mytologie.



○ **utopičnosti** v literatuře





PROLOG

Období humanizmu dalo lidskému snění o spokojeném životě v přívětivém světě novou podobu. Vysněná země rovnosti a všeobecného blaha vystoupila z mlhy nábožensko-mystických představ a stala se dosud neznámým místem na mapě našeho světa. Štěstí a blahobyt neměly již být darem od Boha či zázrakem přírody, ale důsledkem přijetí nové společenské smlouvy organizující život optimálním způsobem. Ne již pozemský ráj či pohádková země hojnosti, ale obec zbudovaná vlastními silami coby vrcholný důkaz lidských schopností.

Takové obci udělí roku 1516 Thomas More jméno Utopie. Jeho *Knížka vpravdě zlatá...* vytvoří formální rámec, který plejáda dalších autorů zaplní vlastními představami o ideálním společenském zřízení a prostředcích, jak ho dosáhnout. Utopické místo se během té doby přesune z jiného prostoru do jiného času, dojde k rozvíjení i vynechávání rámcového vyprávění o vstupu do utopického prostoru, ovšem základní forma zůstane v zásadě stejná: zevrubný popis reálně neexistujícího společenství, jehož uspořádání je ne-li dokonalé, pak alespoň výrazně lepší autorova vlastního světa.

Utopie jsou literaturou zasvěcenou snu, zrcadlem našich tužeb a nadějí. Ovšem co je sen než prelud a halucinace. Stavíce zhusta na apriorních univerzálních principech a spekulativních představách o lidské povaze, představují klasické utopie iluze, které se při doteku s realitou rozpadají a hrozí zvrátit se ve vlastní negaci. Univerzalistický a spasitelský rozměr většiny utopií nutně vede k otázce, co s těmi, kteří si ideální společnost představují jinak. Realizace dokonale organizované obce se při nedokonalosti a heterogenitě člověčenstva neobejde bez nátlaku a útlaku. Nejlepší ze všech zemí tak vrhá temný stín, který je tím zřetelnější a hrozivější, čím více se blíží uskutečnění. Právě v devatenáctém století, kdy se vysněná země zdála být téměř na dosah, důvěra v rozum, pokrok a univerzální štěstí pro všechny vážně



oslabuje. Pozdější zkušenost totalitních režimů, holocaustu a dvou světových válek pak utopii připraví o poslední zbytky kredibility. Pro poválečnou společenskou diskuzi se kritika utopii stává jedním z velkých témat a řada autorů – za všechny jmenujme alespoň Karla Poppera (2013), Rogera Scrutona (2010) či Stevena Pinkera (2011) – neodmítne utopie pouze jako politický naivismus, ale především jako zdroj totalitarismu, uzavřenosti a ideologicky motivovaného násilí.

Změna postoje se projeví i v literární produkci. Negativní utopie, dosud spíše nečetný protějšek pozitivněutopických fikcí, ve dvacátém století zcela převáží. Cestovatele poznávající bezchybné zřízení smyšlených zemí nahradí protagonisté svádějící zoufalý boj o život se zvráceným řádem. Toužebné sny utopistů se promění v noční můry: utopický žánr bude nově vyjadřovat především pocity strachu, úzkosti a odcizení. Pomíneme-li propagandistická vyprávění socialistického a kapitalistického realismu, dostane se pozitivní utopii výraznějšího oživení pouze v rámci revizionistických science fiction tzv. nové vlny šedesátých a sedmdesátých let. Jinak se ovšem literatura, stejně jako filozofie, ve dvacátém století ponese ve výrazně antiutopickém tónu.

Směst utopie ze stolu coby nebezpečná fantasmata ovšem znamená vylévat s vaničkou i ono příslovečné dítě. Řada ideálů současné doby se po dlouhou dobu realizovala právě na stránkách četných utopii. Morovi Utopijci jsou tolerantní ke všem vyznáním (pravda, kromě ateismu), v *Nové Atlantidě* Francise Bacona vede uplatňování vědeckých poznatků ke zvyšování všeobecného blaha, *Vyprávění o slavném království Makarijců*, přisuzované Gabrielu Plattovi, zase líčí výhody veřejné zdravotní péče. K pravidelně se objevujícím atributům utopických společenství patří i rovnost všech lidí bez ohledu na rasu či pohlaví, všeobecné vzdělání či sociální zabezpečení. V neposlední řadě pak díla utopistů obohatila náš slovník o pojmy jako pornografie či feminismus... Utopie se zkrátka značnou měrou podílely na formování našeho světa a postupném zlepšování společenských poměrů. Spojují-li kritici utopie s totalitními režimy, je třeba vidět podobné spojení i mezi utopiemi a všeobecným volebním právem, omezenou pracovní dobou nebo zájmem o ekologická témata. Nabízí se otázka, zda to něco závažného vypovídá o žánru jako takovém.

Utopie nelze spojit s žádným konkrétním politickým programem či ideálem: tak jako jsou si jednotlivé texty blízké kompoziční i tematickou výstavbou, tak pestré jsou z hlediska proklamovaných tezí. Model ideální společnosti může být stejně tak archický i anarchický, elitářský i egalitářský, autoritativní i liberální. Formou vlády je jednou monarchie, jindy teokracie, meritokracie či demokracie. Jedni utopisté žádají přísnou eugenickou kontrolu, jiní volnou lásku; jedni vidí cestu ke štěstí v technologickém pokroku, jiní v ušlechtilém divošství. Rozmanitost utopii do značné míry ilustruje dějiny idejí judeo-křesťanské civilizace, především ale vypovídá o tvarující síle literární formy: prakticky jakékoliv společenské uspořádání lze vylíčit jako ideál blaženosti stejně jako peklo na zemi. Uvěřitelnost je spíš záleži-



tostí narativních strategií: zevrubného popisu, smyslu pro detail a psychologizaci. K přechodu z pozitivní utopie k negativní stačí změnit vypravěče.

Přestože se vyjadřují k politickým tématům, zůstávají utopie především fikcí. Uvažovat o nich jako o nákresech či projektech, poměřovat je kritérii realizovanosti či realizovatelnosti znamená zužovat jejich významový potenciál. Podle Darko Suvina není utopie stavem, který by mohl být realizován, ale spíše metodou, kterou je možné aplikovat (SUVIN 2010: 34). V čem by taková metoda měla spočívat? Odhlédneme-li od utopie jako maskovaného politického manifestu, otevře se nám především jako hra s alteritou. Jakkoliv různorodé, všechny utopie představují společenskou smlouvu, jež je v rozporu s uspořádáním společnosti, z níž autor promlouvá. Utopie tak funguje jako virtuální prostor, v němž mohou být vytvářeny a promyšleny alternativní společenské systémy. Karl Mannheim (1991) právě pro tuto vlastnost staví utopie do protikladu s ideologií: zatímco ideologie podporuje, upevňuje a reprodukuje stávající řád, utopie jej při svém zřeteli k možnému překračuje. Podle Frederica Jamesona (2007) nám radikální odlišnost utopií pomáhá uvědomit si existenci jistého ideologického pouzdra, v němž jsme uzavřeni a jehož hranice považujeme za hranice možného: jinými slovy, utopie nás konfrontují s vlastní neschopností si utopii představit. I tady se nabízí paralela se snem. Jak freudovská psychoanalýza, tak současná neurověda spojují snění s oslabenou činností systémů pro racionální kontrolu – díky tomu se mohou sny řídit svou vlastní surreálnou logikou a zřejmě i díky tomu je obvykle vnímáme jako realitu, navzdory vši nesmyslnosti (SOLMS, TURNBULL 2014: 202–204). Podobně umožňuje utopický prostor zvrátit a opustit zažitou logiku věcí a pracovat s představami, jež se z hlediska zkušenosti a zdravého rozumu mohou zdát pofidérní.

Sen ani utopie ovšem nevznikají z ničeho. Podle některých výzkumů jsou sny produktem snahy mozku zpracovat podněty, které ve spánku zaujmou naši pozornost, ať už jde o vzpomínky, pocity nebo smyslové vjemy (IBID: 200–202). Podobně i utopie zpracovává dobové problémy, myšlenky a představy o světě i člověku. Nepouští-li například More do své Utopie ovce, není to výsledek abstraktní, racionální politické úvahy, ale (jak ukazuje Ondřej Pomahač ve svém příspěvku) odraz jednoho z tíživých problémů Anglie patnáctého století. Ostatně Morova *Utopie*, jež svým ironickým názvoslovím a satirickými margináliemi umně balancuje na hraně mezi konstrukcí ideálu a jeho zesměšněním, dává větší smysl jako zrcadlo společnosti než politický projekt. Tváří v tvář radikálně odlišné ideální obci zřetelně vyniknou nedostatky autorova či našeho vlastního světa. Přestože výtvoři Morových následovníků budou vesměs postrádat tuto dvojznačnost, významové tření mezi nedosažitelným ideálem a nedokonalou skutečností zde bude stále implicitně přítomné.

Tento kritický vztah k realitě bývá v negativních utopiích mnohem zřetelnější. Jestliže se hra zrcadel pozitivních utopií odvíjela od kontrastu, negativní utopie využívají zhusta hyperbolu, v níž se určité aspekty reality dovádějí ad extremum.



Navzdory obvyklému zasazení do budoucnosti tak hyperbolizovaný teror představuje spíše alegorii aktuálních společenských problémů. Kanonické texty Zamjatinovy, Huxleyho, Orwellovy či Bradburyho vznikaly coby reakce na reálně existující problémy a tendence, ať již šlo o porevoluční vývoj Sovětského svazu, uplatňování zásad taylorismu a fordismu v průmyslové výrobě nebo rozšíření masových médií. Příspěvek Heleny Ulbrechtové pak zdůrazňuje spojitost mezi současnou vlnou ruské negativněutopické prózy a politickým působením Vladimira Putina. V české utopické tradici je tento aspekt zvlášť patrný. Již meziválečné žánrové texty Karla Čapka a Jiřího Haussmanna jsou zřetelnou reflexí soudobých událostí, čímž v zásadě předjímají funkci negativních utopií v české literatuře následujících desetiletí: v období reálného socialismu se stávala především satirickým či alegorickým odrazem každodenní skutečnosti. V negativněutopických textech Egona Bondyho či Ivana Kmínka se pak utopický a reálný svět prolínají, takže v Bondyho paleolitickém světě postavy hovoří o ideologii, Straně a soudružství a Kmínkova vzdálená budoucnost v detailech splývá s reáliemi normalizačního Československa. Opona odlišného časoprostoru prosvítá a trhá se, vzniklými otvory mohou čtenáři spatřit svůj vlastní svět.

Pozitivní a negativní utopie tak nemusíme vnímat jako protikladné náhledy na možnosti společenského vývoje. Oba typy textů spíše zapojují odlišné strategie k dosažení stejného cíle: fantastické novum, model společnosti umístěný v odlišném časoprostoru, umožňuje jasnější nasvícení stávající skutečnosti. Ze snu o utopii se probouzíme poučení o našem vlastním světě.



FANTASTICKÁ LITERATURA JAKO MODEL SPOLEČNOSTI

Cesty časem jsou – pokud odhlédneme od teoretických možností, které nám nabízí teorie relativity a kvantová mechanika – vždycky cestami do přítomnosti.

Konrad Paul Liessmann: *Zum Raum wird hier die Zeit* (přeložila H. U.)

Fantastická literatura v německé literárněvědné tradici

Pojem fantastická literatura je v německé literární vědě definován o něco pregnantněji, nežli v české (svědčí o tom dokonce i stránky na wikipedii); snad je tomu tak i proto, že se jeden z významných a iniciačních zdrojů fantastické literatury zrodil právě v Německu v textech Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna,¹ tedy v období literárního romantismu.² Tak také německá literární věda častěji používá označení „fantastická literatura“, a to i tam, kde český vědec použije jednoznačně termínu „sci-fi“. Pro účely této kapitoly se tedy přidržíme německé tradice.

1 Srov. např. KÜPPER, Achim: „Nokturne Künste. Alchemie und Hermetismus als epistemische, poetologische und mediale Verfahren in der Literatur um 1800“; rukopis in GRUB, Frank Thomas – PLATEN, Edgar – ULBRECHT, Siegfried – ULBRECHTOVA, Helena (Hrsg.): *Literatur und menschliches Wissen* (vyjde Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017). Na Hoffmanna jako jeden ze zdrojů fantastické literatury opakovaně poukazuje i Renate Lachmannová ve své monografii (LACHMANN 2002).

2 Lachmannová upozorňuje na to, že již v antice se objevuje prognostický moment v Lukianově textu *Ikaromennipos aneb Cesta vzduchem*; tento text se však nezakládá na technicko-vědeckých poznatcích, ani na jejich anticipaci, ačkoli se v něm objevuje i cesta na Měsíc. Dále upozorňuje na text Francise Godwina *The Man in the moon: a discourse of the voyage thither* z roku 1688, ani v něm se však neobjevuje technický prvek a dokonce ani působení vyšších sil. Srov. LACHMANN 2002: 21.



Fantastická literatura je v německé literární vědě analyzována ze dvou základních výchozích pozic. První je (post)strukturální či kulturně-sémiotická, kdy jsou za narativní linií odkrývány historické kulturní vrstvy či intertextové odkazy na tzv. fantastické jevy, kterými jsou tajné vědění, alchymie, zákoutí lidské paměti, lékařské pokusy a podobně, jak ukázala ve své monografii německá slavistka a kulturoložka Renate Lachmannová (LACHMANN 2002). Počátky fantastické literatury spatřuje v antické technice³ rétoriky a poetiky. Pozornost uděluje tvůrčímu zacházení s lidskou fantazií a jejímu vztahu k racionálnímu vědění.⁴

Další části knihy tvoří kapitola věnovaná fantastickým prostorům a další věnovaná fantastické poiesis. Jako fantastické prostory definuje Lachmannová prostory onoho světa, prostor znaku, dále prostor pohledu (například na město) či prostor média (zde fotografie) a interpretuje je na autorech jako Brown, Hoffmann, Puškin, Odojevskij, Gogol, Poe, Wilde, Wells, Dostojevskij, Turgeněv, Gončarov, Bulgakov, Hawthorne, dále pak nachází projevy fantastické poiesis na metamorfóze (Bruno Schulz), mnemofantastice (Lurija, Borges) a mystifikaci (Nabokov).

Jednotlivé „prostory“ jsou pojaty jako znaky, za nimiž lze odkrývat jednotlivé sémiotické vrstvy, prezentující nejčastěji stav vědění v určité oblasti a v určité době. Pro interpretaci textu pak není důležité, zda autor byl s dobovým „vědění“ obeznámen, či nikoli – je součástí kulturního vědomí epochy, které do textů automaticky vstupuje. Tak je prostor „onoho světa“ analyzován z hlediska reflexe historického „tajného vědění“, nejčastěji alchymie a mesmerismu v textech E. T. A. Hoffmanna, Vladimira Odojevského či Alexandra S. Puškina. Patří sem i aspekt arkanizace (tedy utajovaného vědění) v díle Charlese Brockdena Browna. Prostor znaku sleduje ty kulturní a magické kontace, které vyzývá písmeno, šifra či číslo. Mezi výchozím kontextem a jeho reflexí v literárním textu pak vzniká prostor pro literárněvědnou a kulturologickou interpretaci funkce písma či kaligrafie například ve slavné novele Nikolaje V. Gogola *Plášť* či v některých novelách Dostojevského. Magické tajné vědění spojené s písmenem „A“ autorka sleduje na příkladu Nathaniela Hawthorna a jeho románu *Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*).

Prostor pohledu (zde především na topografii města) rozvíjí Lachmannová v analýze tzv. petrohradského textu, kdy jsou Petrohrad a jeho architektura u Gogola pojaty jako fantaskní, nereálný a čistě imaginativní topos. Prostor média je v knize analyzován na příkladu fantaskního působení fotografie mrtvé ženy v povídce Ivana S. Turgeněva *Klara Milič*. Zde analyzuje Lachmannová intertext Schopenhauerova traktátu *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt* [Pokus vidět duchy a co s tím souvisí] v Turgeněvově povídce. Médium fotografie se stává prostorem, jenž spojuje svět živých a mrtvých a s jehož pomocí mohou

3 Pro kulturní sémiotiku je typické pojmenování literárních postupů jako technik a obecně pak snaha popsat a zařadit fantastické fikce do různých kategorií.

4 Právě vztah literatury a vědění zde hraje velmi důležitou roli – ostatně aspekt lidského vědění se nachází v základu téměř každého fantastického příběhu.



mrtví ovlivňovat ze záhrobního světa živých. Jedná se o analýzu vztahu filozofického, přírodovědného a technického vědění v době literárního realismu.

Pasáže věnované fantastické poiesis se zabývají tzv. novou fantastikou. Na textech Bruna Schulze demonstruje Lachmannová prvek metamorfózy jako nového aktu stvoření (koresponduje tedy s literaturou modernismu, který se rovněž snaží z estetického hlediska participovat na aktu stvoření a tvoření světa), dále autorka analyzuje vztah mezi mytickou tradicí, gnózí a kabalou.

Lachmannová je jednou z iniciátorek výzkumu fenoménu lidské kulturní paměti (například LACHMANN 1990 či LACHMANN, HAVERKAMP 1993). Technika memorování, skryté vrstvy paměti či modely fantaskních světů ukrývajících se v tzv. hypertrofické paměti jsou demonstrovány na povídkách Jorge Luise Borgese *Funes el memorioso* (1942, angl. *Funes the Memorious*) a Alexandra Luriji *Malá knížka o velké paměti* (1968, česky *Malá knížka o velké paměti*).

V tomto kulturně-sémiotickém pojetí se tedy jedná především o vztah mezi reálným a ireálným, mezi reálným a imaginativním světem, mezi světem lidského vědění a jeho reflexí v literární fikci. S archeologickou přesností jsou odkrývány intertextové vrstvy jednotlivých zdrojů „vědění“. Hlavní zkoumanou kategorií je pak **prostor**.⁵

Druhý přístup bychom mohli nazvat s trochou opatrnosti hermeneutickým, tedy snažícím se nalézat vnitřní formu fantastických textů, kterou je tzv. myšlenkový experiment („das Gedankenexperiment“) jako katalyzátor narace, odkrývající hlubší souvislosti. Takto pojaté analýzy fantastické literatury nevycházejí ze vztahu mezi skutečným světem a světem literární (fantastické) fikce, nýbrž berou tento fikční imaginovaný svět jako danost. Pracují pak často s fyzikálními a matematickými kategoriemi. Samozřejmě se nevyhneme styčným bodům obou koncepcí (hlavní spojnicí je zde kategorie paměti, kterou ovšem můžeme analyzovat z různých úhlů, a filozofické myšlení). Hlavní zkoumanou kategorií je v této koncepci **čas**.

Fantastické či sci-fi literární texty jako příklad „myšlenkového experimentu“ analyzovali němečtí a rakouští literární vědci, kulturologové a filozofové v knize *Science and Fiction* z roku 2004 (MACHO, WUNSCHEL 2004), z níž pochází také úvodní motto k této kapitole. Kniha pojednává o spojení fikčních možností literárního textu a náročného, téměř vědeckého pojetí hlavní myšlenky, která se stává katalyzátorem celého textu.

Ačkoli se téměř v celé kapitole, s výjimkou poslední části, budeme zabývat západoevropským teoretickým kontextem, budeme průběžně upozorňovat na příklady i z ruské literatury – ta, jako druhé hlavní těžiště zájmu této kapitoly, bude procházet textem jako červená nit.

⁵ Fantastické literární příběhy z hlediska sémiotiky prostoru jsou také předmětem kolektivní publikace SCHENK, Klaus, ZEISBERGER, Ingold (Hrsg.): *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015).



Fantastická literatura: technika, vynálezy, či filozofické kategorie?

Jaké možnosti máme při klasifikaci či typologii fantastické literatury? Můžeme se zabývat povahou její fikce, dále jejím chronologickým vývojem nebo zobrazením technických a vědeckých objevů, které se staly na dlouhou dobu hlavním příznakem fantastických žánrů. Zde vyvstává zásadní otázka: je technika tím hlavním, co pohání tok textu? Technika je vždy nezbytným prostředkem, jak uskutečnit vlastní experiment, ale v podstatě téměř vždy jen prostředkem pomocným. Neboť hlavní myšlenkou velké části fantastických románů je fenomén času a dějin. A to hlavně překonání času, někdy i pomocí přesunu v čase, hledání jiného světa, paralelního světa, lepšího světa, sama sebe, hledání možností regulace dějin. Zde se dostáváme do těsné blízkosti filozofie, pro niž je rovněž fenomén času jednou z ústředních otázek. Kategorie dějin umožňuje modelování či formulování různých modů společnosti, z nichž některé mají odpovídat na otázku, co bylo v dějinách uděláno špatně a zda je to možno napravit. Odtud je jen krůček k fantastickému žánru utopie, antiutopie či dystopie⁶ – dva poslední jmenované žánry mimochodem prodělávají od roku 2000 renesanci v ruské literatuře. S časem a prostorem ve fantastické literatuře také souvisí reflexe teorie paralelních světů a jejich modifikace; výsledkem těchto modifikací jsou mimo jiné literárně zpracované fenomény hry či počítačového modelování budoucnosti.

Fantastická literatura jako „Gedankenexperiment“: možná témata k analýze

Co si máme představit pod pojmem „Gedankenexperiment“? Pro Thomase Macha a Annette Wunschelovou⁷ není myšlenkový experiment laboratorním pokusem ani myšlenkou, kterou je možno pokusem ověřit. Podstatou „myšlenkového experimentu“ je naopak to, že jej reálným pokusem ověřit nejde, a že tedy veškeré formulování hypotéz zůstává na čistě fiktivní rovině, „v hlavě“ autora. Zde tedy přichází na pomoc spojení literatury, vědy a filozofie. „V myšlenkovém experimentu jsou věda a literatura nuceny se spojit – ne náhodou bylo tolik sci-fi románů vy-

6 Utopie je fikčním modelem ideálního státního uspořádání a antiutopie ukazuje ideál z odvrácené strany včetně mechanismů, které jej udržují ve funkčním stavu. Základní literární strategií, zvláště v ruské literatuře, je zde parodie či groteska, případně persifláž. Dystopie ukazuje model společnosti po násilném převratu, válce, revoluci, katastrofě, je to apokalyptická vize života a společnosti. Zvláště v ruské literatuře je tragická; ukazuje především násilí jako takové a jeho destruktivní působení na subjekt, často představený lidským tělem. Podrobněji k této problematice, především u Vladimíra Sorokina, KRIER 2011: 190–191.

7 Zur Einleitung: Mentale Versuchsanordnungen. In: MACHO, WUNSCHEL 2004: 9–14.



vinuto z jednoho jediného myšlenkového experimentu“ (MACHO, WUNSCHEL 2004: 11).⁸ Jako příklad podávají autoři hypotézu světa, v němž by takové experimenty neexistovaly. Modelují pak situace toho, co by bylo a co by nebylo možno: veškeré pokusy a jejich ověření by sloužily pouze nejbližšímu praktickému cíli; mohli bychom sice provést pokus, jak změnit vodu v led, ale nemohli bychom přemítat o tom, zda je to možné učinit pouhým gestem (autoři operují „démonickým smíchem“).⁹ Jinými slovy: v takovém světě by nebylo místo pro „fikci“, která může být (dle Sigrid Weigelové v téže knize) i pojítkem mezi světem humanitních a přírodních věd.¹⁰ Další možností takového světa může být model společnosti, ve které žijí pouze jednopohlavní lidé, či model podmínek života v dvourozměrném světě. V neposlední řadě autoři připomínají (IBID.: 13), že svět bez myšlenkových experimentů by byl světem bez utopií – a zase jsme u literárního žánru!

Jaké hlavní oblasti „myšlenkových experimentů“ zajímají autory citované knihy? Upozorňujeme, že fantastická literatura v této knize je řazena na roveň vědeckým a filozofickým textům. Z velké části se jedná o texty věnované fyzikálním otázkám a pojmu času. První oddíl se věnuje **narativnímu ztvárnění „nepředstavitelných“ situací**, tedy narativnímu aspektu (či reflexi myšlenky a její přeměně v literární obraz) určité „fantastické“ ideje. Christian Kassung se věnuje teorii relativity a jejímu literárnímu ztvárnění v *Hvězdných denících* a povídce *Sedmá cesta*¹¹ Stanislava Lema a v „Denících“ Roberta Musila.

Události se odehrávají v prostoru teorie relativity, zatímco čtení těchto příběhů je (ještě) vázáno na euklidovský prostor. Tak může být tato povídka [Sedmá cesta – H. U.], která operuje s věděním teorie relativity, interpretována jako pokus usouvztažnit vztah času a vědění: čas produkujeme tak, že komunikujeme (IBID.: 32).¹²

8 Další publikace věnující se „myšlenkovému experimentu“ jsou např. SORENSEN, Roy A.: *Thought Experiments* (Oxford University Press 1990); HÄGGQVIST, Sören: *Thought Experiments in Philosophy* (Stockholm 1991); BEHMEL, Albrecht: *Gedankenexperimente in der Philosophie des Geistes* (Stuttgart 2001); KÜHNE, Ulrich: *Die Methode des Gedankenexperimentes* (Frankfurt/M. 2005); BERTRAM, Georg W. (Hg.): *Philosophische Gedankenexperimente. Ein Lese- und Studienbuch* (Stuttgart 2012). Vidíme tedy, že tento typ myšlení je spojen převážně s filozofií, avšak vyskytuje se i v přírodních vědách. K nejstarším příkladům patří teorie „volného pádu“, někdy chybně připisovaná Galileo Galileimu (autorem tohoto „experimentu“ je Giovanni Battista Benedetti, který v roce 1554 vyvrátil tezi, že tělesa s různou hmotností mohou padat různou rychlostí). Dle Macha a Wunschelové je však nárůst tohoto typu experimentálního myšlení spojen až s pozdním osmnáctým stoletím.

9 Podobné příklady uvádí i Renate Lachmannová, ovšem v jiném kontextu: důležitý je dle ní prvek alchymie, kabalistiky či jiného vědění jako spojnice mezi reálným a fantazijním světem (LACHMANN 2002: 10), a upozorňuje i na význam smíchu pro fantastickou literaturu (IBID.: 14).

10 WEIGEL, Sigrid: „Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die *facultas fingendi* in Wissenschaft und Literatur“ in MACHO, WUNSCHEL 2004: 183–205.

11 KASSUNG, Christian: „Tichy . 2 = ? Relativitätstheorie als literarisches Gedankenexperiment“ in IBID.: 17–32.

12 Komunikace je jednou ze spojnic, i když s odlišnou funkcí, se sémiotickou koncepcí Lachmannové.



Jinou „fantastickou“ myšlenku prezentuje **otázka překonání smrti a možnost lidského života neomezeného pozemským časem**.¹³ Annette Wunschelová po krátkém exkurzu do historie myšlení o nesmrtnosti (vycházející z křesťanství) interpretuje tři díla světové literatury, mezi nimi i Čapkovu *Věc Makropulos*. Potvrzuje známý závěr, a sice že člověk může být šťasten jen v časové dimenzi, která je vlastní povaze lidského „bytování“. V tomto případě je tematika překročena směrem k filozoficko-etické úvaze o lidském životě. Interpretace Annette Wunschelové vycházejí z Hegelovy terminologie o dosažení nesmrtnosti skrze činy, potomky a (literární) díla (IBID.: 35). Tato spekulativní triáda, nahrazující v podstatě křesťanskou interpretaci nesmrtnosti, je pak v její analýze spojena s jednotlivými ztvárněními nesmrtného života.¹⁴ Z tohoto oddílu zmíníme ještě studii Thomase Macha, který se zabývá počátky literární podoby čtvrtého rozměru, a to ještě před zveřejněním teorie relativity. Prvním autorem, který už v roce 1884 ztvárnil představu (tedy „Gedankenexperiment“) dvourozměrného světa, byl fyzik Charles Howard Hinton (*Scientific Romances*). V téže době vzniká i román *Plochozemě* Edwina A. Abbotta.¹⁵ O několik let později pracuje s teorií čtvrtého rozměru jako času Alfred Taylor Schofield v románu *Another World* (MACHO 2004: 74).

Druhý oddíl knihy je věnován dalšímu oblíbenému aspektu či tématu fantastické literatury – a sice **„cizím světům a jiným hvězdám“**. Ne všechny studie se zabývají literárními díly – některé (například Claus Pias¹⁶) popisují skutečné vědecké pokusy o výpočty života mimo planetu Zemi a složení vesmírných zásilek – archivů lidské civilizace, posílané do kosmu. Literárnímu ztvárnění jiných světů je věnována pouze jedna studie, a sice románu *Levá ruka tmy* (*The Left Hand of Darkness*) od Ursuly K. Le Guinové o planetě, na níž žijí po většinu svého života bezpohlavní

13 Zde musíme rozlišovat mezi filozofickou a částečně i fantastickou problematikou „života po životě“ – ať už v dimenzi posthistorické (jako „Überleben“, „Nachleben“, „Revival“; srov. např. SCHMIEDER 2011), či jako téma filozofických a náboženských představ o posmrtném životě (z nejnovějších textů jmenujme např. KANTOR, Vladimír: „Problema posmertnogo suščestvovanija (ot Platona do Dostojevskogo). Bobok, rasskaz Dostojevskogo“. Rukopis pro speciální číslo časopisu *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavisches Studien. Literatur und Wissen*. Praha 2017. V české novodobé literatuře se s myšlením o „životě po smrti“ setkáváme v díle Karla Hynka Máchy, mj. v jeho povídce *Krkonošská pouť*, čímž se zabývá Martin Pokorný v připravované knize *Bůh, bytí a nicota v Máchově díle* (Praha: Filosofie, 2016). K problematice „života po smrti“, nesmrtnosti, filozofické a bioetické dimenzi vztahu života a smrti viz SOLHDJU, VEDDER 2015. Pohled na život optikou smrti může v některých případech obsahovat i impulsy k fantastickému vyprávění; v literatuře období realismu to byly časté scény setkávání světa živých se světem mrtvých (srov. LACHMANN 2002: 295: „[...] die Nachtseite des Realismus ist die Phantastik“).

14 WUNSCHHEL, Annette: „Das Leben der Unsterblichen“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 33–55.

15 MACHO, Thomas: „Die Rätsel der vierten Dimension“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 62–77. Mimořádně tento román bývá uváděn jako jeden z typických příkladů „Gedankenexperimentu“. Srov. *Gedankenexperiment*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Gedankenexperiment> Download 2. 9. 2015.

16 PIAS, Claus: „Kalküle der Hoffnung“ in MACHO, WUNSCHHEL 2004: 81–100.



lidé.¹⁷ Na planetu Gethen se dostává vyslanec ze Země, čímž je uveden do pohybu samotný „myšlenkový experiment“ – a sice vzájemné pozorování a změny v dosavadní navyké komunikaci – jak Getheňané, tak i pozemšťan se začínají na sebe sama dívat jinýma očima. Oddíl „**Science in Fiction / Fiction in Science**“ je věnován jednak literárním dílům, která ztvárňují **svět po apokalypse** (zde **atomové katastrofě**), další se zabývají vztahem fikce a vědění – tedy v podstatě způsobem transferu vědních systémů do literatury. Pro nás je zajímavá studie Bernharda B. Dotzlera „Dr. Szilard aneb Jak jsme se učili myslet apokalypsu“.¹⁸ Leo Szilard byl sám aktivním fyzikem, molekulárním biologem a odpůrcem atomových zbraní. Jeho svět po jaderné válce, umístěný do jednadvacátého století, je zachycen ve výboru povídek *The Voice of the Delphins* z roku 1961. Svět po katastrofě je ztvárňován i v současných dystopických románech – a v posledních letech je tento žánr velmi oblíben v ruské literatuře. Pro nás nejzajímavějším oddílem knihy je část věnovaná **cestám v čase**. Čas je zde na rozdíl od prvního oddílu, kde je předmětem fyzikálních početních úvah, pojat jako sociokulturní fenomén – a primární zde není to, jak se jím dá cestovat, nýbrž důvod, proč se člověk na takovou cestu vydává.

Konrad Paul Liessmann: Zde se čas stává prostorem

Vynikající studie rakouského filozofa Konrada Paula Liessmanna „Zde se čas stává prostorem. Malé dějiny cest časem“ (LIESSMANN 2004: 209–229) se zabývá především otázkou, jakou roli hraje cestování časem ve fantastických románech, jejichž hlavní výpovědí je úvaha o směřování dalšího možného společenského vývoje. Liessmann analyzuje slavný román Herberta Georga Wellse z roku 1895 *Stroj času*,¹⁹ jenž se stal vzorem pro mnoho dalších děl o cestách časem. Román se dočkal i současného pokračování od Stephena Baxtera z roku 1995 s názvem *The Time Ships*. Slavné jsou i filmové adaptace – oskarový snímek z roku 1960 (režisér George Pal) a *Stroj času* z roku 2002, který režíroval pravnuk H. G. Wellse Simon Wells.²⁰

Katalyzátorem děje Wellsova románu je úvaha o času jako čtvrtém rozměru, která umožní hlavní postavě – vědci z období viktoriánské Anglie – sestrojit stroj, jenž se různou rychlostí může pohybovat časem. Zajímavé je, že úvaha o času jako čtvrtém rozměru ve Wellsově podání předběhla o několik let Einsteinovu teorii

17 DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: „Planet der Geschlechtslosen. Über Ursula K. Le Guins phantastischen Roman *Winterplanet*“ in IBIDEM: 101–114.

18 DOTZLER, Bernhard J.: „Dr. Szilard oder Wie man lernte, die Apokalypse zu denken“ in IBID.: 145–160.

19 Lachmannová se pro zajímavost zabývá jiným Wellsovým textem – *Ostrov dr. Moreaua* z roku 1896. Opětně tedy analyzuje prostor, zatímco Liessmann čas.

20 O filmu se zmiňovala i německá ročenka sci-fi za rok 2003: *Das Science Fiction Jahr 2003*, hrsg. von Wolfgang Jeschke und Sascha Mamczak (München: Wilhelm Heyne Verlag, 2003), s. 334.



(nicméně ta již byla v poslední čtvrtině devatenáctého století tématem diskusí). Cesta časem Wellsovy postavy (jeho vědec v románu nemá jméno) zná však na rozdíl od trojrozměrného prostoru jen dva směry pohybu: dopředu a zpět. Z toho vyplývá základní motivace: podívat se na to, co bylo, i na to, co bude; jeho touha po vědění však má logický a filozofický podtext. Čas je zde nejen předpokladem každé formy zkušenosti, ale i překážkou dozvědět se, jak se dějiny odehrály doopravdy a co přinese budoucnost. Wellsův hrdina se rozhodne pro směr dopředu a vybere si rok 802 701. Mezitím se z anglické společnosti devatenáctého století vyvinuly dva druhy lidí: dětinští eloi (the Eloi), kteří jsou zdánlivě šťastní, uchráněni nemocí, nepracují ani nebojují (cestujícímu časem se při pohledu na ně vybaví slovo „komunismus“), a morlokové (the Morlocks) podobní opicím. Ti žijí a pracují v podzemních jeskynních systémech, které opouštějí jen v noci, kdy se vydávají na lov eloi. Teprve později rozpozná cestující časem mezi těmito dvěma druhy souvislost: eloi jsou „chováni“ morloky, svými pány, jako nic netušící dobytek na pastvě a jako dobytek jim také slouží za potravu. Tento stav si vysvětluje náš cestující pomocí sociálních teorií své doby, konce devatenáctého století: aristokracie a měšťané vyvíjeli na zemi hédonistické formy života, zatímco výrobní síla – dělnická třída – byla nucena pracovat u strojů v podzemí, jejich způsob života se tak stále více rozcházel. To vedlo po mnoha tisících letech k vývoji dvou rozdílných biologických typů.²¹ V běhu historie se morlokům podařilo převzít moc a z pohodlné buržoazie si udělat svou potravu. Liessmann tedy upozorňuje, že *Stroj času* není primárně fantastickým románem o technice, jako spíše antiutopií, jejímž prostřednictvím chtěl spisovatel sympatizující se socialismem naznačit, jak překvapivě se mohou vyvíjet jednotlivé třídy, pokud nedojde k sociálnímu vyrovnání. Na rozdíl od obvyklého toposu utopie – ostrova – si Wells tentokrát vybral konečné stádium lineárního historického vývoje, jehož kořeny spatřoval ve viktoriánské Anglii, tedy ve své současnosti.

Na konci své cesty se cestující dostává do prostoru téměř mrtvé planety, kde známky buněčného života byly pouze v zeleném slizu, který obepínal skály na břehu moře. Tato scéna měla být i varováním před nadšenou vírou v pokrok času a společnosti doprovázející darwinismus.

Pokračování Stephena Baxtera začíná tam, kde skončil Wells: ten vyslal svého cestovatele na druhou cestu, z níž se již nevrátil. Nevíme, zda se znovu dostal

21 Nezávisle na Liessmannovi upozorňujeme i na kořeny obrazu dělnické třídy jako tmavých monster v nesnesitelných sociálních podmínkách. Vzpomeňme si na obraz *Velká vápenka* malíře Pietra Jacobsze van Laera zvaného il Bamboccio (1599–1642), který zde ztvárnil dělníky velmi malého vzrůstu – v kamenolomech či vápenkách pracovali od dětského věku ve skrčené poloze, což zanechalo stopy na výšce jejich postavy. (K biografickým údajům viz například KALÁBOVÁ, KONEČNÝ, ZAVADIL 2010: 52, k nové interpretaci jeho obrazu viz MŽYKOVÁ 2014: 45–46). Stejně tak postavy dělníků v ruské impresionistické próze se vyznačují rysy monstrozity a ztrátou lidských vlastností a smyslů (zde sluchu), které zavinily těžké podmínky jejich práce (srov. povídku Vsevoloda Michajloviče Garšina *Chudožníci* z roku 1879).



k eloi a morlokům, či se vydal na počátek historie lidstva. Baxter ho znovu posílá do roku 802 701, aby zachránil eloi Weenu, kterou musel Wellsův cestující přenechat morlokům. Nicméně druhá cesta přináší zklamání: cestovatel časem se netrefil do přesného roku, přistál o několik tisíc let dříve, eloi zde však nenačází. Ti mezitím zmizeli ze zemského povrchu, morlokové se vyvinuli v superinteligentní civilizaci a Země se přestala otáčet kolem své osy. Cestovatel tak dochází k poznatku, že se průběh dějin sám od sebe změnil. Zatímco **Wellsův cestovatel je přesvědčen o čtvrtém rozměru jako o lineárním, v němž se lze pohybovat jen dopředu či dozadu, zjišťuje Baxterův poutník časem, že realizací své první cesty modifikuje historii, dokonce ji ničí a vytváří jiné dějiny** – proto se nikdy nemůže znovu dostat do toho času, v němž už jednou byl.²² Chce zrušit svou vlastní existenci v dějinách a vypraví se spolu s inteligentním morlokem (civilizace morloků mezitím přesídlila do vesmíru) zpět do své doby, ještě před vynález stroje času, avšak setkává se s dalším paradoxem: potkává sám sebe. Snaží se odradit své alter ego od sestavení stroje času, ale bezvýsledně. Bere jej pak s sebou na další cestu.

Zde Liessmann upozorňuje na základní otázku, která předchází téměř každé cestě časem a která je výrazně tematizována ve fantastické literatuře a v kinematografii: je možné změnit dějiny cestou do historie? Produkují cesty časem změnu historie? A je možné manipulovat s vlastní existencí? Kladná odpověď by samozřejmě vedla k popření jakýchkoli dějin.²³

Liessmann srovnává popud k cestě v obou románech: zatímco sociálně orientovaný Wellsův utopista chce vidět, co se stane s lidstvem, chce Baxterův cestovatel zabránit vraždě své snoubenky (tedy privátní důvody). Sice se mu podaří zdržet jejího vraha, avšak ve stejnou hodinu dívka umírá při nehodě. Z frustrace poznáním, že historie se nedá změnit, cestuje do budoucnosti. Díky pomoci superinteligentního morloka dochází k poznání, že existují „zmnožené dějiny“: každá cesta časem vytváří vlákno nových dějin. Tak se cestující dostává dále do roku 1938, v němž trvá od roku 1914 válka mezi Německem a Anglií; města se uzavřela před střelami nepřítelů pod kupole a začíná závod o výrobu časové zbraně, jejíž pomocí mohou být manipulovány dějiny.²⁴ Ve válečných zmatcích umírá alter ego protagonisty,

22 Zde se pochopitelně nabízí otázka: nakolik je tato teorie kompatibilní s teorií posthistorie a rhizomu?

23 Upozorňujeme zde na zajímavou paralelu s románem ruského spisovatele Jurije Mamlejeva *Blužďajščeje vremja* (2001), v němž jedna z hlavních postav – hnána obskurní nihilistickou touhou po ničení – cestuje časem a v době svého vlastního početí počne další dítě, s nímž se v budoucnu setká. Oba vidí smysl dějin v zabíjení a ničení. Vyhrocený nihilistický postoj k dějinám i člověku je typický pro literaturu mystického realismu, která mimo jiné propaguje imperiální ruskou ideu v mystickém hávu. Srov. HÖLLWERTH 2010.

24 Na podobném principu funguje i román Vladimíra Sorokina *Golubojе salo* z roku 1999. Děj Sorokinova románu zasahuje do budoucnosti i minulosti, jedná se v něm o boj mezi Stalinem a Hitlerem o zázračný prostředek sloužící k ovládnutí lidstva. Sorokinova antiutopie však především dekonstruuje stalinismus a fašismus jako paralelní totalitní systémy. Srovnej ULBRECHTOVÁ 2010. Připomenout také můžeme vynikající český fantastický film *Zítřa ráno vstanu a opařím se čajem* (1977, režie Jindřich



ale on sám spolu s morlokem prchá do období paleocénu. Zde jsou nalezeni oddílem hledačů v čase zbloudilých jedinců, který je o něco později zničen německou atomovou bombou. Několik přeživších zakládá novou civilizaci, do níž o mnoho tisíc let později náš cestovatel spolu s morlokem opět nahlédnou. Paleocénská civilizace mezitím pokračovala ve svém dalším vývoji, dobyla vesmír a vyvinula nový druh lidí: mechanické, hyperinteligentní dědice lidstva, tzv. Konstruktery, kteří se dorozumívají pomocí sítě informačních systémů, jež zabírá celý vesmír. Z této budoucnosti se oba katapultují ještě dále, kdy se Konstrukterům podaří vrátit se s pomocí celé flotily strojů času do počátku vzniku vesmíru a nakonfigurovat si v něm optimální podmínky. („Duch byl vševědoucí, všemocný a všudypřítomný. Kontrukteři uskutečnili svou chladnou cestou k počátkům času svůj ideál, transcendovali konečnost a kolonizovali nekonečno.“) A těmto Konstrukterům se podařilo konečně odeslat naše dva cestující časem do původního roku 802 701, aby mohli zachránit eloi Weenu před morloky.²⁵

Liessmann upozorňuje na to, že Baxter čerpá z moderní kosmologie (z teorie paralelních světů), z Leibnizovy teorie o nejlepším z možných světů, ale navíc ukazuje i fenomén, který je vlastní všem cestám časem: člověk není schopen překročit svůj vlastní čas, svou dobu, nýbrž ji v myšlenkách modeluje dál. Tady jsme u styku fantastické literatury a filozofie, kdy se čas stává z fyzikální kategorie kategorií sociální, historickou a – spekulativní. Dále si Liessmann všímá změny perspektivy: Wells se jako dítě své doby zajímá o sociální otázku a spojuje ji s inovativním postupem cesty časem, přičemž nechává svého hrdinu pořád na témže místě – stále se nachází v Richmondu v různých dobách. Sociální otázka byla ovšem již ve filmové verzi z roku 1960 opuštěna a boj eloi s morloky se stal bojem krásy a dobra se zlem (a elementární boj dobra se zlem se nachází v základu velké části fantastických filmů – H. U.). Stephen Baxter pak posílá svého cestovatele do prostoru celé planety i vesmíru a původní sociálně podbarvený rozdíl tmavé a bílé barvy kůže zcela vymazal tím, že z eloi udělal tmavé krásné lidi karibského typu, a naopak z původně tmavých morloků udělal monstra s bílou pleť.²⁶ Jeho Konstrukteři pak náležejí zcela technickým utopiím pozdního dvacátého století, v nichž je nahrazení lidské inteligence inteligencí umělou zcela přirozenou věcí, podobně tak informační síť jako budoucí forma života. Nejvyšším smyslem inteligentního bytí je prostá informace, že život bude hypostázi v informačním moři, nebude již individuální, ale zato ve své podstatě nekonečný, neboť „moře informací je neklidné a svět poznání se nikdy nezastaví“

Polák), kdy chce skupina turistů přivést Adolfu Hitlerovi do minulosti vítěznou zbraň – vodíkovou bombu. Samozřejmě se jí to nezdaří a po mnoha peripetiích přistane v Německu v době, kdy Hitler ještě vítězně postupoval vpřed.

25 Aspekt pohybu mezi světy a časy v sobě skrývá i ‚unhomeliness of home‘ podle Homiho K. Bhabhy, který je vlastní i tzv. interkulturním či postkoloniálním literárním textům. Srov. HAUSBACHER 2009: 197.

26 Tento rozdíl vyniká především ve filmové verzi z roku 2002.



(dle Liessmanna tento výrok připomíná reklamu na internetové firmy). Jinými slovy: každá cesta časem je velmi paradoxní, protože se dostáváme tam, kde jsme už byli.

Anebo ještě jinak: v tomto typu literatury vidíme zítřejší svět dnešními očima.

V návaznosti na Liessmanna si uvědomme, jak se od konce devatenáctého století proměnil pohled na cesty v čase: od lineárního pohybu se dostáváme k pohybu globálnímu; teorie relativity již pozbyla svého významu. Atributy těchto změn jsou kulturně filozofické pojmy jako patchwork, rhizom, existence různých forem v jedné epoše (posthistorie), role digitalizace jako předávání paměti, vítězství anglofonní kultury / vítězství jedné civilizační a kulturní formy. Nicméně ať už v devatenáctém, nebo v počínajícím jednadvacátém století jsou tyto atributy „pokroku“ vázány plně na formy poznání své doby, pouze v jejich intencích modelují, vytvářejí jejich důsledky. Skutečný vývoj však bude patrně zcela jiný.

Podobně k fantastickým románům patří reflexe dnešní civilizace, jako jsou atomové zbraně, virtualita či strach před koncem civilizace (který má lidstvo od svého samotného počátku – z tohoto hlediska se fantastickým textům blíží už biblická *Apokalypsa*).

Tolik tedy k cestám do budoucnosti – a dále se Liessmann obrací k cestám do minulosti, které jsou vystavěny na podobném principu. Cestující časem ovšem logicky nezajímá, kam „to lidstvo dotáhlo“, nýbrž chtějí lépe porozumět vlastním dějinám. Technický aspekt strojů času do minulosti je jiný – měly by se pohybovat rychleji než světlo, což je dle Einsteina nemožné. Liessmann zde analyzuje román *Timeline* od Michaela Crichtona z roku 1999. I tento příběh vychází z myšlenky možnosti transferu lidí do minulosti a zpět, ovšem výchozí tezí je existence multiuniverza – existuje nekonečně mnoho světů, z nichž se mnoho podobá našemu, ale mnoho z nich existuje v dřívějších dobách.²⁷ A při těchto cestách jde o to přenášet data pomocí kvantového počítače do jiného vesmíru, který se podobá našemu, ale nachází se na nižším stupni vývoje. Nicméně tato technická vymoženost je opět pouze katalyzátorem děje; hlavní dějová linie vypráví příběh tří historiků, kteří se přenesou do čtrnáctého století, doby, kterou sami vědecky zkoumali. Čtenář nakonec dochází k závěru, že v dějinách bylo mnohé jinak, než jak jsme schopni rekonstruovat z dostupných pramenů.²⁸

27 Zde upozorňujeme na paralelu s romány Sergeje Lukjaněnka, ke kterým se dostaneme později.

28 Připomínáme českou paralelu – fantastický seriál *Návštěvníci* (1983, Jindřich Polák – Ota Hofman), v němž se pojí fakt nepoznatelnosti dějin či historické mystifikace s nemožností dějiny opravit, a dále s iracionálním prvkem – lidskou omylností. Ta je však nakonec vyvážena jednoduchou lidskou racionalitou, která je schopna lidstvo zachránit. Mimo jiné je pohled do rodiště pozdějšího génia Adama Bernaua jinýma očima pohledem na vlastní dobu vzniku seriálu, tedy na osmdesátá léta dvacátého století. Samozřejmě se jeden z akcentů při znázornění budoucnosti nalézá na šťastné realizované utopii bez válek, i když za cenu ztráty některých lidských emocí. Budoucnost však nenese rysy dystopie. O nemožnosti přesné rekonstrukce dějin, ba ani jednoho lidského života, pojednává román (nikoli fantastický, ale filozoficko-historický) Marka S. Charitonova *Linii sudby, ili Sundočok Milaševiča* (1992), oceněný ruskou odnoží



Dle Liessmanna jsou tedy cesty časem vždy cestami do současnosti a snaží se literárními prostředky modelovat z minulosti a budoucnosti (tedy ze vzpomínky a z očekávání – dle Aurelia Augustina) formy současnosti. A nikdy – i když se o to díky technickým prostředkům jejich postavy snaží – neujdou moci času. Samozřejmě je možno spekulovat, do jaké míry se v nich odráží sociální problematika či aktuální politické problémy společnosti. Právě na tuto otázku může odpovědět četba ruských fantastických románů posledního desetiletí.

Ruské fantastické romány 21. století a jejich politický narativ

Současná ruská literatura se vyznačuje tematizací ruského neoimperiálního kurzu, který se objevuje po nástupu Vladimira Putina do funkce ruského prezidenta po roce 2000. V reflexi nového ruského impéria a jeho praktik má hlavní slovo právě fantastická literatura, která se od devadesátých let dvacátého století vyvíjí v Rusku poprvé ve své historii velmi turbulentně. Jak se ještě vynasnažíme ukázat, pohybuje se mezi póly „politizace“ a „tabuizace“.

Jediným uceleným komplexem studií, které analyzují vztah Putinova režimu a soudobé literatury, je část svazku časopisu *Wiener Slawistischer Almanach* z roku 2011.²⁹ Jeho editor Matthias Meindl v něm prezentuje výsledky workshopu „Narrative und Inszenierungen“, který se konal v roce 2009 v Berlíně ve spolupráci Centra pro výzkum literatury a kultury s Ústavem slavistiky Humboldtovy univerzity. Cílem workshopu ani citovaného svazku není jednoznačná odpověď na vztah politiky a literatury ani politologická analýza, nýbrž různé pohledy na „politizovanou“ literaturu a její konkrétní interpretace.

Otázka, zda se skutečně v ruské fantastické literatuře odráží přímo aktuální politická situace, nemůže být dle Meindla zodpovězena jednoznačně kladně. Co však ruská literatura dle něj reflektuje ve zvýšené míře, je politizace veřejného života, myšlenka nezdařené sociální utopie, obraz neviditelných mechanismů vládnoucího režimu, tlak na jedince či využívání jeho osobního talentu pro potřeby společnosti. Jedinec se dostává do soukolí vládnoucích mechanismů, které jím manipulují. Velmi důležitým prvkem v těchto příbězích jsou machinace tajných služeb, terorismus a násilí, které plodí opět násilí. Pokud se některé z hlavních postav podaří odhalit pravdu a získá záporný vztah k vládní moci, reprezentované Kremlm, velmi často se ukáže, že se ve skutečnosti jedná o mystifikaci a že nelze jednoznačného viníka zla nalézt. Tak se většina postav upíná k rodinnému životu jako k jediné záchraně v nepřehledném světě a není schopna identifikovat podstatu problémů ve vlastní zemi. Obava z tzv.

Bookerovy ceny. K analýze a interpretaci viz FILIPOVÁ (ULBRECHTOVÁ) 2001.

29 *Wiener Slawistischer Almanach* 68 (2011).



„cizího“ a z normálního dialogu s ostatním světem ve výsledku vede k vynucenému přijetí pravidel hry mezi vládou a občany Ruska. Ve velké míře tato literární situace skutečně odráží reálný stav pocitů části obyvatelstva. K jednotlivým románům se vrátíme později – nyní ve zkratce k dějinám fantastické literatury v Rusku ve dvacátém století.³⁰

Fantastická literatura nepatřila v Sovětském svazu k nejvíce protežovaným žánrům, snad právě proto, že ruská literatura jednak neholduje kreativně pojaté moderní fikci (jediná kritika tohoto faktu vyšla z uskupení Serapionovi bratři ve dvacátých letech dvacátého století, hlavně z iniciativy tvůrce jejich programového manifestu *Na Zapad* (1922) Lva Lunce),³¹ jednak se velmi ráda přidrží mimetického modelu literatury. Za počátky technicko-fantastické literatury bývají považovány prózy Alexeje N. Tolstého *Aelita* (1922) a *Giperboloid inženýra Garina* (1927, česky *Paprsky inženýra Garina*).³² Mnohem více pozornosti ovšem bývá udělováno povídce Michaila Bulgakova *Sobačje serdce* (1925, česky *Psí srdce*) o přeměně psa Baryka v občana Barykova po implantaci lidské hypofýzy a pohlavních žláz. Bulgakov se inspiroval pokusy ožívování organismu po umělé zástavě srdce, které prováděl profesor (a otec srdečního bypassu) Sergej Brjuchoněnko (1890–1960). Nehledě na medicínský přínos jeho pokusů byla Brjuchoněnkova laboratoř i místem oficiální propagandy technických a medicínských úspěchů Sovětského svazu. Brjuchoněnko sám prý dokonce informoval Bulgakova o svých pokusech, aby je literárně nechal zvětšit.³³ Bulgakov sice svou povídku o nepovedeném novém člověku vzniklém přeoperováním voříška Baryka namířil více méně proti bolševické ideji nového člověka, avšak Barykův operatér – profesor Preobraženskij (nomen omen) – je dozajista inspirován postavou profesora Brjuchoněnka.³⁴

Sám Brjuchoněnko inspiroval i Alexandra R. Beljajeva (1884–1942) k napsání prvního ruského sci-fi románu *Golova professora Douelja* (1925),³⁵ který však

30 V devatenáctém století se fantastická literatura v Rusku rozvíjela v těsné závislosti na německých literárních vzorech. K jejím hlavním představitelům patřili Vladimir Odojevskij, Nikolaj V. Gogol a částí svého díla i Fjodor M. Dostojevskij. Fantastické prvky však můžeme nalézt i u jiných autorů, např. i v povídce *Píková dáma* od Alexandra S. Puškina. Jak jsme již uváděli, fantaskní prvky těchto textů analyzovala Renate Lachmannová v citované monografii z roku 2002.

31 Srov. např. LAUER 2000, 2009: 630–631.

32 Za předchůdce vědecko-fantastické literatury v Rusku (rusky naučnaja fantastika) je považován fyzik Konstantin Ciolkovskij (1857–1935), srov. LAUER 2000, 2009: 761, jenž je označován za otce raketové techniky a zároveň za zakladatele filozofie tzv. ruského kosmismu. Je autorem textů, které je možno označit za první příklady ruské sci-fi literatury (povídka *Na Lune*, 1893; soubor textů *Grezy o Zemle i nebe*, 1895; soubor textů *Put' k vzjozdam*, 1920).

33 Ke kontextu Brjuchoněnkových pokusů viz PETZER 2015: 134–135.

34 Renate Lachmannová považuje tuto povídku za pokračování v tradici Wellsova *Ostrova dr. Moreaua*. Zmiňuje rozsáhlou dobovou literaturu týkající se omlazování i snahy sovětské pseudogenetiky pod taktovkou Trofima D. Lysenka. Kontext konkrétních pokusů v Brjuchoněnkově institutu však zřejmě v době psaní své knihy neznala. Srov. LACHMANN 2002: 191–194.

35 Srov. PETZER 2015: 134. Zde dochází k terminologickému rozkolu, který svědčí o tom, že



kanonická ruská literární věda víceméně přechází mlčením. Brjuchoněnko se tak stal jedním z prototypů experimentálního tvůrce hybridních lidských těl či jejich částí (zde by se nabízelo srovnání s prózou Bruna Schulze, jak o ní píše Lachmannová).

Nesmíme také zapomenout, že bolševická revoluce a počátky budování autoritářské socialistické společnosti daly vzniknout jednomu z prvních antiutopických románů světové literatury *My* od Jevgenije Zamjatina (1924).³⁶ Problematika souboje „starého a nového světa“ i zbožštění techniky se stala základem románu s fantastickými rysy *Závist* od Jurije Oleši (1927). Techniku, stejně jako „manažerské vedení státu“ připomínající vedení amerických trustů, ztotožňovali někteří spisovatelé právě s výdobytky bolševické revoluce, o níž byli přesvědčeni, že vezme Rusku jeho starý patriarchální duch. Že tyto obavy byly liché, zde netřeba zdůrazňovat.

Za hlavní představitele intelektuální fantastické prózy sovětského poválečného období můžeme jmenovat bratry Arkadije (1925–1991) a Borise (1933–2012) Strugacké, jejichž pandánem ve filmové sci-fi je emigrantský režisér Andrej Tarkovskij (1932–1986). Méně známým, avšak nesmírně plodným autorem ruské sci-fi vycházejícím na jednu stranu z ruského kosmismu a na druhou stranu poplatným době stalinismu, byl Ivan A. Jefremov (1908–1972), nositel Stalinovy ceny za rok 1952. Nezapomeňme také na silný didaktický moment v dětské sci-fi, spojené s žánrem utopie, jak se projevil například v románové trilogii pro děti Nikolaje Nosova o Neználkovi. Druhý díl – v české verzi kdysi oblíbený *Neználek ve Slunečném městě* (rus. *Neznajka v Solnečnom gorode*, 1958) – je přímou aluzí na *Sluneční stát* Tommasa Campanelly. Ve třetím díle dobývá civilizace „malíčků a malenek“ Měsíc, svrhává vládnoucí kapitalisty a nastoluje svůj mírový společenský řád (*Neználek na Měsíci*, rusky *Neznajka na Lune*, 1964–1965).

Jak jsme již naznačili, ruská fantastická literatura dvacátého století nebyla doposud systematicky zkoumána.³⁷ Ruská sci-fi pak měla v hierarchii ruské literatury zvláštní postavení.³⁸ Mohla se za určitých okolností stát zdrojem pasivní rezistence

ruská fantastika či sci-fi počátečního sovětského období nebyla analyzována jako celek. Za první „fantastický“ román bývá považována již zmíněná *Aelita* z roku 1922, za první „sci-fi“ román však Beljajevova „Hlava profesora Douwella“. Přitom oba dva texty je možno označit jak za fantastické, tak za sci-fi. Největší rozkvět modernistického fantastického psaní v tehdejší Rusku spadá do období dvacátých let dvacátého století, která byla posledním ostrůvkem tvůrčí svobody před nástupem stalinismu.

36 O významu Zamjatinovy antiutopie pro Orwella píše Reinhard Lauer (LAUER 2000, 2009: 633).

37 Patřil by sem Leonid Leonov či někteří autoři neruského původu, například Anatolij Kim. Za představitele tzv. magického realismu bývá považován Čingiz Ajmatov.

38 K dějinám ruské sovětské sci-fi viz SCHWARTZ, Matthias: *Die Erfindung des Kosmos. Zur sowjetischen Science Fiction und populärwissenschaftlichen Publizistik vom Sputnikflug bis zum Ende der Tauwetterzeit* (Peter Lang: Frankfurt/M., 2003); SCHWARTZ, Matthias: *Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit* (Böhlau: Köln, 2014).



proti režimu, ačkoli původně byla pandánem takzvané vědeckotechnické revoluce a měla dokumentovat sovětské úspěchy v dobývání kosmu (srovnej LAUER 2000, 2009: 761). Později se však svému původnímu záměru „zpronevěřila“. O tom se zmiňují i autoři vynikající studie z citovaného svazku *Wiener Slawistischer Almanach* Matthias Schwartz a Nina Wellerová,³⁹ když říkají, že v době realizace socialistické utopie nebylo možné publikovat na ni parodii, a proto byla science fiction umísťována nikoli do reálného časoprostoru, nýbrž nejlépe do jiné vesmírné galaxie. V devadesátých letech po rozpadu Sovětského svazu a jeho systému se antiutopie osvobodila od nutnosti vystupovat pod rouškou sci-fi, avšak zároveň o ni opadnul i zájem. V devadesátých letech mizí z literární scény a nově se objevuje až v roce 2000 s románem Tatjany Tolsté *Kys*.⁴⁰

Schwartz/Wellerová srovnávají situaci devadesátých let se situací po roce 2000, kdy došlo ke konjunktuře politických témat. Konstatují, že dominujícími žánry jsou v posledních letech fantastické a antiutopické texty, přičemž se v nich setkáváme s negací či parodií nejen negativně vnímaných modelů společnosti, ale i těch modelů, které byly tradičně konotovány pozitivně (tedy především demokracie).⁴¹ Dle Schwartze/Wellerové se současné ruské fantastické žánry vyznačují dvěma specifiky: tím prvním je explicitní polemika či dialog se současnou politickou situací, která dle nich již nepropaguje ruskou ideu,⁴² nýbrž nabízí neuspořádaný mix z radikální ekonomizace všech oblastí života, autoritářský státní právní systém, korupční byrokracii a pravoslaví nacionalistického ražení. Druhé specifikum tvoří reakce na obecné světové společensko-politické a globální změny.⁴³ Můžeme tedy říci, že se v ruské fantastické literatuře spojuje (jako ostatně i dříve) odmítavá reakce na vlastní domácí poměry a zároveň i kritika evropských společenských

39 SCHWARTZ, WELLER 2011. V první části studie autoři vysvětlují, proč nazvali současnou ruskou fantastickou literaturu matrixy: stejně jako v kultovním sci-fi filmu *The Matrix* z roku 1999 jde o kontrolu nad politickým životem společnosti i privátním životem jedince. Poetika filmu, stejně jako poetika analyzovaných románů, v sobě spojuje prvky různých žánrů a vyznačuje se značnou intertextovostí.

40 Zde bychom ovšem namítli, že tento dystopický a postapokalyptický román začal jednak vznikat ještě před rokem 1990 (patrně jako reakce na černobylskou katastrofu) a je spíše sondou do stavu ruské společnosti pozdních osmdesátých let, dále reflexí devadesátých let po rozpadu Sovětského svazu a v neposlední řadě textem o vztahu k literatuře a nově se rodícím vnímáním krásy a estetična.

41 Hlavním představitelem pozdně sovětské a současné ruské antiutopie je Vladimir Sorokin. Zde pouze připomeneme, že jeho literární postupy jsou dekonstrukcí totalitních utopických systémů, že je Sorokin průvodcem po pozdním sovětském impériu, post-impériu i neoimpériu a že ukazuje nesmyslnost, krutost a zvrácenost totalitních systémů. Velmi zajímavý je postřeh Schwartze a Wellerové, že fikční hororové scénáře Sorokina, Viktora Pelevina či Viktora Jerofejeva nemají pozitivní protějšky ani v reálné politice, ani v literatuře – jsou to tedy vlastně „antiutopie“, které nejsou reakcí na „utopii“.

42 Zde se se závěry autorské dvojice neztotožňujeme: že i Putinův systém propaguje „ruskou ideu“, a dokonce v mnohem vyhrocenější podobě, nežli tomu bylo za Jelcína, ukazuje ve výše citované studii z roku 2010 i Alexander Höllwerth.

43 Srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 231.



hodnot.⁴⁴ Autorská dvojice dále uvádí, že jakkoli je spektrum politizujících prvků v literatuře velmi široké a sahá od reakčních patriotických k neoliberalním a sociálně demokratickým modelům, a u některých autorů se mísí hranice mezi mystickou religiozitou, mezi utopickým a antiutopickým, mezi ideologicko-imperiálním a jeho parodií, je většinou textů společná tematizace chybějícího vyrovnání se s minulostí a zároveň jsou fiktivními pretexty ruské současnosti i antiutopickými konstrukty budoucnosti (někteří autoři dokonce předkládají ve svých prózách návrhy alternativních dějin Ruska). Spolu s Borisem Groysem vyjadřují Schwartz/Wellerová domněnku, že absolutní ztráta utopie (chybějící důvěra v budoucnost) vede k tendencím „reprízy stejné hry s pomocí jiných prostředků“.⁴⁵ Právě tento aspekt je dle nich překonáván imaginativními prostředky literatury. Neustálý strach z návratu totalitního systému se zračí v katastrofických literárních scénářích; současná ruská antiutopie ukazuje nebezpečí návratu minulosti (Sorokin, Pelevin), zároveň však (a to je i naše přesvědčení) je útek do minulosti či bezčasí odpovědí na politiku dua Putin–Medveděv (dnes již opět jen Putin), která nenabízí žádné možnosti dialogu. A domníváme se, že události od roku 2014 potvrzují, že některé z nich jsou i reakcí na navracející se impérium (neimpérium) putinovského ražení.⁴⁶

V dalších částech studie analyzují Schwartz/Wellerová tři literární strategie, které jsou současnými ruskými autory využívány. První je mystifikace, uplatňovaná především v historických situacích a archaizaci konfliktů; v textech tohoto typu se vyskytují často parapsychické vlastnosti jednajících postav a jejich znejistění mezi realitou a fikcí, za nimiž se často skrývají politická spiknutí a anonymizace politického jednání, sloužící k prosazování mocenských zájmů. Příklady této literatury jsou Andrej Volos s románem *Animator* (2005) či Boris Strugackij a jeho román *Bessiľnye mira sego* (2003).

Hlavní postava románu *Animator*⁴⁷ Sergej Barnim je nadána zvláštním darem: dokáže se vrátit do prožitých životů mrtvých lidí a převést pomocí speciálních fyzikálních efektů otisk jejich podstaty do věčného světla osobního plamene vzpomínky, zvaného neoluminiscence.⁴⁸ Tyto „anamnézy“ se staly lukrativní odnoží moskevského pohřebnictví, které se orientuje na nové bohaté Rusy, kteří si za nemalé peníze nechávají vytvářet tyto kuriózní vzpomínky na své zemřelé. Sergej Barnim se pro své schopnosti stává skutečnou celebritou v této oblasti – je scho-

44 Podobnou pozici konsekventně zastával již Dostojevskij. Srovnej ULBRECHT 2015.

45 Citát dle GROYS, Boris: „Die postkommunistische Situation“ in GROYS, Boris (Hg. u.a.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* (Frankfurt/M. 2005), s. 36–48, zde s. 48. SCHWARTZ, WELLER citát uvádějí na s. 232 své studie.

46 Více ve studii o literatuře v Putinově Rusku (ULBRECHTOVÁ 2015).

47 K obsahu románu srovnej SCHWARTZ, WELLER 2011: 237–241.

48 Autor jistě vychází i z filozofie Nikolaje Fjodorova (1829–1903), který byl přesvědčen, že pomocí niterného pouta žijících a mrtvých generací je možno mrtvé vzkřísit. Jeho myšlenku chtěli původně Sověti aplikovat i na Leninovu mrtvolu. Srovnej HÖLLWERTH 2015: 197.



pen přesvědčit pozůstalé, že duše jejich zemřelých budou jako světelné plameny konzervovány a stanou se nesmrtelnými. Tolik tedy výchozí situace, která se dále stává projekcí osudů lidí v putinovském Rusku, jež procházejí Barnimovým nitrem. Toto Rusko Barnim poznává jako nepřetržitý vír teroristického násilí, z něhož není východiska. Chápe, že není hlavní lidi křísit, ale zabýjet. Téma zabýjení a násilí je zde přítomno v motivu čečenských válek a teroristických útoků (místo Čečny používá Volos názvu Kaširija). Tematizovány jsou ilegální obchody se zbraněmi mezi armádou, vládou a kaširijskými separatisty, manipulace hospodářských a politických procesů i ideologická propaganda v médiích; vše je ale tak propleteno, že se zcela stírá rozdíl mezi dobrem a zlem. Terorismus postihuje všechny bez rozdílu – vědce, dělníky, ruské i kaširijské civilní obyvatelstvo. Tak se spojují tragické osudy zemřelých v retrospektivních obrazech (narativně spojeny postavou Barnima) a z fantastické animace heroických nekrologů se stává reálná anamnéza ruské současnosti, před kterou nemá kam utéci ani samotný Barnim. Začíná se o něj zajímat tajná služba a chce jeho schopností využít k optimalizaci státních dohlížecích a manipulačních mechanismů. I v privátním životě prožívá Barnim těžké období: jeho dospělá dcera se od něj odvrací, těhotná milenka jej opouští (kvůli jeho strachu z nového života) a nakonec se sám stane svědkem atentátu v metru. Závěrečná scéna teroristického přepadení divadla během představení (čerpá ze skutečné události v roce 2002) je interpretována jako mocenský boj různých zájmových skupin, jejichž vztahy nelze rozplést. Zlo je přítomno všude – a nelze se před ním ukrýt. Autoři studie upozorňují na to, že vlastní hybatelé politické zvrůle zůstávají zcela v pozadí (kromě pár zmínek o prezidentovi a několika oligarších) a hlavním cílem románu je ukázat dopad této zvrůle na civilní obyvatelstvo. V románu není žádná instance, která (jako například v thrilleru) má povinnost v zájmu demokratické společnosti záležitost vysvětlit (novinář, hacker a podobně), román zůstává až do konce – slovy Wellerové a Schwartze – věrný temné a arkánní⁴⁹ všemoci ruského vládního aparátu. A zde je právě moment, který je pro ruské (nejen) fantastické romány typický: nakonec se ukazuje, že viníky násilí a terorismu jsou vždy čečenští separatisté a část tajných služeb, nikoli tedy sama vláda, či dokonce prezident (ve smyslu dobrý král – špatní rádcové).⁵⁰

Druhým typem strategie je banalizace politického prvku, která odhaluje egoistickou a nehumánní podstatu státní moci, represivní a násilné praktiky. Odpor je možný pouze v soukromé sféře jedince, nejčastěji v hledání a nalezení rodinného štěstí. Jako příklady tohoto typu uvádějí autoři rozsáhlé analýzy fantastických románů *Černovik* (2005) a *Čistovik* (2007) Sergeje Lukjaněnka. V nich jsou mimo jiné

49 Arkánní prvek je dle Lachmannové části fantastické literatury vlastní.

50 Situace ohledně separatistických teroristických útoků je však mnohem složitější – spekuluje se i o tom, že za prvními atentáty stál sám Putin, aby jako důsledný bojovník proti terorismu získal sympatie ruského obyvatelstva, které tehdy neměl. Srovnej REITSCHUSTER 2014: 34–35. Obhajobou Putina v této kauze je naopak „thriller“ Alexandra Prochanova *Gospodin Geksogen* z roku 2002.



ukazovány simulované alternativy historických společenských modelů; jedna z autorských idejí implikuje, že žádné společenské zřízení není ideální, a tedy je svým způsobem omlouvána ruská realita. Jednotlivé společenské modely jsou představeny ve své vyhocené podobě a v uzavřeném, cyklickém, nikoli historickém čase. Můžeme tedy vyslovit tezi, že v ruském myšlení ani v literatuře po roce 2000 nenalezneme stopy euroamerické akceptace modelu „přežití“⁵¹ ani pohled na společnost, která se mění svým historickým vývojem a novým historickým i společenským konstelacím se umí přizpůsobit. Zároveň Lukjaněnko „popírá“ teorii nejlepšího možného světa, o které jsme psali v jiné části kapitoly.

Román *Černovik* začíná v duchu klasických scénářů sci-fi:⁵² jednoho dne zasáhne do života obyvatel Moskvy cizí nadpozemská moc. Hlavní postavě Kirillu Maksimovovi sebere byt, rodiče, práci i přátele. Zato se mu dostane možnosti poznat svět, který není ostatním dostupný. Kirill zjišťuje, že mimozemšťané používají Zemi jako „skicu“ pro optimalizaci vlastní civilizace. Experimentují s bezbrannými pozemšťany, aby viděli, jak je možno vybudovat utopický svět. Vybírají si určité lidi jako takzvané „Funkcionály“ k udržení nastoleného systému. Aby mohli své úkoly splnit, obdařují je neobvyklými vlastnostmi (funkcemi), aniž by však znali svůj konkrétní úkol. Kirill se však snaží tuto manipulaci prohlédnout a poznat ji. Jeho „funkcí“ je povolání celníka či hlídače⁵³ mezi pozemským a jiným světem a zde zjišťuje, že existuje nekonečně mnoho paralelních světů (znovu jsme u kosmologie!), které jsou spolu spojeny průchody. Tyto alternativní světy představují různé zdařené i nezdařené historické, mytické nebo utopické společnosti. Vedle pozemského světa demokracie („Demos“) je zde svět antiky, renesance, doby kamenné či svět nirvány (drogové opojení). Některé z těchto světů jsou vyhledávaným cílem zasvěcených či vyvolených pozemšťanů, některé jsou zcela neznámé. Kirill je poznává hlavně jako tristní karikatury jejich vysněného ideálního stavu. Jeho první cesta vede na Zemi-3 „Beroz“ do jejího hlavního města Kimgim, které představuje model měšťanského blahobytu devatenáctého století. Země nemá ale ropu či naftu, a tak se neuskuteční technická revoluce. Tato společnost není však představena nijak idylicky, nýbrž jako drsný svět „Divokého Západu“: chladné počasí, sněhové bouře, krvavé potyčky (sám Kirill se stane čtyřnásobným vrahem), agresivní námořníci, kteří tyranizují lidi ve městě, obyvatelé města působí vylekaně a jako postavy z absurdního dramatu. Všechny světy jsou kontrolovány ze země Arkan, která je stalinistickou idyloou tajných služeb, které ztratily víru v Boha a zcela se upsaly technické společnosti (i Stalinova smrt je popsána jako experiment tajných služeb, které si chtěly pomocí doby „tání“ ověřit, zda je možno vybudovat lepší

51 K termínu srov. SCHMIEDER, Falko: „Überleben – Geschichte und Aktualität eines neuen Grundbegriffs“ in SCHMIEDER 2011: 123–145.

52 K obsahu románu srov. SCHWARTZWELLER 2011: 249–254.

53 Zde je jasná aluze na gnostické systémy.



socialistickou společností). Kontrole od státu Arkan se vymyká pouze středověký svět pod církevní vládou (Sverchcerkovnoe gosudarstvo) – Tverd'. Církev se však modernizovala, tolerovala jinověrce a využila poznatků biotechnologie a genetiky. Jejím vzorem byl Charles Darwin.

Těmito různými světy musí Kirill procházet v podobě fantastického hrdiny-zachránce, přičemž navazuje nová přátelství, poráží nepřátele a překonává nej-různější překážky tak dlouho, dokud se nedostane do údajného mocenského centra utopických konceptů, kterým je v dalším románu „čistopis“ utopického ideálu, Země-16, původní domicil tajných služeb, nyní zničený atomovou válkou.⁵⁴ Kirill však nikde nenachází kýžené skryté centrum moci. Dostává se sice k tajuplné kubistické budově na kopci, která připomíná gotický zámek hrůzy, ta je však odhalena pouze jako muzeum všech možných světů. Tak tedy Kirill dochází k poznání, že svět Funkcionálů nemá žádné tajné a všemocné centrum, které by řídilo celý svět, nýbrž žije tím, že lidé se mu podřizují dobrovolně a dobrovolně se také zřikají vlastní aktivity. Nicméně i Kirill se jí na konci zřiká a chce si podržet pouze právo být sám sebou. Zároveň s tím pohřbívá i veškeré naděje na utopické napravení světa (ovšem nikoli ve smyslu Baxtera, který se zřiká pouze sociální otázky) a podobně jako hrdina Volosovova románu se rozhoduje pro život v rodinném kruhu. Wellerová a Schwartz zdůrazňují také intenci zásadního odmítnutí veškerých společenských konceptů a představ, že politická moc konstituuje osud jednotlivce. Tím jsou odmítnuty veškeré teleologické dějinné modely a utopie, ať už jsou komunistické, slavofilské, západně-liberální či náboženské – a implicitně je odmítnut i systém západní demokracie. Dále si autoři všímají charakteru fantastického prvku u Lukjaněnka. Ten pro něj není alegorií, jak poukázat či napravit chyby vývoje ve vlastní společnosti, nýbrž výzvou politický a společenský vývoj ignorovat.

Dodejme, že Lukjaněnkův román bezpochyby vychází z Wellsovy a snad i Crichtonovy předlohy, jeho reálie jsou však transponovány na ruskou skutečnost a společnost. Obraz západního anglofonního světa je zde konotován jednoznačně záporně, v popředí je role Ruska, které pomocí tajných služeb kontroluje svět – anebo tomu alespoň všichni věří(me). Zatímco hrdinové Wellsova románu a jeho pokračování vyrážejí do jiných světů z vlastní iniciativy a s pomocí nové techniky, u Lukjaněnka je hlavní postava zpočátku zcela pasivní, je obětí předem daných manipulací nadpозemských sil (zde tedy funguje kauzalita odzadu, jejich zásah není vyprovokován počáteční aktivitou postavy) a prohlédá až během svého nedobrovolného úkolu. Zatímco pokračování Wellsova románu (Baxter) končí vizi rozumné globální inteligence (překonání pesimistické vize originálu), končí Lukjaněnkův román víceméně rezignací na nalezení nejlepšího možného světa, a tedy

54 Motiv hledání prostoru ukrývajícího tajemství „vyššího vědění“ je aluzí na rytířské středověké romány o hledání svatého Grálu.



v podstatě obhajobou, či alespoň omluvou ruského modelu společnosti (s tím, že jiná státní uspořádání rovněž nejsou ideální). Je zde i zcela jiný chod dějin: od historického lineárního vývoje přes rhizomatické schéma světa jako patchworku se Lukjaněnko vrací spíše k monadickému modelu a uzavřenému cyklickému času. V mnohém tak reflektuje skutečný neoimperiální stav ruské společnosti. Technika a virtualizace neslouží pokroku, nýbrž jen manipulaci moci s jedincem.

Vraťme se zpět k citované studii Schwartze a Wellerové – třetí literární strategie fantastické literatury je dle nich subverze politického prvku, která diskredituje a delegitimizuje mocenské procesy a konspirativní modely moci. Příkladem je román *Metro 2033* Dmitrije Gluchovského (2005).⁵⁵ Typickou postavou je zde bojovník-stalker, který je kombinací amerických kultovních hrdinů a ruského válečného veterána. Celý život bojuje za „cosi“, co se na konci ukáže jako zcela fiktivní – hlavní touhou ruských stalkerů je násilí. Postava jednoho z nich je inspirována skutečnou postavou ruského důstojníka operujícího v čečenských válkách, Leonida Ulmana, který se nechvalně proslavil brutalitou na civilním čečenském obyvatelstvu.⁵⁶ Hrdinové Gluchovského se však musí zříci i východiska v rodinném životě. Hlavními tématy jeho knih jsou válka, boj a terorismus, s nimiž se setkal jako novinář a válečný dopisovatel z Abcházie či Izraele. V románu *Metro* se setkáváme s dystopickým představením světa v budoucnosti. Země je ozářena atomovými paprsky, je deset let po atomové válce, kdy přeživší lidstvo hledá útočiště v podzemí. Takovou bezpečnou zónou bez atomového záření je moskevské metro v roce 2033,⁵⁷ přeživší lidé žijí v různých stanicích. Nefunguje však mezi nimi solidarita, nýbrž konkurenční boj o ovládnutí metra různými skupinami. Jednotlivé stanice jsou opět modely různých historických formací: tak například „Hanza“ je nejúspěšnější, ovládla kruhovou linii a má monopol na dopravu zboží. Komunisté jsou na Rudé linii, žijí v chudobě a v diktatuře. Dále jsou tu fašisté Čtvrté říše, jimž vládne skupina xenofobních mužů, kteří jsou známí svými mučičími metodami. Nejlepší stanicí je „Polis“, která se nachází uprostřed metra. Pak jsou i menší stanice, které se vyznačují specifickým politickým uspořádáním či náboženstvím (svědkové Jehovovi, pěstitelé hub, jiní jsou ovládnuti mafii a organizovaným zločincem). Veškerý pohyb uvnitř metra je tedy velmi komplikovaný a připomíná systém počítačové hry. Na povrchu mezitím vznikly „černé“ zmutované bytosti, které se snaží dostat dovnitř. Odpor proti nim je to jediné, co obyvatele Metra spojuje. Na tomto pozadí se pak odehrává vlastní příběh mladíka Arťoma, který po vzoru vývojového románu musí projít různými stádii – zde stanicemi. Jeho rodná stanice (VDNCH – Výstava úspěchů národního hospodářství) se jednoho dne dostane

55 K obsahu srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 254–265.

56 V roce 2007 byl odsouzen, trest však nenastoupil a je nezvěstný. Sérii článků o něm uveřejnila Anna Politkovská. Srovnej IBID.: 260.

57 Topos ruského metra fascinoval ruské spisovatele i umělce od samého počátku. K problematice viz GROYS 1995: 156–166.



do velkého ohrožení a musí pozvat na pomoc stalkera Huntera (Chanter). Ten si vybírá Artoma, aby přenesl tajnou zprávu jinému stalkerovi jménem Melnik (samozřejmě jsou obě jména i aluzemi na Turgeněvovy *Lovcovy zápisky*). Nebudeme nyní popisovat jednotlivé události; ani průběh bojů, ani Artomovo dozrávání. Všimněme si pouze toho, že ruští stalkeré jsou zpití touhou po násilí a jejich boj není definován jako boj dobra se zlem. Nebudeme se věnovat ani motivu Kremlu, který v textu funguje jako materializovaná apoteóza státní moci. I když je román Gluchovského kritický k ruské skutečnosti, ani zde se nevyhneme typicky ruskému odmítání všech forem společenského uspořádání, tedy i demokracie (podobně jako Viktor Pelevin, z jehož modelace prostoru Gluchovskij nepochybně vychází). Zmíníme ještě duši metra, která získává jeho obyvatele do své moci a působí na ně veskrze negativně. Je to iracionální a neovladatelný pocit strachu (podobně jako neviditelná, avšak všudypřítomná Kys T. Tolsté), podobně jako materializace státní moci ve formě **hnědé** páchnoucí hmoty. Za zmínku stojí i to, že stalkeré bojují proti proniknutí „**černých**“ bytostí z povrchu do útrob metra, vyzývajících domnělé konotace s fašismem. Všimněme si atributů černé a hnědé barvy, která je vlastní domácí moci a zároveň je připisována moci nepřátelské. Kromě toho je stanice fašistů součástí samotného systému metra, avšak nepředstavuje pro něj ohrožení (srovnej i SCHWARTZ, WELLER 2011: 265). K fašistickým parolím či způsobu převzetí moci mají daleko blíže samotní stalkeré, kteří jsou dle Schwartze a Wellerové spojením stalinistického a disidentského ideálu (SCHWARTZ, WELLER 2011: 264). Konotace stalinismu a fašismu vyplývají také ze zvoleného letopočtu děje 2033 (=1933); ostatně tato kalkulace letopočtu připomíná Sorokinovo modelování časových východisek jeho próz. „Černé bytosti“ z povrchu jsou pak ve skutečnosti vyšší inteligencí, která chce nabídnout obyvatelům Metra záchranu a komunikaci – systém Metra ji však zničí.

V produkci obrazů nepřítelů a podsouvání vlastních negativních stránek druhé straně se setkáváme s nejtypičtějším příkladem subverze politických diskurzů, které se v narativním světě zcela prolínají a nelze je od sebe rozeznat (ostatně zde se Gluchovskij zcela shoduje s Vikorem Pelevinem a jeho pozdějšími dystopiemi *Empire V* z roku 2006 a *S.N.U.F.F.* z roku 2011).

K další analýze se nabízí téma stalkera, které by mohlo být v samostatné studii hlouběji srovnáno jak se západním pojetím, tak s domácí ruskou tradicí (román *Stalker* bratrů Strugackých a jeho filmová podoba Andreje Tarkovského z roku 1979 – stalker jako disident či emigrant – a také s jeho perziflovanou podobou v ruské hybridní kultuře, kdy se jako lovec, sportovec či objevitel nechával během prezidentské kampaně i po ní fotografovat sám Putin; srov. SCHWARTZ, WELLER 2011: 265). Tak jsme znovu svědky spojení západních fiktivních i narativních prostředků s jejich ruskou variantou či variantami.

Vidíme tedy, že i ruské fantastické romány splňují podobná kritéria jako romány západní proveniencí – z velké části rekurují vždy k současnému stavu vlastní



společnosti. Poukazují sice na zvýšenou politizaci Ruska, avšak zároveň ji tabuizují (uplatňuje se zde tedy ve zvýšené míře prvek arkanizace). Romány, kterými jsme se zabývali my, vycházejí z pozice „science in fiction“, případně „narace nemožného“ – důležitou roli v nich hraje technika nebo věda, ale zároveň – na rozdíl od románů západních – místo času je tu hlavní prostor.⁵⁸ Proto dosáhla také obliby virtuální podoba paralelních světů. I ony odpovídají především na věčnou otázku ruské literatury: co je Rusko a jaké je jeho postavení ve světě. V naší kapitole jsme jen naznačili další důležitou linii ruské fantastické literatury, kterou je utopie, či spíše antiutopie a dystopie. Zde bychom museli analyzovat fiktivní svět Taťjány Tolsté, Viktora Pelevina a Vladimira Sorokina. Ti ovšem nepracují s prvky techniky či vědeckého problému jako katalyzátoru textu, nýbrž s archaickým, či naopak futuristickým modelem ruské společnosti.

Podobně jako v románech západní proveniencce jsou i zde hlavní problémy „budoucnosti“ převzaty ze současnosti a domyšleny do důsledků. Je to však na rozdíl od západních textů především fenomén násilí a manipulace státní moci s jedincem. Významné jsou změny prostoru, které ruská literatura prodělala: od širokého archetypálního a geopolitického pojetí Ruska (hory, vody, země – Matuška Rus a tak podobně) přes zúžení tohoto prostoru v devadesátých letech dvacátého století (přenáší se do bytu, domu, který je navíc prostorově deformován) až k multiplikovanému temnému podzemnímu toposu, většinou z období „po“ katastrofě, jak je zpodobněn právě ve fantastické literatuře po roce 2000.

Přitažlivé je na těchto textech to, že jsou zároveň jak projevy posthistorického globálního myšlení (téměř ve všech bodech je na ně možno aplikovat teorii posthistorie včetně technicko-etických problémů), tak v sobě nesou pečeť neoimperálního Putina systému. Vzniká tak pozoruhodný hybrid v napětí mezi reflexí (post)totalitních systémů a neomezených možností dnešního globálního světa. Rozhodně však i pro tyto romány platí, že vidí svět zítřka dnešními očima. Především jsou sondou do neutěšeného stavu ruské společnosti raného jednadvacátého století.⁵⁹

58 K problematice ruského vztahu k času a prostoru viz studie Felixe Philippa Ingolda (INGOLD 2007).

59 Kapitola vznikla jako jeden z výstupů projektu „Literatura a vědění“, který je součástí Programu interní podpory mezinárodní spolupráce AV ČR, č. M300921201.



PŘEVYCHOVAT ČLOVĚKA: ROLE LIDSKÉ PŘIROZENOSTI V NEGATIVNÍCH UTOPIÍCH

Člověk je živá látka, jíž udělujeme tvar a účel.

Émile Souvestre: *Svět, jaký bude*

Spory o lidskou přirozenost, její obsah a původ, patří v dějinách západní filozofie a vědy k těm nejtrvalejším. Jsou naše povahy, postoje a vzorce chování předmětem vrozených biologických predispozic, nebo se formují až během života na základě našich zkušeností? Spor na toto téma se většinou označuje jako takzvaná nature versus nurture debata, jako český ekvivalent se nabízí dědičnost versus výchova, případně příroda versus prostředí.

Tato dichotomie, jasné a ostré oddělení přírody a prostředí, má svůj původ u sira Francise Galtona. Ten, inspirován teorií svého strýce Charlese Darwina, odvozoval lidskou povahu čistě z dědičnosti. Ostatně do dějin posléze vstoupil jako první velký propagátor eugeniky. Onu diskusi samozřejmě můžeme sledovat hlouběji do minulosti, asi není třeba zdůrazňovat, jak silný impuls pro ni představoval spor mezi racionalisty a empiristy, především pak koncept tabula rasa Johna Locka. V něm máme ukázkou opačného extrému, tedy přesvědčení, že lidská osobnost a mysl jsou formovány pouze a jen zkušenostmi.

V současné době se celý letitý spor zdá být v zásadě mrtvý. Některé poznatky behaviorální biologie a evoluční genetiky podporují poměrně intuitivní stanovisko, že pravdivý není ani jeden z obou krajních názorů. Stejně tak je problematický i smírlivý postoj, podle kterého jsou některé znaky spíše záležitostmi přírody, zatímco jiné prostředí. Sama dichotomie příroda–prostředí bývá zpochybňována, ať už proto, že řada biologických komponent se nachází spíše na pomezí genů a prostředí, nebo proto, že některé naše fyzikální a povahové rysy se ukazují být



výsledkem velmi složité a komplexní interakce mezi oběma složkami. Činnost genů zodpovědných za vývoj konkrétních rysů se může výrazně lišit v závislosti na kontextu. Výzkumy například ukazují, že rodičovství má znatelný a dlouhodobý vliv na genetickou aktivitu již narozených potomků. Neovlivňuje ovšem přímo geny, ale jejich epigenetický kontext, od kterého se pak fungování samotných genů odvíjí. Podobných příkladů, napovídajících, že pro vývoj našeho fenotypu je nutný podíl genetické informace i prostředí, lze přitom nalézt celou řadu (srov. MOORE 2013). Příroda i prostředí, oboje představuje podmínky nutné, žádná z nich ale není podmínkou dostačující a samotný předpoklad, že obě složky lze uvažovat odděleně, se ukazuje jako nepřijatelně zjednodušující. Smysluplnější než obecné úvahy nad vlivem přírody a prostředí se tak jeví zkoumání komplexních interakcí různých prvků, které stojí za vznikem jednotlivých konkrétních rysů.

Přesto je spor příroda versus prostředí ve veřejném povědomí stále živý. Částečně jde jistě o jakési kulturní zpoždění, nějaký čas trvá, než se vědecké poznatky stanou všeobecně známými. Zároveň se ale na tento vědecký a filozofický problém váže celá řada dalších otázek, jež mají nemalý společenský a politický dopad a které celé debaty dodávají na životnosti a kontroverznosti. Tak názor, že lidská povaha, včetně takových rysů jako sklony ke zločinu či chudobě, je čistě dědičnou záležitostí, vedl v první polovině 20. století k řadě eugenických programů, z nichž ty nejznámější a nejmocnější odstrašující představují nucené sterilizace prováděné v USA či genocida v nacistickém Německu. A podobně představa kulturního determinismu typická pro postmoderní intelektuální paradigma s sebou nese politický program v podobě přesvědčení, že správné kulturní prostředí může ze společnosti vymýtit zločinnost, stejně jako sociální, rasovou či genderovou nerovnost. Debatu o vlivu přírody a prostředí zkrátka nelze chápat pouze jako vědecký problém, ale také (a možná především) jako problém ideologický.

Politický rozměr debaty nás staví před otázku vztahu subjektu a vnějších, řekněme mocenských struktur. Nakolik je naše subjektivita závislá na vnějších vlivech? Nakolik je možné ji ovlivnit? Nakolik je možné cílenými změnami prostředí zásadně proměnit lidský subjekt, převychovat jej, vytvořit nového člověka? S těmito otázkami se nevyhnutelně dostáváme na půdu utopického myšlení a utopické literatury.

Literární utopie představují pozoruhodný průnik fantastické literatury s politickým či filozofickým traktátem. Vytvářejí fantastické fikční světy, v nichž probíhají myšlenkové experimenty na téma alternativních společenských systémů. Půltisíciletá historie utopických fikcí je pak vyplněna sněním o vzniku nového člověka.

Je poměrně zajímavé, že pozitivní utopie klasického typu – tím míníme texty, které bychom mohli časově zasadit mezi *Utopii* Thomase Mora na jedné straně a prózy H. G. Wellse na straně druhé – zpravidla pracovaly s předpokladem, že člověk je nekonečně tvárný. Stačí vytvořit ideální podmínky, nastavit ideální pravidla a do této formy poté nalít lidskou masu, která se snadno přizpůsobí (a nabyde ideálního tvaru).



Kritičtější pohled na možnosti převychování naopak rozvíjely a rozvíjejí utopie negativní,¹ které nám jako výsledek myšlenkových společenských experimentů nepředkládají ráje na zemi, ale spíše ony pověstné nové mapy pekla. Vyplývá z povahy těchto fikcí, že alespoň z hlediska tématu převychování působí poněkud monotematicky – buď jsou to hrůzy způsobené neúspěšným pokusem o převychování, nebo hrůzy způsobené pokusem úspěšným.

V následujícím textu se podrobněji zaměříme právě na to, jak autoři negativních utopií přistupují k možnostem převychování člověka, jaký pohled na lidskou přirozenost ve svých dílech nabízejí a co užitečného nám to může pro studium literárních utopií nabídnout.

Vyprávěním o neúspěšném pokusu o převychování je román Ondřeje Štindla *Mondschein*. Dějištěm příběhu je Město, bývalý přístav a jediná výspa civilizace ve světě postiženém sérií blíže nespécifikovaných katastrof. Jde o utopický prostor par excellence, výrazně se odlišující od okolní krajiny a izolovaný prostorově i časově – s výjimkou představitelů vládnoucího Vnitřního kruhu neobsahují vzpomínky obyvatel nic z období před příchodem do Města.

Život ve Městě se řídí poměrně přísnými pravidly založenými na paranáboženském učení o Novém začátku. Normy ve světě jsou založeny především na potlačení individuálních tužeb a takzvaných ctnostech izolace, zapovídajících zaobírání se vlastními pocity či navazování důvěrných kontaktů mezi jednotlivými obyvateli. Dodržování pravidel má přeživší dovést k takzvané Proměně, při které se zbaví své hmotné, smrtelné podoby a stanou se kolektivní božskou bytostí, ničím neomezovaným vědomím.

Obzvláště zajímavé jsou pro nás okolnosti vzniku tohoto učení, se kterými nás seznamuje rozsáhlé analeptické vyprávění jedné z postav. Sledujeme v něm svět v úpadku, svět, jehož normy a rituály se hrouťí a v němž zautomatizované snahy udržet staré pořádky působí směšně a nesmyslně. Z apokalyptického chaosu vystupuje charismatický Stan Nikiforov, který pád starého světa nevnímá jako tragédii, ale jako příležitost k novému začátku:

Nánosy svinstva, který na vás nakydali. Říkají vám: opatrujte je, je to vaše dědictví a budeme k němu hezky přidávat. Je to tak správně, že se nemůžete hnout, že se můžete jen nechat unášet tím proudem řeky blbostí, co se táhne od generace ke generaci. [...] Nasrat. Celý to jejich dědictví, ty jejich neměnný danosti jsou jak bahno na botách. Stačí nechat je uschnout a pak s nima pořádně praštit. A najednou se dá jít úplně lehce (ŠTINDL 2012: 141).

1 Upřednostňujeme zde označení negativní a pozitivní utopie před obvyklejšími termíny jako eutopie, dystopie a antiutopie, které považujeme za příliš zatížené četnými a nejednotnými pokusy o vnitřní žánrovou klasifikaci.



Smysl Stanova poselství je zřejmý: lidé jsou zatíženi nánosy zkušeností, zvyků a konvencí, produktů výchovy a socializace, které je omezují a svazují. A těchto nánosů je možné se zbavit. Díky záblesku naděje a smyslu ukrytému v těchto názo-rech získává rodící se učení dostatečnou podporu na to, aby mohlo být uvedeno do praxe. Štindl za tím účelem využívá tradičního motivu pokročilého operativ-ního zákroku, při němž je obyvatelům světa vymazána paměť – celá procedura je vlastně obdobou formátování paměťového disku počítače. Stará data jsou vymazá-na a výsledkem je čistá plocha připravená k dalšímu zápisu.

Nevysloveným předpokladem takového projektu je přesvědčení, že člověk je ona příslovečná tabula rasa, tedy že lidská mysl nemá žádnou imanentní strukturu a může být libovolně popsána podle vůle společnosti nebo nás samých. Takový předpoklad se ale v rámci Štindlova románového světa ukazuje jako klamný. Pří-roda takřkajíc vrací úder a v čase příběhu, tedy zhruba dvacet let po provedení operativních zákroků, zbývá z celého projektu jen prázdná, hroutící se slupka. Většina obyvatel již v Novém začátku a Proměně nespátňuje žádný význam, ztrácí ponětí o smyslu vlastní existence a upadá do odevzdané letargie. Aktivní život se během let přenesl do Dormy, bývalého vojenského simulátoru a virtuální kopie „jedné méně významné metropole éry úpadku“ (ŠTINDL 2012: 42).

Dorma nabízí zážitek světa nezastiženého katastrofou, v němž „alteři“ obyvatel Města prožívají o něco spokojenější životy. Virtuální město je jakýmsi negativem města skutečného, zatíženého Stanovými přísnými normami. Je světem, ve kterém si lidé mohou poříditi cokoli a být kýmkoliv si zámánou, světem nekonečného hýření, nadbytku a promiskuity – ale také světem, kde lze založit rodinu a mít děti, alespoň virtuální. Jde navíc o takzvaný mezilehlý svět, tedy svět fyzikálně možný, ve kterém ale neplatí přírodní zákony světa aktuálního (srov. DOLEŽEL 2003: 125), takže alteři například nemohou zemřít přirozenou cestou. Virtuální prostor tak představuje způsob, jak lidé mohou uskutečňovat právě ty touhy, které jim ve vnějším světě byly odpírány, bez obav z případných následků.

Z pohledu vládců Města je Dorma zároveň prokletím i požeháním. Možnost sublimovat potlačované touhy ve virtuálním prostoru neutralizuje veškeré snahy o vytvoření nového člověka. Stan se nijak netají svou lítostí nad tím, že celý systém virtuální reality včas nezničili. Zároveň ale Dorma umožňuje bezpečně odvádět společenskou energii a hromadící se frustraci, které by mohly vést k revoltě. Dozví-dáme se, že v prvních letech po příchodu do Města docházelo k násilným bouřím, ty jsou však v čase příběhu již minulostí. Díky Dormě čelí obyvatelé nepříznivé realitě s odevzdanou apatií, dokonce již ani není potřeba stráží, které by na ně dohlížely. Virtuální svět tak funguje jako záchranný ventil umožňující, aby se se-lhávající autoritativní režim vůbec udržel.

Také hlavní dějová linka se odvíjí od naplňování potřeb a tužeb, které byly obyvatelům světa odepřeny. Hlavní hrdina Erik Vilks ve snech spatřuje obraz loďky plující po jezeře, při pobytu v Dormě se mu vrací úryvek neznámé melo-



die. Podobné vjemy nezapadají do Erikova života, jak si jej vybavuje, a probouzí v něm přesvědčení, že je tu ještě něco jiného, než co důvěrně zná. Pocit, že se mu takto odhalují jakési zasuté vzpomínky, které by mu mohly prozradit něco víc o jeho osobnosti a minulosti, pronásleduje Erika s téměř obsesivní naléhavostí: „Chci se podrbat na ruce, kterou už uřízli, a teď se ji snažím přimyslet zpátky“ (ŠTINDL 2012: 74).

Potřeba porozumět sobě samému, svému původu i okolnímu světu vrhá Erika do konfliktu s utopickým zřízením. Nevěří již tradovaným pravdám o světě a odhodlává se k pátrání, které vede nejen k odhalení jeho původu a historie Města, ale také k definitivnímu zhroucení Stanova režimu.

Erik přitom není jediný, kdo zažívá podobné pocity. V Dormě se setkává s dívkou Stellou, které se ve chvílích smrtelného úleku vybavují střípky dávných zážitků. Zbytky vzpomínek, vymazaných z vědomé paměti, zůstávají uloženy v hlubinách nevědomí a ve chvílích, kdy je racionální kontrola vědomých složek mysli oslabena, se vrací na povrch. Tento freudovský návrat vytěsněného jako by nacházel svůj odraz v obrazech přírody pohlcující reliktů dávno zaniklé civilizace. Trupy lodí rezaví ve slaném vzduchu, budovy vojenského tábora mizí v zeleni keřů a stromů, asfalt silnice rozbíjí stébla postupně prorůstající trávy. Postapokalyptická motivika tak ve Štindlově románu podtrhuje ústřední téma nevyhnutelného návratu přírody a přirozenosti.

Očekávaná Proměna měla vysvobodit člověka z pout těla a jeho potřeb, uvolnit cestu mysli. Stanův utopický projekt byl však od samého počátku odsouzen k zániku právě pro ono přesvědčení, že obě složky mohou existovat nezávisle na sobě. Ovšem i tam, kde mysl může zapomenout, tělo si pamatuje.

Podobný náhled na lidskou přirozenost se v negativněutopických fikcích vrací s železnou pravidelností, byť ne vždy v tak zřetelné a vyhocené podobě jako v případě Štindlova románu. Příkladem textu, v němž se formuje spíše nezřetelné a v pozadí, je *1984* George Orwella.

Orwelova vize totalitního režimu dodnes fascinuje svou komplexností, bezvýchodností a beznadějností. Vládnoucí Strana Oceánie v čele s Velkým bratrem neusiluje o nic menšího než o absolutní kontrolu nad každým podstatným elementem společnosti, která by jí zajistila věčné udržení moci. Tato snaha se přitom opírá o vyhocený filozofický idealismus, přesvědčení, že mimo lidské vědomí nic neexistuje: „Ovládneme hmotu, protože ovládneme vědomí. Realita je uvnitř lebky“ (ORWELL 2009: 234). Ovládat přístup k realitě znamená ovládat realitu samou. Schází-li možnost konfrontovat se přímo se světem, ať už vnějším, či vnitřním, schází také možnost bezpečně odlišit přirozené od ideologicky zbarveného a pravdu od lži. Na tom se také zakládá snaha Strany formovat povahu člověka podle vlastních potřeb:



My děláme život po všech stránkách, Winstone. Ty si představuješ, že existuje cosi, čemu se říká lidská přirozenost, že bude zneuctěna tím, co děláme, a obrátí se proti nám. Ale my lidskou přirozenost vytváříme. Lidé jsou nekonečně tvární (IBID.: 238).

Vše na první pohled nasvědčuje tomu, že tato slova nejsou nadsazená. Moc strany je všudypřítomná a nezměrná. Určuje denní program obyvatel Oceánie, rozhoduje o pravdě a lži a ovládá také veškeré projevy subverze, ať už jde o pornografické knížky, které „potají kupovali proletářští výrostci s pocitem, že kupují cosi ilegálního“ (IBID.: 118), nebo o tajemné Bratrstvo, do jehož řad Smith vstoupí, jen aby zjistil, že jde o pouhou past nalíčenou na ty, kteří smýšlejí odchylně. Strana je tak skutečně jediným zdrojem a ručitelem informací o světě. Tak jako ční z rumiště vybombardovaného Londýna vysoké budovy čtyř ministerstev, tak ční z mlhavě neurčitého fikčního světa pravdy Strany jako jediné dostupné.

Také příběh revoltujícího Winstona Smithe nakonec končí porážkou, která se mu od začátku jeví jako nevyhnutelná a po níž, degradovaný a zlomený, bezmyšlenkovitě přijímá Stranou hlásané pravdy bez ohledu na jejich nepravděpodobnost či nesmyslnost.

Absolutní kontrolu zajišťuje i neustálé přepisování historie, které narušuje dějinnou paměť obyvatel a neutralizuje tak její subverzivní potenciál: dokud lidé nemohou srovnávat, neuvědomují si, že jsou utlačováni. Esencí filozofického postoje Strany je pak novořeč, úřední jazyk založený na zjednodušování a rušení významů a gramatických vztahů. Novořeč má být nejen dokonalým úředním jazykem, ale především formativním nástrojem, který determinuje samotné lidské myšlení. Jazykový konstruktivismus se má stát dalším pilířem politického zřízení: co nelze vyjádřit jazykem, nelze ani myslet.

V Orwellově textu ovšem můžeme najít i řadu indicií napovídajících, že absolutní kontrola je stále spíše zbožným přáním vládců Oceánie než realitou. Navzdory všem tlakům a opatřením se pravidelně setkáváme s projevy nesouhlasu motivovanými zpravidla nemožností uspokojit základní životní potřeby. Winstonův odpor se zakládá právě na nemožnosti vyhovět takovým drobným potřebám a přáním – radosti z hezkých věcí, potřebě blízkosti a především potřebě sám za sebe poznávat svět, důvěřovat vlastním zkušenostem a moci věřit, že dvě a dvě jsou čtyři. Na podobné projevy nespokojenosti narážíme pravidelně, ať už jde o ustrašené pohledy Winstonovy sousedky, nebo o postoj mladých, reprezentovaný dívkou Julií, která porušuje pravidla jen proto, že jí brání mít se dobře, jakkoliv strana samotná jí je vlastně lhostejná. Snad nejvýmluvnější je nicméně případ Toma Parsonse, příčinlivého a oddaného straníka, který nakonec končí ve vězeňské cele, neboť ze spaní vykřikoval „Pryč s Velkým bratrem!“ (IBID.: 207). Je příznačné, že Parsonsova slabá chvilka i zde přichází právě během spánku, tedy ve stavu snížené racionální kontroly myslí. Přestože Parsons sám se cítí vinen a svůj zločin odsuzu-



je, je zjevné, že z jeho podvědomí pronikla na povrch hlubší pravda, kterou si za normálních okolností nechtěl přiznat.

Vidíme tedy, že snaha Strany o absolutní kontrolu je neustále narušována nespokojeností pramenící z nemožnosti uspokojit základní lidské potřeby. Lidská přirozenost tak vyvíjí na režim nepřetržitý tlak, jehož překonávání stojí Stranu nemalé množství prostředků a energie. Že takový stav nemůže trvat věčně, jak se O'Brien snaží Winstonovi namluvit, napovídá pak text *Principů newspeaku*, krátkého eseje popisujícího historii a fungování novořeči. Principy jsou psány v minulém čase a klasickou angličtinou – o newspeaku tedy mluví jako o fenoménu, který kdysi skutečně existoval, ale v době sepsání textu je již uzavřenou kapitolou. Některé kritiky tento fakt vede k přesvědčení, že *Principy* je třeba číst ne jako pouhý dodatek k románovému textu, ale jako jeho inherentní součást napovídající, že totalitní Oceánie je již pouhou minulostí a předmětem zkoumání² (ATWOOD 2003). Takové čtení vnáší do románu nadějnou perspektivu: systém, který se v takové míře protiví základním lidským potřebám, nemůže mít dlouhého trvání. Podobně jako u Štindla, funguje zde příroda a lidská přirozenost jako element rozrušující monolitčnost autoritativního systému.

Podobný konflikt mezi požadavky fikční společnosti a přirozenými lidskými potřebami tvoří základní schéma většiny klasických negativních utopií. Nalezneme však i texty uplatňující schéma odlišné.

Jako jistý hédonistický, konzumní protipól temných vizí orwellovského typu bývá často chápán román *Báječný nový svět*³ Aldouse Huxleyho. „Rozpad kultury může proběhnout podle dvou scénářů,“ tvrdí například Neil Postman. „Podle prvního z nich – orwellovského – se kultura stává vězením. Podle druhého – huxleyovského – se stává fraškou“ (POSTMAN 1999: 164). *Báječný nový svět* vskutku představuje vyprávění značně odlišné od těch, o kterých dosud byla řeč a která pojednávala o selhávajících sociálních experimentech udržitelných jen za cenu užití represivní síly.

Huxleyho svět budoucnosti představuje jednotný Světový stát, jenž je do krajnosti dovedeným uplatněním zásad taylorismu a fordismu. Hlavními prioritami společnosti jsou efektivita, stabilita, výroba a odbyt. Základním kamenem této fordovské utopie je proces predestinace, spočívající v uplatnění principů hromadné výroby v biologii. Tak je možné, aby byli lidé uměle pěstováni v líhních a ještě před

2 Dodatek by tak plnil stejnou funkci jako závěrečná přednáška v Atwoodové *Příběhu služebnice*. V ní je ich-formové vyprávění hlavní hrdinky zpětně vyloženo jako přepis nalezeného zvukového záznamu a jako vzácná památka jednoho tragického, leč bezpečně skončeného období historie lidstva.

3 V českém překladu jako *Konec civilizace*. Poměrně výrazný významový posun oproti původnímu názvu, kvůli kterému je zastřeno odkaz na Shakespearovu *Bouři* i pro knihu typická ironická nejednoznačnost, vedl k tomu, že i v odborné literatuře se častěji užívá doslovnějšího překladu *Báječný nový svět*, případně *Krásný nový svět*.



narozením v rámci takzvané dekantace fyzicky přizpůsobování pro účel, který mají plnit ve společnosti. Během dospívání jsou pak vystaveni hypnopedii – ve spánku jsou jim neustále opakovány jednoduché poučky a říkanky, které mají dětem vštípit sociální a morální postoje, stejně jako základní vzorce chování.

„Až konečně mysl dítěte je celá z takového našeptávání a až souhrn těchto našeptávání je mysl dítěte. A nejen dítěte, ale také dospělého člověka – po celý jeho život. Mysl, která soudí, dychtí, rozhoduje se – mysl vytvořená z těchto našeptávání. A všechna našeptávání jsou naše našeptávání“ (HUXLEY 1970: 28).

Podobně jako v předchozích případech i zde se setkáváme se snahou vychovávat člověka k obrazu svému, popsat jej jako list čistého papíru. V Huxleyho románu však celá procedura skutečně funguje a umožňuje formovat obyvatele Světového státu podle toho, jakou práci mají v životě vykonávat. Také přání a touhy lidí jsou v zásadě dopředu dané, a jelikož „kola se musí točit“, odrážejí povytce potřeby průmyslové výroby. Tak jsou například děti učeny nenávisti ke květinám a naopak oblibě sportů v přírodě – pouhá láska k přírodě totiž nezaměstná žádnou továrnu. Výsledkem je plně kontrolovatelná společnost a také svět dostatku, zábavy a všeobecné spokojenosti. Svět, ve kterém všichni dostanou to, co chtějí, a všichni chtějí jen to, co mohou dostat.

Hlavní hrdina románu Divoch John vstupuje do této utopické společnosti z vnějšího světa – z rezervace, v níž dosud přežívá poslední hrstka nedekantovaných lidí v jakémsi primitivním kmenovém uspořádání. John se s hodnotami Světového státu nedovede ztotožnit, odmítá je a snaží se přesvědčit své okolí o jejich zvrženímhodnosti. Jeho snaha ale vychází naprázdno – pro své okolí je jen nepochopitelným exotem, anebo ještě spíše zábavnou atrakcí srovnatelnou s oblíbenými pocitovými kiny. Na rozdíl od obyvatel Štindlova Města či Orwellovy Oceánie jsou občané v *Báječném novém světě* zcela spokojeni se svými životy a bez výhrad vyznávají hodnoty státu. Právě tak ostatně byli predestinováni – jako lidé jsou dokonale tvárná a zcela vytvarovaná podle přání svých vládců.

Hrdinův konflikt se společenským řádem navíc není tak axiologicky jednoznačný jako v předchozích negativněutopických dílech. Divoch nevystupuje v roli ryzího, autentického člověka bojujícího proti zvrácenému, přetechnizovanému společenství, jak by se dalo očekávat. Odkazuje-li svým jménem k Rousseauově ušlechtilému divochu, funguje spíše jako dekonstrukce tohoto konceptu. Axiologického znejistění Huxley dosahuje načrtáváním nenápadných paralel mezi obyvateli Světového státu a Divochem.

Několikrát jsme v knize konfrontováni se způsobem, jakým hypnopedie ovlivňuje myšlení a chování občanů Světového státu:



„Když včas půlku gramu sníš, devět dalších ušetříš,“ pravila Lenina, předvádějíc kapku ze zářného pokladu hypnopedických moudrostí.

Bernard netrpělivě odstrčil nabízený pohárek.

„Nemusíš se hned rozčilovat,“ uklidňovala ho. „Nezapomeň, jeden kubík stačí, když tě můra tlačí.“

„Pro Forda, buď zticha!“ vykřikl.

Lenina pokrčila rameny. „Jeden gram vzít – lépe než klít,“ uzavřela důstojně a snědla zmrzlinu sama (IBID.: 69).

Lenina, jedna z hlavních postav románu, se snaží přesvědčit svého přítele Bernarda Marxe, aby si vzal zmrzlinu s uklidňující drogou somou. Podobně jako v jiných případech, kdy potřebuje argumentovat ve prospěch svého rozhodnutí či přesvědčení, sahá po některé z hypnopedických pouček, kterými byla od malička bombardována. Satirizace bezmyšlenkovitosti a neschopnosti uvažovat samostatně je v tomto případě ještě podtržena užitím vypravěčské ironie⁴ („předvádějíc kapku ze zářného pokladu hypnopedických moudrostí“).

Zkusme se ale podívat, jak se v obdobné situaci chová Dívoch John:

„[...] Poslyšte Lenino, i v Malpaisu se lidé žení.“

„Cože se lidé?“ Do jejího hlasu se opět počala vkládat podrážděnost. O čem to jen mluví?

„Navždy. Slibují, že budou spolu žít navždy.“

„To je ale hrozný nápad!“ Lenina byla upřímně pohoršena.

„Přežití jest odměnou krásy a duch se obnovuje rychleji, než krev se rozkládá.“

„Cože?“

„A Shakespeare ještě říká: ‚Leč odejmeš-li její dívčí pás, než svatý obřad řádně posvětit váš řádný sňatek...‘“

„Pro Forda, Johne, mluv přece rozumně. Vůbec nic z toho nechápu [...]“ (IBID.: 138).

Ve snaze vysvětlit Lenině význam manželství, věrnosti a své vlastní chápání milostného citu sahá John po Shakespeareovi, jehož sebrané spisy jako malý našel v rodné rezervaci a četl pořád dokola. Podobně se k Shakespeareovi utíká i na jiných místech v románu, jeho verše přitom využívá jako tak trochu dogmatické ilustrace správného stavu věcí. Odhlédneme-li od kvalitativního rozdílu mezi oběma druhy textů, zdá se zjevné, že je obě postavy využívají stejným způsobem. Spjatost Johnových postojů a přesvědčení se Shakespeareovým dílem, jakož i s mystickými vyprávěními starců v rezervaci napovídá, že i on byl predestinován, byť jiným způsobem než řadoví obyvatelé Světového státu. Celé vyprávění tak nenabývá

4 Ve shodě se Seymourem Chatmanem rozumíme vypravěčskou ironií tajnou komunikaci mezi vypravěčem a narativním adresátem, která se děje na úkor postav, srov. CHATMAN 2008: 241–245.



podoby konfliktu přirozeného hrdiny s nepřirozeně tvárnými oběťmi manipulace – všichni jsou tak či onak produkty výchovy, jejich jedinou přirozeností je žádnou přirozenost nemít.

Hodnocení společenského modelu se tak nemůže opřít o lidskou přirozenost a z ní vyplývající potřeby, jako tomu bylo u předchozích dvou textů. Divochův hodnotový systém není v zásadě o nic autentičtější a přirozenější než hodnotový systém občanů Světového státu. Hodnotíme-li fikční společnost jako zavrženíhodnou, je to jednak na základě jemnějších textových instrukcí (Divoch se například na rozdíl od občanů Světového státu nikdy nestává terčem vypravěčské ironie), jednak v důsledku našich sympatií s Divochem coby postavou nejvíc se blížící našim vlastním hodnotovým postojům. Paralely načrtnuté mezi Divochem a ostatními postavami nás nicméně vedou k tomu, abychom i svá vlastní hodnocení chápali jako kulturně a společensky podmíněná.

Podobný přístup k otázkám přirozenosti a převychování najdeme i v satirickém románu Ivana Kmínka *Utopie, nejlepší verze*. Strategie zpochybňování apriorních, z reality odvoditelných hodnot je tu však dovedena ještě dále než v textu Huxleyho.

Utopický prostor opět představuje poslední výspu civilizace ve světě postiženém dávnou katastrofou, v tomto případě ničivou jadernou válkou. S cílem zamezit podobným tragédiím jednou provždy odhodlá se vládnoucí elita komunity přeživších spustit projekt – příznačně nazvaný Bentham – umožňující programovat obyvatele světa a definitivně se tak vypořádat s nedokonalostmi lidské povahy. O tři sta let později je nejlepší z možných světů žitou realitou. Podobně jako Huxleyho predestinace umožňuje mentální programování efektivně kontrolovat povahu a chování lidí a vytvořit tak bezpečnou, stabilní společnost, v níž je každý spokojený se svým životem a zároveň užitečný pro chod komunity.

Jelikož programování staví mimo hru koncept lidské přirozenosti coby možnou pevnou oporu hodnotového systému, stává se Kmínkův fikční svět axiologicky poněkud nestabilním a v průběhu vyprávění prochází několika zásadními hodnotovými proměnami. Ty vesměs odrážejí měnící se postoje protagonisty a vypravěče Viktora Kaminského. Viktorův příběh je spleitou poutí po fikčním světě, která ovšem není obyčklou negativněutopickou exkurzí přibližující fungování opresivního a nelidského společenského systému, ale spíše osobním příběhem hledání, během něž hrdina vystírá řadu postojů a názorových stanovisek.

Na začátku vyprávění potkáváme Viktora jako jediného nešťastného zoufalce v dokonale šťastném světě – nadevše touží po kariéře pojišťovacího agenta, ale nemá pro ni vlohy. Sprátelí se se supermanem Martinem Lardenem, který je na stopě odhalení projektu Bentham. Viktor svého přítele zpočátku považuje za zábavného pomatence, poté se jim ovšem do ruky dostanou nezvratné důkazy, které jeho letargii prolomí. Začíná tak jeho konflikt se společenským modelem, který postupně nabývá různých forem v závislosti na prohlubujících se znalostech



o uspořádání světa. Původní rozhořčený odpor nad představou, že jsou lidé již tři století programováni, přechází ve smíření, když se dozví o ušlechtilých záměrech celého projektu. Přesto Viktorova cesta vyústí v pokus osvobodit jeho obyvatele, nejprve přesvědčováním a posléze i násilím. Jeho snahy ovšem vyznívají naprázdno. Další zlom přináší zjištění, že Viktor je ve skutečnosti synem a nástupcem ředitele projektu Bentham a jeho dosavadní tápání bylo součástí přípravy na výkon vedoucí pozice. Neboť „tomuto světu, jako každé skutečné Utopii schází utrpení [...] opravdové duševní bitvy, z nichž pak poznání správnosti našich myšlenek vytryskne jako očistný pramének“ (KMÍNEK 1990: 188). V druhé části knihy tak Viktor promlouvá jako přesvědčený zastávce projektu, který na svou dřívější odbojnost pohlíží jako na vrtochy ztřeštěného mládí. Poslední změnou prochází hodnocení fikčního světa v samém závěru, když se Viktor dovídá o plánovaném útoku na obyvatele vzdálené planety Dor. Myšlenka vytvořit nejlepší z možných světů, jakkoliv sama o sobě šlechetná, vede zase jenom k agresi a povýšenectví: představitelé Utopie jakožto civilizace pořádku a štěstí se domnívají, že mají šířit své myšlenky po celém kosmu. Tváří v tvář podobným úvahám Viktor veškerou důvěru v projekt ztrácí, plánu se vzepře a podaří se mu jej na poslední chvíli zhatit, své postavení ve společnosti přitom ale ztrácí a navrácí se mezi řadové obyvatele.

Hlavní hrdina tedy v průběhu vyprávění prochází řadou postojů na škále od krajně kritického po krajně apologetický. Jeho cesta utopickým světem tak představuje příběh hledání, Viktor se snaží nalézt vlastní zásady a hodnoty nezávislé na programováním vytvořených modelech a podepřené vlastní, jedinečnou životní zkušeností. Takové nalézání až v závěru vyprávění, když zaujímá v zásadě stejné místo ve společnosti jako na začátku, ovšem bohatší o zkušenosti, které při svých dobrodružstvích nabyt.

S Huxleyho textem pojí *Utopii, nejlepší verzi* také převažující satirický tón a užití ironie jako významotvorného prvku. Zatímco v *Báječném novém světě* ale ironie sloužila jako poněkud jemnější a přemýšlivější prostředek tvorby záporného charakteru fikčního společenství, u Kmínka vede spíše k dalšímu a dalšímu znejistění. Humorný odstup přitom zasahuje text hned na několika rovinách.

Opakovaně jsou ironizována například častá žánrová klišé. Když Viktor odvypráví pohnutý příběh svého dětství a dospívání, komentuje jej Martin takto: „Váš příběh je přece evidentně tak uhozený, že nemůže být pravdivý. Je to jen obrázek z jakéhosi panoptika. [...] Popravdě řečeno, jste jakýsi velmi nepravděpodobný typ hlupáka“ (IBID.: 13). Jeho slova přitom nenarážejí jen na neautentický a manipulovaný život obyvatel fikčního či (při alegorickém čtení) aktuálního světa, ale zároveň naráží i na prefabrikovaná, neživá schémata triviální literatury. Přitom i Martinovo supermanství je dováděno do krajnosti a obnáší například i elegantní řešení nedůstojného procesu vylučování.

Ironie se ovšem v Kmínkově románu neomezuje jen na parodii žánrových konvencí. Autorův sarkasmus jako by zasahoval i každý postoj, který fikční osoby ke svému



životu a světu zaujímají. Hromadění frází v promluvách řadových obyvatel poukazuje na bezmyšlenkovitý automatismus jejich života. Podobně je nicméně ironizován také nihilismus Andělů nicoty, gangu motorkářů, kteří „nevědí, co chtějí a nic je na světě netěší“ (KMÍNEK 1990: 31), a kteří plánují rozložit společnost útokem na městskou mlékárnu (jak se později ukáže, jsou Andělé součástí plánu, který má vyústit v simulaci velké dějinné události), stejně jako postoje rozličných intelektuálů, filozofů, literátů či anarchistů programovaných v jazyce *human nonconform*. Zesměšnění se přitom nevyhne ani sám Viktor, který ve snaze vyjádřit nesouhlas se společenským uspořádáním také utíká k frázím, jejichž smyslu zjevně ani sám nerozumí:

„Smysl života je přece v něčem... neuchopitelně podstatném! Někde v hloubce našich... elementárních základů...“ Nějak jsem se do toho zaplétal a nevěděl kudy kam. „Například takové pojišťovnictví, to je jiná káva, ale podle... transcendentních kategorií...“ (IBID.: 89).

Představovala-li tedy Viktorova cesta po fikčním světě příběh hledání hodnot, je právě grotesknost fikčního světa odrazem takového hledání na úrovni diskursu. Hodnoty, které obyvatelé obecně uznávají, ať už jsou konformní či nonkonformní, přízemní či ušlechtilé, jsou zesměšňovány jako pouhé papouškování, projev zautomatizovaného přístupu ke světu, který jednotlivé osoby dostaly do vínku od svých programátorů a nad kterým již nejsou schopny dále přemýšlet. Proti takovému přístupu je stavěno právě samo hledání a s ním spojené pochybnosti, nejistota a neklid jako prostředek autentického poznání.

V jedné z vrcholných scén románu prochází Viktor jakýmsi panoptikem nonkonformních myslitelů. Jedním z nich je i mladý „[pisálek], jenž pokrýval stránky kancelářského papíru hustým, nevyrovnaným rukopisem“ (IBID.: 229). Slova, která neznámý spisovatel píše, jsou samozřejmě ta, jimiž začíná román samotný. Postava tu tedy sepisuje knihu, v níž sama coby epizodní postava vystupuje. Tento ukázkový příklad postmoderní metafikce tu nicméně nabývá specifického významu. Důslednost, s níž vypravěč v celém románu znevažuje veškeré názory a postoje, upírá jim nárok na pravdivost, nezpochybnitelnost a závažnost, měla dosud jednu výjimku, totiž románový text samotný. S touto epizodou nicméně Kmínek rozšiřuje ono zpochybňující gesto i na vlastní text a v důsledku i sám na sebe. Dává tak najevo, že i on sám je produktem sil obdobných těm, které ovlivňují životy románových postav, a ani jeho knihu tak nelze brát jako autentickou, pravdivou výpověď o bytostně neautentickém světě. Tváří v tvář těmto všepohlcujícím zpochybněním, nejistotě, která se cyklí sama do sebe, ocitá se čtenář ve stejné pozici jako románový Viktor. Nemůže se opřít o žádné předem připravené myšlenky a postoje. To nejlepší, co se mu nabízí, je vydat se na vlastní nejistou cestu za poznáním.

Utopie, nejlepší verze tedy není strukturována přísně binárně jako protiklad ušlechtilého jedince a zvráceného společenského modelu. Protiklad mezi pozitivní



a negativní utopií se rozmlžuje, ovšem ani zde, podobně jako u Huxleyho, nevede toto rozmlžení k úplnému relativismu. Záporný charakter Kmínkovy utopie pouze nevyplývá z předem daných hodnoticích stanovisek, ale spíše z vnitřních rozporů obsažených v modelu samotném: tvůrci projektu odpírají ostatním lidem právě ta práva, kterých si sami nejvíce váží – možnost samostatného rozhodování, autentické (sebe)poznání a v závěru i právo na život.

Cílem předchozích rozborů bylo poukázat na to, že z hlediska sporu příroda versus výchova zaujímá většina negativněutopických textů pozice bližší buď spíše genetikému determinismu (zdůrazněna je role přirozenosti), nebo determinismu kulturnímu (zdůrazněna je role výchovy). Naším cílem nicméně není vytvářet na základě tohoto faktu typologii, jež by umožnila rozčlenit negativněutopické fikce do dvou přehledných skupin. Znamenalo by to velmi mechanicky nakládat s organickými uměleckými texty a nepatříčně zjednodušovat. Vztahy mezi přírodou a výchovou mohou být v konkrétních textech konstruovány mnohem složitěji a komplexněji, než jak tomu bylo u námi zvolených příkladů, takže případná snaha přiřadit je k tomu či onomu členu načrtnuté dichotomie se může značně komplikovat – jsou například postavy z Bradburyho *451 stupňů Fahrenheita* spíše produkty prostředí, nebo výchovy?⁵ Odpověď by zřejmě musela znít: jak které.

Nejzjevnějším důsledkem, který konkrétní řešení tohoto sporu přináší, je rozdílný postoj k otázce převychování. Zatímco v textech prvního typu snahy o převychování selhávají, rozbíjejíce se o neměnné základy lidské přirozenosti, v textech typu druhého jsou lidé zcela tvárná a lze je tak přizpůsobit potřebám společenského systému.

Rozdílný postoj k otázce přirozenosti a převychování se dále odráží v uplatnění a rozvíjení odlišných narativních strategií. Texty jako *Mondschein* a *1984* vytvářejí autorský konstrukt lidské přirozenosti, který na pozadí příběhu funguje jako onen příslovečný pevný bod a umožňuje jasnou axiologickou strukturaci světa a snadné řízení čtenářských sympatií. Negativněutopický společenský model je v přímém rozporu s potřebami a touhami, které jsou zase prezentovány jako nevyhnutelný důsledek reálných predispozic člověka jako takového. Jinými slovy: společenský systém je hodnocen jako zavrženíhodný, protože odporuje samotné lidské přirozenosti.

Takové rozložení sil vede ke vzniku nelidských, opresivních režimů, které nevyhnutelný konflikt mezi požadavky společnosti a potřebami těla řeší represivními prostředky a jejichž charakteristickým znakem je bujení těžko dodržitelných norem. Ve snaze uspokojit své základní životní potřeby hlavní hrdina tyto normy

5 Jistých zjednodušení jsme se už ostatně dopustili. Mluvme-li v souvislosti s Huxleyho *Báječným novým světem* o kulturním determinismu, měli bychom mít zároveň na paměti, že důležitou roli pro fungování zdejší utopické společnosti hrají opatření jako antikoncepce, náhražky těhotenství či surogáty prudké vášně. Ne všechny parametry lidské povahy se tedy podařilo predestinací upravit. Nicméně samotný hodnotový řád obyvatel Světového státu je v románu soustavně spojován s výchovou.



porušuje, hrozí mu potrestání a často i fyzická likvidace. Jádrem jeho příběhu je tedy motivická diáda zločinu a trestu.

Projevy nespokojenosti, se kterými se v podobných vyprávěních setkáváme, ovšem mohou přerůst až v hnutí odporu a v případech takzvaných kritických dystopií⁶ otevřít nový utopický horizont, jenž naznačuje cestu z negativního světa ven. Lidské přirozenosti je tak přisouzen jistý subverzivní potenciál, síla, jež dovede nahlodávat monolitické totalitní mocenské struktury.

Při čtení plní autorský konstrukt přirozenosti jednak funkci evaluační, jednak konstrukční. Společenský model je hodnocen jako zavrženíhodný právě proto, že odporuje lidské přirozenosti, a zároveň jsou některé hodnoty, právě ty, které jsou se zavrženíhodným řádem v rozporu, upevňovány jako bytostně důležité a přirozeně lidské.

Nic takového v negativních utopiích druhého typu nenajdeme. Existence pevného bodu v podobě lidské přirozenosti je v těchto vyprávěních zpochybněna – lidé zcela podléhají vlivům prostředí a výchovy. Povaha a hodnoty a touhy žáné z postav, hlavního hrdinu nevyjímaje, nejsou více pravé, reálné či autentické, jsou jen jednou z možných eventualit. Převychování je možné a stává se natolik účinným způsobem kontroly, že žádná další represivní opatření nejsou nutná. Odpovídá tomu i odlišný vývoj konfliktu hlavního hrdiny s utopickým prostorem, který zdaleka není tak vyhrocený. Proti odpůrci režimu není třeba podnikat zvláštní kroky – pro společnost zcela spokojených a oddaných obyvatel nepředstavuje zvláštní hrozbu.

Společenské systémy podobných fikcí díky tomu nebývají vražedné. Co se může zdát jako humánnější forma společenské kontroly, je ovšem spíše vystupňovanou beznadějí – ona subverze, alespoň potencionálně přítomná v prvním typu negativních utopií, je v tomto případě prakticky nemyslitelná.

Podobná vyprávění fungují vlastně na dvou rovinách. Na první, základní úrovni probíhá konflikt hlavního hrdiny s utopickým prostorem, který nese jisté záporné charakteristiky (jak jsme ovšem viděli, jsou tyto konstruovány méně výraznými a jemnějšími prostředky než u typu prvního, například vypravěčskou ironií či naznačením inherentních logických rozporů). Doprovázena je pak rovinou druhou, reflexivní, jež nás staví před otázku, proč vlastně daný svět vnímáme jako záporný. Čtenář tak není veden jen k tezovitému odmítnutí negativněutopického světa, ale k pochopení historické a kulturní podmíněnosti vlastních hodnotících soudů. Tento reflexivní typ tedy není ani tak vyprávěním o boji za hodnoty, jako spíše o jejich znejišťování a hledání.

6 Pojem kritické dystopie pro označení jedné z hybridních forem na pomezí pozitivní a negativní utopie, v níž se kritika dystopických společenských systémů pojí s přetrvávající vírou v možnost pozitivní společenské změny, zavádí Tom Moylan (srov. MOYLAN 2000: 183–203).



MORE, ABBOTT A KOUZLO ANALOGIE

Totéž jsou vlasy a listy i ptáků přehusté peří,
jakož i šupiny, které se rodí na silných údech.

Aristotelés: *Meteorologie*

Utopie (1516) Thomase Mora je často spojována se začátky fantastické literatury a má se za to, že zakládá, nejen terminologicky, samostatný žánr utopie. Podobně je i dílo *Flatland* (1884) teologa a matematika Edwina A. Abbotta často spojováno s počátky žánru science fiction. A přece to nejsou důvody, proč o nich budeme v této kapitole mluvit. Tímto historizujícím a často přehnaně zobecňujícím směrem se ubírá velké množství nejrůznějších komentářů, aniž by se však někdo pokusil soustředěněji vysvětlit, proč jsou *Utopie* a *Flatland* vystavěny právě tak, jak jsou, a odkud se berou jejich základní rozdělení a postuláty, ze kterých je odvozena jejich podoba. Inspirací k metodě výkladu nám je osmá kapitola *Analogies that Shook the World* z knihy *Surfaces and Essences* (2013) od Douglase Hofstadtera a Emmanuela Sanderera (zejména část o Albertu Einsteinovi a jeho „záračném roku“) a texty matematika Henriho Poincarého, česky publikované v knize *Číslo – prostor – čas* (POINCARÉ 2008) (zejména jeho přednáška *Matematická invence*). V následujícím textu se pokusíme vysvětlit, proč mluvit o *Utopii* a *Flatlandu* najednou, jak se pro nás sešly a co z jejich čtení můžeme získat. Půjde nám o pátrání po prvotních hybných analogiích, které za těmito dvěma texty stojí.

K výběru textů nás nepřivedla náhoda, ale analogie. Než však přejdeme k detailnějším rozboru celého procesu, chtěli bychom upozornit na několik nejzjevnějších



podobností mezi *Utopií*¹ Thomase Mora a *Flatlandem*² Edwina Abbotta. Oba texty jsou asi až notoricky známé, to jest ví se, že existují, a existuje mnoho jejich resumé, výkladů a dalších reflexí. V českém prostředí to jistě platí pro *Utopii*, ale předpokládáme, že stejně tak tomu brzy bude i u *Flatlandu*, ačkoli český překlad vyšel poprvé až v roce 2013, to jest skoro sto dvacet let po prvním vydání originálu. Oba texty obsahují nezanedbatelný satirický náboj. A oba texty jsou také oběťmi svého žánrového zařazení. U *Utopie* se velmi často začíná a končí tím, že zakládá žánr utopie. *Flatland* je zase podobně zkratkovitě označován za průkopnické dílo sci-fi. Pokud se podíváme na recenze při libovolném vydání každé z knih, všechna tato klišé tam objevíme, většinu se ovšem recenze hlouběji nedostávají. Oba texty se skládají ze dvou částí, dvou knih, to je další povrchní podobnost. Domníváme se, že by se u obou textů pozornost měla soustředit na knihy druhé: V obou případech jsou totiž první knihy rozsáhlými přípravami či předmluvami ke knihám druhým a texty na to více či méně explicitně poukazují. Tyto podobnosti jsou dostatečným oprávněním k tomu, podívat se, zda se nepodobají ještě jinde než jen pouze na povrchu. Díky své struktuře jsou díla poměrně přehledná a vedle toho i nepřiliš rozsáhlá. Dá se na nich tedy stručně demonstrovat, kde se berou jejich zdrojové analogie, a ukázat, odkud a jak takové dílo vznikne. Vzhledem k záměru kapitoly zde nebudeme hojně citovat a obracet se k autoritám, a to zejména proto, že se vydáme dosud víceméně neprobádaným směrem.

Rámcem, či spíše rádcem pro tuto analýzu nám bude kniha Douglase Hofstadtera a Emanuela Sandera *Surfaces and Essences*. Samotná kniha nese stopy všech kladů a neduhů ostatních Hofstadterových textů. Je poměrně rozsáhlá a její ústřední myšlenka je dokládána na nespočtu příkladů. Samotné jádro knihy není nijak složité a stěžejní je právě jeho myšlenka. Jde o to představit si, že to, čemu říkáme analogie, není jen sofistikovaná vědomá jazyková figura, ale že jako na analogické lze pohlížet na veškeré lidské myšlení. A ani zde se nemusíme zastavit. I nevědomé mentální procesy mohou mít podle Hofstadtera se Sanderem povahu analogie. A co teprve samotné vnímání a vytváření kognitivních struktur. Tato prostá hypotéza, že základem lidského myšlení v nejobecnějším slova smyslu je analogie, má ovšem značný vysvětlovací potenciál. Není naším cílem tato tvrzení nějak teoreticky rozvádět, co nás na osmé kapitole knihy zaujalo, je právě praktické využití této hypotézy k až detektivní rekonstrukci toho, jak Einstein na své objevy přišel. Nejde o psychologii, ale o výsledování toho, jaké nové analogie doslova uzrají v Einsteinově hlavě po spojení různých poznatků z různých oblastí. Hofstadter přesvědčivě

1 V celém článku budeme používat zkrácený a počeštěný název *Utopie*, neboť se domníváme, že je dostatečně vžitý.

2 V celém článku budeme používat název *Flatland* kvůli jednoznačné identifikaci. V českém prostředí se zatím ještě nestačil zformovat kanonický překlad. Kniha vyšla poprvé česky až v roce 2013 pod názvem *Plochozemě* a rok nato následovalo nové vydání pod názvem *Plochozemí*.



dokládá, proč se některé aspekty staly pro Einsteina zjevnými až později, než by se dalo ze zpětného pohledu čekat, a jak spolu souvisejí zdánlivě odlehle problémy, na nichž pracoval. A nakonec proč propojením toho všeho došel Einstein ke svým převratným objevům. Jako každá rekonstrukce si ani tato nemůže nárokovat neotřesitelnou pravdivost či bezchybnost. Dokáže však nějaký sled kroků představit a vysvětlit ho pomocí jednoduchého analogického principu. Vyhne se nyní pokusům o předložení nějaké úhledné definice analogie. Ostatně tak nečiní ani Sander s Hofstadterem. Vezměme to tak, že analogii budeme muset vysvětlovat zase jen dalšími analogiemi, a proto je mnohem přínosnější v praxi použít spíše analogii Hofstadterova postupu než planě fantazírovat nad definicí, která by nás stejně v našem snažení neposunula. Řekněme, že analogie je, když se něco ve vztahu k něčemu podobá něčemu jinému ve vztahu k něčemu jinému. Ačkoli se to může zdát složité, všichni to důvěrně známe. Když chápeme, že plutev se má k rybě jako křídlo k ptáku, bude to pro účel tohoto textu úplně dostačující. Vždyť i inteligenční testy používají při vysvětlování analogií příklad, a nikoli traktát, a přece fungují. Budeme tedy ve svém pátrání sledovat kroky autorů *Utopie a Flatlandu* a pokusíme se současně dávat pozor i na kroky vlastní.

Hofstadter nás přivádí k tomu, abychom se zamysleli nad tím, jak jsme na propojení *Utopie a Flatlandu* přišli. Vrátili jsme se tedy k článku, který nás k uvažování o *Utopii*, které bude následovat, původně přivedl. Rozhodně nejde o zbytečnou odbočku, protože cílem tohoto textu není jen mluvit o analogiích, které stojí v pozadí *Utopie a Flatlandu*, ale i upozornit na to, že totožné postupy jsou i v pozadí této kapitoly.³ Zmíněným článkem je *Matematická invence* (2010) od matematika Henriho Poincarého. Poincaré se zabýval nejen matematikou, ale i psychologií a filozofií matematiky a vědy. V přednášce se věnuje roli intuice v matematice, zejména pak při objevování něčeho nového. Poincaré zastával názor, že matematické objevy nemohou mít deduktivní podstatu, protože odvozováním z již známého nelze k ničemu novému dospět. Schopnost přicházet s něčím novým viděl v intuici, které rozuměl jako jakési „nevědomé duševní práci“ (POINCARÉ 2010: 17). Pro matematické objevy jsou v jeho podání nutné dvě složky, vědomá a nevědomá duševní práce. Vědomá duševní práce spočívá v přemýšlení, studiu a dokazování, nevědomá pak ve vytváření náhodných spojení mezi pojmy a podobně. Intuice sama o sobě podle Poincarého k matematickému objevu nevede, musí jí předcházet a následovat vědomá duševní práce. Ale pro učinění objevu je nevědomá práce zásadní, je nutnou, ale ne postačující podmínkou. Podle Poincarého je intuice vytváření „nevědomých propojení mezi pojmy“. Opakujeme, že nejde o systematickou práci či úmyslné vymýšlení, odehrává se mimo naše vědomí či pod jeho prahem a přichází s nenadálými řešeními, propojeními a pohledy na dříve neslu-

3 Kdo zná Hofstadterovu knihu *Gödel, Escher, Bach*, jistě pochopí, že tento text tak klidně může být i svým vlastním metatextem.



čitelné problémy. Poincaré vnímá tuto nevědomou duševní práci ostře v kontrastu s uspořádanou a systematickou vědomou duševní prací. Říká, že „pouze tento nepořádek však umožňuje vznik neočekávaných spojení“ (POINCARÉ 2010: 22). Poincaré uvádí i příklady, kdy se určitým problémem intenzivně zabýval a teprve ve chvíli, kdy se mu přestal věnovat, náhle objevil řešení. Tyto Poincarého reflexe vlastních zážitků se velmi blíží výše zmíněnému Hofstadterovu rozboru Einsteino-va myšlenkového postupu.

Poincarého popis matematického objevu nás přiměl, abychom se podrobně podívali na objev utopický a dospěli k následující analogii:

$$\frac{\text{INTUICE A VÝPOČET (DŮKAZ)}}{\text{MATEMATICKÉMU OBJEVU}} : \frac{\text{PŘEDSTAVA A POPIS (DŮKAZ)}}{\text{UTOPICKÉMU OBJEVU}^4}$$

V obou případech se jedná o vztah něčeho synchronního (intuice, představy), tedy kde vnímáme prvky jako současné, a sukcesivního (výpočtu, popisu), tedy kde vnímáme prvky jako postupné kroky. Pochopitelně každému duševnímu ději je nutné připsat nějakou temporalitu, a tudíž i sukcesivitu, ale nám nejde o psychologii. Pro toto rozlišení je vhodné chápat synchronní jako spíše dané naráz. Každý asi zná pocit, kdy mu je něco najednou jasné (heuréka) nebo když si je naprosto jist, že přesně ví, jak se věci mají, má to „v hlavě“ nebo „před očima“. Sukcesivní je pak spíše sousledné provádění matematického důkazu nebo popisu, vysvětlení, argumentu a podobně. Až překvapivě jasně a podrobně toto rozlišení popisuje sám More⁵ na konci první knihy *Utopie*:

„Nuže, milý Rafaele,“ řekl jsem já, „snažně tě prosím a žádám“ popiš nám ten ostrov, ale ne, prosím, stručně, nýbrž po pořádku nám vylož o jeho území, řekách, lidech, zřízeních, zákonech a vůbec o všem, co si můžeš myslit, že bychom toužili poznat – a vskutku poučit se o všem“ co dosud neznáme.“

„Nic neučiním raději,“ odpověděl, „vždyť všechno to mám v mysli pohromadě. Ale výklad si vyžádá delšího času“ (MORE 1950: 51“ zvyraznil O. P.).

Stejně jako je pro matematickou intuici nutný důkaz, je i pro utopickou představu nutný popis. Právě ten More používá jako důkaz existence utopie. Svědek, který navštívil Utopii, Rafael Hythlodaios, říká, že má vše v mysli pohromadě a nebude problém popis, který vypravěč žádá, podat. Při čtení druhé knihy ovšem

4 A/B :: C/D – čti A se má k B, stejně jako C se má k D.

5 V celé kapitole budeme používat formulace jako „More říká“ nebo „podle Abbottova názoru“. Nemáme tím na mysli empirické autory a jejich osudy. Z hlediska autorství v podání literárních věd budeme odkazovat pouze k autorům implicitním, takže zůstaneme stále uvnitř textu. Zvolený typ formulací použijeme proto, že jej jednoduše považujeme za vhodnější pro způsob našeho výkladu.



narazíme na to, že to tak snadné zase není a že se zdánlivě vyčerpávající představa transformuje do sukcesivního popisu velmi těžko a o nějakém přijatelném ukončení už nemůže být ani řeč. V následující části se proto pokusíme ukázat, kde se u Mora bere ona představa a jakým způsobem chce uskutečnit její popis čili provést její důkaz či argumentaci.⁶

More v první knize *Utopie* poukazuje na neutěšený stav soudobé společnosti a státního uspořádání, přičemž vlastně všechny jeho výtky vedou k jedinému zdroji: k soukromému vlastnictví a existenci peněz. Aby komentář nezůstal u konstatování, že pro Mora je soukromé vlastnictví špatné, protože je nespravedlivé, a chce ho odstranit a nastolit jistou podobou egalitářské společnosti, je třeba hledat Morova východiska a jeho základní představy o tom, jak funguje bohatství a s čím je spojeno. Právě od těchto představ se totiž analogicky odvíjí všechna systémová opatření ve státě *Utopie* ve druhé knize. More chápe vlastnictví jako skladování (znenpřístupňování) statků, zejména peněz, v té době ještě obsahujících drahé kovy. Vlastnění bohatství je pro Mora přímo spjaté s výživou, protože nerovnost bohatství má za následek hladomor a ten zase kriminalitu. Peníze a drahé kovy pro něj exemplifikují všechno zlo, které plyne z nerovné distribuce statků. Jinými slovy, vlastnictví je pro Mora akumulací nějaké pevné látky, jako třeba obilí v silu, a je jedno, zda jde o truhly plné peněz, šperky, drahé a četné oděvy nebo ohrazování pozemků. Formálnější zápis by tedy mohl vypadat takto:

$$\frac{\text{OBILÍ}}{\text{SÝPKA}} : \frac{\text{PENÍZE}}{\text{SOUKROMÉ VLASTNICTVÍ}}$$

Základní příčina všech společenských neduhů, jako jsou chudoba, hlad, kriminalita a tak dále, spočívá podle Mora v tom, že ve společnosti není rovný přístup ke statkům. Problémem se tak pochopitelně stává soukromé vlastnictví, které má povahu hromadění, protože co je vlastněno, nemůže být k dispozici. Nejde ovšem o problém jediný. More neodstraňuje z *Utopie* jen vlastnictví, nebo lépe řečeno, vlastnictví pozbývá smyslu až odstraněním dalšího podstatného prvku, kterým je směna statků neboli trh. Akumulační vlastnictví odebírá statky jiným, a tím zabraňuje jejich optimálnímu využívání. To samé způsobuje trh tím, že nerovnoměrně rozděluje statky. V *Utopii* navíc existují jisté rudimentární formy vlastnictví, občané vlastní svůj oděv, oběd a podobně. Nikdo si neklade nárok na věci někoho jiného, ale pouze díky tomu, že nedochází ke směně, a tím k nerovnováze. Morovu argumentaci lze zjednodušit na následující schéma – Morův argument z první knihy:

⁶ Utopii bude věnováno trochu více prostoru než *Flatlandu*. Zatímco *Flatland* se dá vyložit poměrně stručně, neboť svou zdrojovou analogii explicitně uvádí, v *Utopii* je ji třeba teprve dokládat a odhalovat. Proto se budeme muset občas uchýlit i k delším popisům, aby nám bylo co možná nejlépe porozuměno.



O utopičnosti v literatuře

- lidé mají hlad a chtějí jíst
 - nemají peníze (ty jsou někde akumulovány nebo nevhodně rozděleny)
 - nemají kde vzít jídlo
- musí krást
- generalizace → vlastnictví a směna statků způsobuje nepřítomnost nebo nerovnoměrnost jejich distribuce, tedy hlad, který má za následek kriminalitu (ta se navíc trestá smrtí, což je nehumánní a zlé)

Řešení tohoto problému vidí More v prosté analogii. Pokud má někdo hlad, je to tím, že nemá dostatek potravy. Aby netrpěl hlady, je třeba mít vždy dost potravy pro všechny. Aby mohl být odstraněn trh, respektive aby se stal zbytečným, je třeba vytvořit ve všech oblastech takovou nadprodukcí či přebytek, které budou dostatečně trvalé a dostatečně velké, aby mohla společnost fungovat prostým rovnoměrným přerozdělováním a nebylo nutné vzdávat se jednoho statku ve prospěch druhého. Formálněji zapsáno:

$$\frac{\text{HLAD}}{\text{NASYCENÍ}} : \frac{\text{TRH, SOUKROMÉ VLASTNICTVÍ}}{\text{DOSTATEČNÁ PRODUKCE}}$$

ZOBECNĚNO → VŠECHNY SPOLEČENSKÉ NEDUHY JSOU SVÝM ZPŮSOBEM PROBLÉMEM SYCENÍ

$$\frac{\text{ZABEZPEČENÍ PŘED HLADEM}}{\text{NADPRODUKCE}} : \frac{\text{ZABEZPEČENÍ PŘED TRHEM A VLASTNICTVÍM}}{\text{NADPRODUKCE}}$$

ZOBECNĚNO → ZABEZPEČENÍ JAKÉHOKOLI ŽÁDOUCÍHO STAVU SE DÁ DOCÍLIT NADPRODUKČÍ

Tento princip je explicitně rozveden ve druhé knize *Utopie*, kde More přichází se svou teorií lidské přirozenosti (MORE 1950: 86–88). Rozděluje zde rozkoše na duševní a tělesné. Duševní jsou rozum, půvabnost vzpomínky a naděje na budoucí dobro. Nejsou pro nás teď podstatné, ale je dobré si všimnout, že i ony vychází z představy o sycení. Rozum je potěšením z pozorování pravdy (dobra), pak je na ni ještě možno příjemně vzpomínat a doufat v ni, tím nás nikdy neopouští a je stále přítomna – paměť a schopnost projekce nám to umožňují. Tělesné rozkoše jsou dvojího druhu: smyslové a bazální. Smyslové jsou těmi, které nějakým způsobem příjemně vybudují naše smysly (nechybí mezi nimi pochopitelně rozkoš z jídla a pití).⁷ Bazální tělesná slast je oproti tomu klidný a vyrovnaný tělesný stav

⁷ Za pozornost stojí rozkoš z poškrábání se, která se nachází vedle dalších jmenovaných: jídlo, pití, vylučování, plození dětí a hudba.



a dostavuje se tehdy, když není tělo ohrožováno strastmi, zlem nebo nemocí – jde o stav příjemný sám o sobě. Je to vlastně jakýsi pocit zdraví a je nejdůležitější rozkoš ze všech, popřípadě všechny další rozkoše teprve umožňuje, je jejich nutnou podmínkou. Toho se týká i Morův argument ze druhé knihy:

- je přirozené a nutné setrvávat v bazální slasti, to jest v pocitu beze strasti
- se státem je to jako s lidským tělem, jedincem⁸

→ stát musí být dostatečně sycen vším, co se ho týká, aby nedošlo k nedostatku

Pro Mora jsou následující oblasti ve vzájemně analogických vztazích:

$$\frac{\text{NASYCENÍ}}{\text{HLAD}} : \frac{\text{CTNOSTI}}{\text{NECTNOSTI}} : \frac{\text{SLAST}}{\text{STRAST (BOLEST)}} : \frac{\text{ZDRAVÍ}}{\text{NEMOC}} : \frac{\text{KULTIVOVANÁ PŘÍRODA}}{\text{DIVOKÁ PŘÍRODA}} : \frac{\text{BEZPEČÍ}}{\text{OHROŽENÍ}}$$

etc.

Sycení se potravou je pro tělo soubojem s oslabováním zdraví skrze jídlo. To znamená: jídlo je prostředkem k udržení optimálního stavu, jeho nedostatek by vyvolal prudkou a déle trvající nepříjemnou reakci a té je třeba čelit. More tedy neuvažuje o státě jen jako o analogickém lidském tělu. To je až komplexnější analogie vycházející z té základní, kterou jsme uvedli dříve. Morova představa o fungování člověka jako biologické bytosti vychází ze stejného zdroje jako jeho představa o státě.

Při přijatelné míře zjednodušení lze tedy říci, že pro Mora je to se vším lidským i společenským jako s jídlem. Morova základní analogie při konstruování Utopie, v tomto případě její generalizace, je (jak už jsme naznačili dříve): vše je svým způsobem sycení a je potřeba trvale udržovat stav nasycení, protože bolest z nenasyčení přichází záhy, ale déle odeznívá. Pro udržení žádoucího stavu v libovolné oblasti je třeba mít toho, čeho je potřeba, „víc než dost“ kvůli stále přítomnému nebezpečí nedostatku. A až kompulzivní opakování právě tohoto momentu stojí za stavbou a popisem Morova utopického státu. K celé jeho výstavbě není potřeba víc než důsledné analogické uplatňování stejného principu v každé z popisovaných oblastí.

⁸ Zde jde vlastně o zpětnou rekonstrukci, neboť my nejprve vidíme až výsledek, to jest produkci nadbytku v *Utopii* a Morovu teorii lidské přirozenosti. Původ Morova řešení společenského uspořádání je ale zjevně odvozen právě z analogie mezi přirozeným pocitem slasti, zdravím jedince a zdravím společnosti, ačkoli to More explicitně neříká.



Geografie *Utopie* je první a hlavní oblastí druhé knihy a je i tou nejčastěji zobrazovanou, ačkoli ne zrovna přesně.⁹ Utopie vzniká tak, že jistý Utopus dobude zemi zvanou Abraxa, která se rozkládá na poloostrově, a následně pomocí vykopání kanálu v „mimořádně krátkém čase“, tedy vlastně okamžitě, oddělí poloostrov od pevniny a učiní z něj ostrov. More zde rozeznává protiklad domestikované a divoké nebo bezpečné a nebezpečné. Jak jsme podotkli dříve, tyto opozice si jsou analogické.

Po aktu oddělení ostrova od pevniny popisuje More ostrov jako z vnější strany obehnaný horami a v místech, kde to lze, i pevnostmi. Později už nevysvětlí, kdo na těchto pevnostech drží stráž, když Utopie nemá pravidelnou armádu, stejně jako nevysvětlí, jak je možné „téměř okamžitě“ prokopat oddělující kanál skrze hory a skaliska. Při samotném popisu zmíní More skaliska až při deskripci již vzniklého ostrova, před jeho vznikem je nebere v potaz. Číselné údaje o rozloze ostrova jsou vzhledem k jeho tvaru jednak nejednoznačné a jednak v našem světě nemožné.¹⁰ Celý proces vzniku ostrova se odehrává v jakémsi předčasí, neboť skutečné dějiny Utopie začínají až po rozestavění rekvizit. Utopie, podobně jako synchronní představa, nevzniká v krocích, postupným vývojem, nýbrž ve skoku z „před“ do „potom“. Aby mohla Utopie jako státní uspořádání vzniknout, musí být už vše potřebné na svém místě.

Myslíme si, že je třeba sledovat, co More nepovažuje za nutné doříct, protože to jasně ohraničuje směr, který More sleduje, a zvláště v případě geografie Utopie je jasně patrný stále tentýž vzorec, mimo který není nic tak podstatné, aby to stálo za zmínku. Vzniknuvší ostrov je obehnan horami a pevnostmi. Navíc má ideální tvar srpku, jehož vrcholy se téměř stýkají a vytváří lagunu. Vjezd do laguny opět chrání pevnost. Ani to ale nestačí a kolem ostrova jsou navíc zrádné vody plné podmořských skalisek a vjet do laguny zvládne jen zkušený námořník obeznámený s prostředím. Zatímco vně ostrova zuří bouře a prostředí je vyloženě nehostinné, uvnitř skal je země chráněna před větry i vším dalším nebezpečím. Laguna je tak klidná jako zrcadlo. I povrch ostrova je stejně kultivován či domestikován. Na ostrově není místo, které by nebylo úmyslně využito k nějakému účelu. Povrch je co nejpravidelněji rozdělen do čtyřiapadesáti čtyřúhelníků tvarem co nejbližších čtvercům. Pokud možno uprostřed každého čtyřúhelníku se nachází město. Všechna jsou stejná, ale Amaurotum je hlavní a nejskvělejší. Toto rozdělení také není nahodilé. Obvykle se poukazuje na shodný počet částí Utopie a tehdejších hrabství v Anglii. Podle nás je však na popisu rozvržení ostrova podstatnější něco jiného: V Utopii je vše důsledně rozčleňováno a omezováno v ploše. Popis geografie Utopie je opravdu takový, jako by někdo popisoval mapu, pravidelné rozvržení

9 Geografií *Utopie* se například zabývá článek B. R. Goodeye „Mapping „Utopia“: A Comment on the Geography of Sir Thomas More“ (1970).

10 Neodpovídají si údaje o obvodu ostrova a jeho průměru, ani údaje o obyvatelstvu nejsou nejpřesvědčivější.



zase nápadně připomíná šachovnici. Hra podobná šachu je také jedna z pouhých dvou v Utopii povolených her. Města mají také, pokud to jde, čtvercový tvar a jediná věc, která není předem předepsána zakladatelem Utopie, je výška budov. Protože populace je udržována tak, aby byla stále stejně početná, není objektivní důvod pro zbudování vyšších domů. Vzhledem k tomu, že vše v Utopii důležité je regulováno, přednastaveno, ilustruje tato lhostejnost k vertikalitě specifitu Morova uvažování v ploše. Ale zpět k městům: Ta jsou rozvržena pravouhle se čtyřmi čtvrtěmi a čtvercovými bloky domů uvnitř, ve kterých se nachází zahrady. Město je obehnané silnými a vysokými zdmi hojně opatřenými baštami, pod zdmi jsou příkopy, a tyto příkopy jsou plné ostnatých keřů nebo jako v případě Amaurota místo jednoho příkopu teče mohutná řeka, zatímco městem protéká přívětivý potok s pitnou vodou. I zde se opakuje dichotomie divokého a nebezpečného k obraně zvenčí a kultivovaného a domestikovaného uvnitř. Upozorníme, že se již nacházíme ve zcela zabezpečené ostrovní zemi, kam se nikdo nemůže dostat přes moře, skály a pevnosti. Domníváme se, že i z tohoto spíše exemplárního výčtu je patrné, jakým způsobem je geografie Utopie vystavěna neustálým opakováním téhož opatření. Za hradbami se nachází i jatka a nemocnice, které jsou dále vnitřně členěny, až jsou odděleni i ti nejinfekčnější pacienti. Obě instituce je třeba mít mimo město, aby nebylo ohrožováno nemocemi. Ohraničené oblasti jsou dále ohraničovány až k úplnému vyčerpání.

Na otázku, proč to všechno, podle nás jasně odpovídá výše představená zdrojová analogie. Celý ostrov je budován primárně s ohledem na bezpečnost a jediný způsob, jak vytvořit dokonalé zabezpečení, je počítat pokud možno s každým nebezpečím. Za každou ochranou musí následovat ještě další, jelikož je třeba udržovat přebytek veškeré uvažované prevence.

Opakování stále téhož schématu je patrné i na zahraniční politice Utopijských, která je vlastně jen ohraničováním kvůli zajištění nadprodukce bezpečí, a na zahraničním obchodě (ačkoli vnitřní obchod je odstraněn), který je jen dalším pojištěním nadprodukce zdrojů. Zahraniční politika *Utopie* má prostou premisu: Cokoli, co uchrání „zdravý stav“ ostrova, je ctnostné a hodné následování. Primární funkcí vztahů s okolními státy je prevence před válkou, ale nic víc. Utopie nemá ani imperiální, ani unijní ambice, soustředí se čistě na svůj vymezený prostor, to jest ostrov. Jasně je to vidět na prostředcích, které Utopijští využívají. První možností je půjčování na úrok a zavázání si sousedů pomocí dluhů. Všechny okolní státy Utopii dluží a jejich dluh stále narůstá. V tomto ohledu je úrok z pohledu Utopijských výborný a zcela legitimní prostředek pro zabezpečení loajality. Utopie své pohledávky nevymáhá až do chvíle, kdy by snad daný stát proti ní chtěl bojovně vystoupit. Stejně tak může použít vděčnost jiného státu, aby tento útočící stát zastavil. Popřípadě prostě popudí proti sobě dva sousední státy, aby se vyčerpaly navzájem. Své okolí tím Utopie ovládá jako loutky. Ale zde její profylaxe nekončí. Pokud by snad v některém sousedním státě uchvátil moc tyran, který by nedbal



závazků vůči Utopii, nechají ho Utopijští zavraždit nebo finančně podpoří opozici v daném státě, aby provedla převrat. Šíření propagandy je také podle Utopijských zcela legitimní prostředek obrany. Kdyby přece došlo k válce, je v okolí opět dostatek vhodných kmenů, jejichž členové se dají najmout jako žoldnéři. Utopijští sice ze zásady nebojují, dobrovolníci jsou však cvičeni k boji. V případě nutnosti je nakonec možné podniknout preventivní útok na nepřítel a v případě, že se dobyté město nechce podrobit, vzít jeho obránce do otroctví. More se zkrátka pokouší neponechat nic náhodě, obrana vede od vytvoření ostrova až k podrobování si cizích měst.

Z této krátké exkurze plyne jedno zásadní zjištění: Utopie je z geopolitického hlediska parazitní a také paradoxní stát. Parazitní je tím, jak využívá své okolí, a paradoxní v tom, že by bez něj nemohla existovat v té podobě, jak ji popisuje More, ačkoli sama je kritikou právě těch států a jejich institucí, které jí umožňují existovat. Dalo by se tvrdit, že Utopie potřebuje okolní státy prostě proto, že musí někde brát žoldáky, musí od někoho nakupovat železo (to je jediná nerostná komodita, kterou na ostrově nelze těžit) a tak dále. Dalo by se namítnout, že by přece stačilo, aby se utopický model zřízení rozšířil i na další území, a Utopie tak získala ložiska železa a asimilací okolních států se zbavila i nebezpečí válek, až by nakonec na celém území nastal zlatý věk. Jenže přesně to Utopie udělat nemůže právě svou parazitní podstatu. Utopie potřebuje své okolí, které je přesně tak zkažené a soustředěné na peníze a trh jako státy, na něž cílí Morova kritika. Utopie totiž funguje jen a pouze díky přebytku a tento přebytek musí být zajišťován dalším přebytkem, totiž přebytkem bezpečnosti. Utopie (aby mohla fungovat tak, jak to More popisuje) potřebuje nějaký vnější svět, který může využívat a ze kterého může brát v případě, že by se jí něčeho nedostávalo. Kdyby například na ostrově došlo k hromadnému vymírání, celý funkční stroj státu by se zasekl, následoval by hladomor a kriminalita, stejně jako v Morově Evropě. K tomu má ale Utopie kolonie, zabírá volná a získaná území, kde neovládá místní obyvatelstvo, nýbrž ho odsouvá a doslova zde chová či pěstuje zásoby vlastních obyvatel pro případ, že by jich byl na ostrově nedostatek. *Utopie* využívá otroky pro špinavou práci (jataka, válka, těžké práce a tak podobně) a tyto otroky získává částečně z vlastních provinilců, ale zejména z okolních států. Potřebuje okolní státy kvůli dluhu, aby utopijská zásoba zlata a nerostného bohatství měla další jistiň. Utopie by nemohla fungovat tak, jak funguje, bez možnosti využívat své okolí.

Utopijský systém je specifický právě svou provázaností. Jednotlivé složky jdou od sebe těžko oddělit tak, aby se při tom nemusely vysvětlit ty, které se k nim vážou. Je tomu tak právě proto, že se za celou stavbou skrývá společný zdroj, to jest se vším je to podobně jako s jídlem a všeho je třeba mít víc než dost. Všechny cesty tak nakonec vedou k výživě státu a výživě obyvatel. Obyvatelé Utopie jsou chápáni jako další komodity nebo nástroje syčení. Jsou po ostrově rovnoměrně distribuováni, doplňováni nebo ubíráni tam, kde je třeba, případně i odesíláni do kolonií



jako železná zásoba na horší časy. Obyvatelé měst jsou v pravidelných cyklech přemisťováni na venkov, kde se učí zemědělství. Pro udržení stabilní produkce, a tím fungování státu je totiž z hlediska Utopijských potřeba, aby všichni dovedli pěstovat zemědělské plodiny. Ovoce se produkuje v zahradách v městských vnitroblocích. Polnosti se nacházejí v podstatě všude v okolí měst, samozřejmě tam, kde nejsou lesy a velkochovy. More si skutečně vysnívá velkochovy drůbeže s jakýmsi umělým klimatem. Musí být chována ve velkých halách, protože jí mají podle Hythlodaiových slov stále „nesmírné množství“¹¹ (MORE 1950: 55). Lesy jsou intenzivně vytěžovány, přesto v Utopii stále jsou, ačkoli pro ně není příliš místa, což je dalším z Morových slepých bodů. Nechovají se zde koně, jelikož je není možné konzumovat, proto je ve všech funkcích nahrazuje skot. Těžko říct, zda se More zdráhal zavést v Utopii pojídání koní z důvodu, že to jemu samému připadalo nepřijatelné, nebo prostě proto, že by to bylo příliš kontroverzní pro dobového čtenáře a vzdělance.¹² Po předchozí výpravě kolem ostrova je zřejmé, že sklizně jsou v Utopii bohaté, ačkoli klima není nejpříznivější. More důsledně uvádí, že sýpky jsou stále plné, přebytky ve zdrojích se přerozdělují po ostrově, a pokud je nadprodukce taková, že ji není třeba držet, jsou potraviny prodávány do okolních států, takže generují bohatství. Zde ještě jednou upozorníme, že uvnitř Utopie je trh potřen a vysmíván, ale naprosto to nebrání tomu, aby Utopie vedla zahraniční obchod. A také zopakujeme, že podle nás nejde o nedůslednost a domníváme se, že Morovi mohla tato představa přijít úplně koherentní. More totiž sleduje funkci, jakou mají dané složky plnit v sytícím schématu, jinými slovy to, co je analogické s čím, vidí jinak než současný čtenář. Vnitřní a vnější obchod jsou pro něj dvě různé věci. Vnitřní obchod je špatný, protože způsobuje akumulaci, brání distribuci a ochromuje stát, zahraniční obchod je správný, protože přináší zabezpečení státu, který je lepší než jiné, protože ve svých hranicích tímto neduhem trpět nemusí.

Na konec procházky po Utopii ještě přidejme několik poznámek k oblastem, které se na první pohled jeví jako vyložené nekonzistentní. Nachází se zejména v druhé části druhé knihy. Ta se sice rozběhne podle plánu, který vypravěč předkládá Hythlodaiovi ve své prosbě, ale postupně se výklad poněkud rozvléká a drolí. Dá se to pochopitelně vykládat mnoha méně nebo více plausibilními způsoby přesahujícími rámec textu směrem k empirickému autorovi. Například tím, že More si musel jistě dělat při psaní pauzy, možná i docela dlouhé. Také během

11 More uvádí fantastické množství drůbeže, ale zapomíná, že takové množství toho taky hodně zkonsumuje a vyloučí. Je tedy otázkou, jak by vlastně ostrov vypadal, pokud bychom vzali všechny Morovy počty vážně.

12 Dále v Utopii nenajdeme ovce a odpověď na to se nachází v první knize. Pro Mora jsou to ovce, jejichž vlnu si oblíbila šlechta, a proto ovce zabírají ornou půdu a šlechta si ohrazuje pozemky a brání tím obživě obyvatelstva a způsobuje hladomor a kriminalitu. Ovce a vlněné tkaniny tak představují něco, co do Utopie nesmí. Šaty Utopijských jsou podle Mora velmi funkční a vyrábí se výhradně z nebarveného hrubého plátna.



psaní mohl některé názory přehodnotit. Také mohl dospět k tomu, že definitivní výčet způsobem, jaký si zvolil, prostě provést nejde. Podle nás se ovšem dají mnohé z těchto podivností úspěšně vysvětlit tím, co Morovi přijde analogické a co nikoli, což se pokusíme doložit na dvou následujících příkladech.

V Utopii se nachází institut eutanazie. Pokud je někdo tak nemocný nebo starý, že už není státu prospěšný a stává se přítěží, pokládá se za čestné a ctěné ukončit za něčí asistence život. Na druhé straně sebevrazi budí silné opovržení a jsou pohřbíváni do močálů. Z křesťanského pohledu jde o poměrně zapeklitý jev. Sebevražda, ať už provedená jakýmkoli způsobem, je smrtelný hřích, lidský život je přece z hlediska křesťanské věrouky posvátný. Jenže prizmatem *Utopie* je posvátný pouze život produktivní. Ve chvíli, kdy se jedinec stane jen přítěží, je lépe (a spíše je třeba) se ho zbavit. Jasně to vyplývá z logiky uspořádání *Utopie*, zaměřené na produkci nadbytku. Sebevrah se provinuje na státu, protože svou pracovní sílu znehodnotil a vystavil tak stát nebezpečí nestabilní situace, proto je třeba ho exemplárně vyobcovat, aby ho nenásledovali další. A jelikož už ho nejde popravit, odhodí se do močálu, tedy jinými slovy je zapomenut.¹³

Pro nás nejzajímavější je problém otroctví. Utopijští mají otroky na těžkou práci, a hlavně na špinavou práci na jatkách, protože zabíjením zvířat povaha člověka zhrubne, a tím ho do jisté míry morálně poškozuje. Otroci mají zlaté okovy, čímž se More vysmívá šlechticům ověšeným šperky.¹⁴ Zároveň tím zlato dostává praktickou funkci, a skladované bohatství tak může sloužit současně jako vysmívaná modla bláznivého světa vně Utopie i jako nutná součást zabezpečení Utopie. Hlavním problémem otroctví v Utopii je způsob, jakým jsou otroci získáváni. More píše, že Utopijští nepoužívají jako otroky válečné zajatce z cizích válek, ale jen ze svých. Někteří cizinci se také sami nechají prodat do otroctví. Hlavně však v Utopii kupují či dostávají lidi odsouzené v sousedních zemích a dělají z nich své otroky.¹⁵

Pokud to není zřejmé, upozorníme, že tímto jsme opsali celý kruh kolem ostrova Utopie i kolem obou knih *Utopie*. Za ústřední problém More považoval skutečnost, že lidé jsou kriminalizováni a těžce trestáni kvůli kriminalitě páchané

13 Za pozornost stojí i problém trestu smrti. Ten nejprve More kritizuje. Ale v Utopii samotné jsou vlastně jen dva druhy, stupně trestu: otroctví a smrt. Trest smrti je za diskutování o jiné podobě státu mimo oficiální instituce. To není příliš humánně, ale z hlediska Morova jde o oprávněnou smrt, protože zajišťuje bezpečnost státu, zatímco poprava za krádež je pouhou vraždou.

14 Na okraj zmíníme ještě problém zlatých nočníků. Uvádí se, že jde o jakousi karnevalovou travestii, o výsměch bohatství. To je jistě pravda. Rádi bychom ovšem poukázali na to, že v systému Utopie mají ještě jednu funkci. Vezmeme-li v úvahu, že většina obyvatel disponuje nočníkem, je to výborně uložená ohromná zlatá rezerva, a tím součást ochrany ostrova.

15 V českém překladu latinského originálu se hovoří prostě o odsouzených v cizích zemích. V anglické verzi se mluví o odsouzených k smrti. Tato nesrovnalost však na můj argument nemá vliv. Dokonce by vzhledem k zahraniční politice platil, i kdyby otroky nekupovali. Srovnej MORE 1950: 93 a MORE 2008: 88.



z důvodu hladu, což není jejich vinou, ale vinou mocných. Zobecněno: právní systém je nespravedlivý a je třeba vymyslet vhodné řešení. Proto vzniká představa státu Utopie, kde je toto zlo odstraněno. Ke konci popisu své *Utopie* se ale More nebrání říct, že Utopijští nakupují takto odsouzené v okolních státech a používají je jako otroky. More tak opravdu opisuje kruh. Analogie se sycením ho dovedla až na konec a zakousla se do vlastního ocasu. More problém, který ho vede ke stvoření Utopie, nevyřešil, pouze ho přesunul o úroveň výš; bohatství neskládá již jedinec, ale celé společenství. Nehromadí už jedinec, ale hromadí celý stát. Po celé té fantastické cestě se vlastně dozvídáme, že More myšlenkové schéma akumulace bohatství vlastně vůbec neopustil, jen ho přenesl na nadosobní rovinu. Vytvořil parazitní stát, který potřebuje to, co měl původně zpochybnit.

Nakonec zbývá ještě posoudit, zda Hythlodaios odpověděl na vypravěčovy otázky a ukončil tím popis. Utopie v tomto smyslu ukončena není, Hythlodaios určitě neřekl vše. Naopak se postupně rozmlžuje a ztrácí pevné kontury, kterými začíná při popisu tvorby ostrova. More má oproti matematickému důkazu tu nevýhodu, že používá slovní popis. Ten se ani konečného tvaru dobrat nemůže, protože už z toho, jak je prosba vypravěče položena, „řekni vše, co bychom mohli chtít vědět“, není možné ji vyplnit. Popis navíc nemůže potvrdit Utopii jako platnou, protože už v jeho základě je hodnoticí aspekt; jde o popis nejlepšího státu. Takové hodnocení ovšem potřebuje nějaké absolutní hledisko zohledňující všechna myslitelná kritéria, takové hledisko ale nelze zaujmout. Navíc, jak jsme popsali Morův postup spočívající v neustálém rozvíjení výchozí analogie, který přidává stále další a další prvky, nemyslíme si, že by se mohl zastavit z nějaké vnitřní nutnosti. Chybí mu kritérium úplnosti, takový popis nebude nikdy celý. Zároveň však Utopie touto neuzavřeností vybízí, ať už s autorovým povděkem, nebo jemu navzdory, k vymýšlení dalších alternativ, a text tak uchovává naživu.

Analogie mezi *Flatlandem* a *Utopií* není úplně přímočará. Na první pohled se zdá, že jsou oba texty vzájemně inverzní. První kniha *Utopie* hovoří o různých zemích a jejich zřízeních a druhá kniha je popisem státu *Utopie*, zatímco ve *Flatlandu* se nejprve dostáváme do dvojrozměrného světa vypravěče a teprve ve druhé knize dochází k putování po různých zemích. Byl by to ovšem pohled příliš povrchní. Oba texty spojuje hlubší souvislost: V obou je první kniha přípravou pro knihu druhou. V obou případech se v první knize připravuje terén, vysvětluje kontext a samotný problém, který je potom řešen v knize druhé. Jinými slovy jde v obou druhých knihách o provedení svého druhu důkazu. Podobnost mezi *Utopií* a *Flatlandem* je vlastně založena na tradiční struktuře vědeckého pojednání, v němž nejprve přichází kritika a posléze argument. Kouzlo Abbottova textu tkví v tom, že je založen na podobně jednoduché analogii jako ten Morův. Pokud More vychází z toho, zda by stát nešel zkonstruovat z představy, že všechno je nějaký druh sycení a cílem státu je udržet přebytek v každém ohledu, pak Abbott vychází



O utopičnosti v literatuře

z docela prosté analogie mezi aritmetikou a geometrií a říká jí v knize „argument na základě analogie obrazců“.¹⁶ (ABBOTT 1992: 72, přeložil O. P.).

$$\frac{\text{ARITMETIKA}}{\text{MOCNINY (x}^0, \text{x}^1, \text{x}^2, \text{x}^3, \text{x}^4, \dots, \text{x}^n)} : \frac{\text{GEOMETRIE}}{\text{ROZMĚRY (0D, 1D, 2D, 3D, 4D, \dots, nD)}}$$

Tedy když máme v aritmetice mocniny různého řádu, měly by jim v geometrii odpovídat rozměry různého řádu. Pokud druhé mocnině odpovídá dvojdimenzionální prostor, pak by měl třetí odpovídat trojdimenzionální a tak dále. Tuto analogii následuje ještě druhá.

$$\frac{\text{GEOMETRIE}}{\text{ROZMĚR}} : \frac{\text{SVĚT}}{\text{ROZMĚR}}$$

Tedy geometrickým rozměrům mohou odpovídat rozměry určitého myslitelného světa. Takže pokud existuje n-tá mocnina, pak jí odpovídá n-tý rozměr. Jak by asi vypadal svět v takovém rozměru? Tímto víceméně jednoduchým myšlenkovým pochodem vzniká *Flatland*, tedy dvojrozměrný svět, kde spolu žijí obrazce na ploše a neví nic o třetím rozměru, který známe my. Důvodem, proč o takovém světě psát, je právě ona analogická souvislost. Co není pochopitelné pro bytosti v dvojrozměrném světě, jako popis „nahoru, ne na sever“ (tedy kolmo, což je pojem, který takové bytosti mohou těžko pochopit), to může být obdobně problematické pro nás. Žijeme a vnímáme ve třetím rozměru, což je o jeden víc, než znají bytosti v Plochozemi, ale nijak nám to nepomůže, když dojde na chápání rozměru o jeden vyšší, než je třetí. Ocítáme se ve zcela analogické situaci jako nebohé obrazce v Plochozemi.

Jak už jsme uvedli, první kniha *Flatlandu* připravuje kontext a východiska. Kritika viktoriánské společnosti v první knize je natolik zjevná, že nemá cenu se o ní příliš detailně rozepisovat, uvedeme jen několik příkladů. Zatímco muži jsou minimálně trojúhelníky, ženy jsou pouhými „úsečkami“ a jsou víceméně citovými tvory postrádajícími rozum a skoro i paměť. Ženy jsou takto indisponovány proto, že mentální schopnosti se odvozují od součtu vnitřních úhlů v obrazci, kdy na vrcholu stojí téměř dokonalé kruhy (duchovní) disponující veškerou mocí. Existují zde i společenská pravidla (přírodní zákony), například pravidlo (zákon) sociální mobility, kdy mužský potomek má vždy o jeden úhel více než otec, čímž stoupá ve společenské hierarchii, což ovšem neplatí pro střední a nižší vrstvy. Nepravidelné obrazce (bytosti tohoto světa) jsou „humánně“ likvidovány nebo internovány v ně-

16 V originále: „Argument from Analogy of Figures“. V angličtině znamená slovo „figure“ jak obrazec, tak číslo, takže celá analogie vyznívá poněkud jasněji. Také by asi šlo říct: argument na základě analogie hodnot.



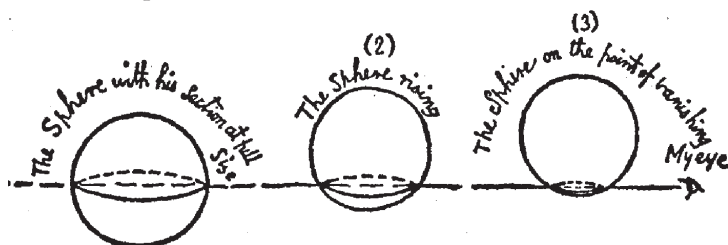
jakém zařízení, jako je blázinec nebo vězení, opět podle společenského statutu. Je zřejmé, že (téměř libovolné) společensky kritické poznámky jsou aplikovatelné na téměř libovolné období, tedy i na současný stav. Abbott se zabývá i obecnějšími otázkami, například souvislosti nepravidelnosti a zločinné povahy, tím, zda nepravidelnost tvaru obrazce vede ke zločinnému chování, nebo je-li zločinnost důsledkem ostrakizace obrazce z důvodu jeho nepravidelnosti. Abbott sám v předmluvě k druhému vydání upozorňuje, aby si čtenář nemyslel, „že každá sebemenší podrobnost o každodenním životě v Plochozemi musí nutně odpovídat nějakému prostorozemskému detailu“ (ABBOTT 2013: 13). První část knihy je totiž třeba číst nejen jako společenskou satiru, ale také v jejím geometrickém smyslu. Dvojměrný svět je už sám o sobě velmi zábavnou představou a Abbott zkouší, kam až ji bude moci rozvést. Domníváme se, že to nedělá kvůli společenské kritice, nýbrž aby co možná nejdůsledněji uvedl čtenáře do situace dvojměrného obrazce a pomohl mu pochopit smyslová a konceptuální omezení, která takový obyvatel Plochozemě má. Na další úrovni pak lze sledovat, že ačkoli se Abbott snaží zdůvodňovat, proč používá ten který pojem z Prostorosvěta, některá slova, jako „sednout si“ a podobně, musí vykládat s odkazem na totožný vnitřní prožitek u Plochozemce i Prostorozemce, což je jako vysvětlení dosti vratké, ale jako snaha zamaskovat jazyk trojdimenzionálního světa ve světě dvojdímním velmi čtenářsky zábavné.¹⁷ Podobně jako v *Utopii* se před koncem první knihy čtenář dozví, že to hlavní teprve přijde, že doposud stále šlo o „pouhou předmluvu“ ke knize druhé. Podtitulem knihy je také „román mnoha dimenzí“ a v první knize byla dosud řeč jen o dvou rozměrech. Toto „mnoho“ je dost často chápáno jako „několik“, není přímo maximálně čtyři. Je tomu tak právě kvůli poukazování na spřízněnost s Einsteinovým prostoročasem, Abbott je však matematik, nikoli fyzik, a v jeho představě vícedimenzionálních prostorů čas neuvažuje a pro počet myslitelných dimenzí si žádné omezení neklade. Druhá kniha už je tedy samotným putováním po různodimenzionálních světech, které podniká vypravěč čtverec. Nejprve se mu zdá o Přímkozemi, poté je koulí, návštěvníkem z třetího rozměru, zaveden do Prostorozemě. A nakonec se opět ve snu dostane k Bodozemi. Všechny tyto cesty mají svůj účel a ve všech se vlastně odehrává tentýž příběh. Návštěvník se snaží obyvatelům daného světa vysvětlit, odkud přišel, to jest ze světa o jeden rozměr vyšší. Celé putování povstává z výše zmíněné analogie mezi mocninami a dimenzemi. Vypravěč je konfrontován s otázkou svého vnuka, jaký prostor odpovídá mocnině 3^3 , za což je vnuk pro nejapnost otázky odeslán spát. Následně ve snu vypravěč (čtverec) navštíví Přímkozemi, to jest zemi o jeden rozměr nižší, než je ta jeho. Zde se snaží

17 Z geometrického a morfologického hlediska vyvolává Plochozemě mnoho zajímavých otázek. Jednou z nich je námitka, se kterou se autor vyrovnává v předmluvě. Pokud jsou obrazce 2D, pak se nemohou vidět, jelikož k tomu by musely mít i nějakou minimální výšku, být 3D. Toto téma nakonec autor dokonce zahrnul i do knihy samé a řeší ho originálním způsobem – „neuvědomovaným rozměrem“, který sice fakticky existuje, není ovšem pro 2D bytostí pochopitelný jako rozměr.



vysvětlit králi Přímkozemě druhý rozměr a selže. Koule se pak čtverci pokouší podobně vyložit rozměr třetí, což se nakonec přes značné obtíže podaří. K vysvětlení používá, jak jinak, analogii aritmetikou a geometrií. Druhá mocnina odpovídá čtverci, třetí krychli. Je tedy myslitelný svět, kde jsou krychle, tedy Prostorozemě. Tento argument pomocí analogie musíme chápat v kontextu toho, že zpráva o třetím rozměru je nazývána „Evangeliem třetího rozměru“. Evangelia mluví v podobenstvích a Abbott se snaží o totéž. Zároveň si je třeba uvědomit, že Abbott záměrně staví postavy do obou poloh; jak poučujícího, tak poučovaného. Čtverec totiž poté, co pochopí třetí rozměr, oprávněně pokládá otázku analogickou dotazu svého vnuka. Jak vypadá čtvrtý rozměr? Ale jde ještě dál a celý postup zobecní, ve svém odvozování se tak nezastavuje u třetí ani u čtvrté dimenze, ale dovozuje, že dimenzí může být mnoho (dokonce nekonečně mnoho). S tím má ovšem zásadní problém koule, tedy bytost čtvercem dosud chápána jako téměř božská. Shrnuto, podstatné je to, že jednotliví aktéři, a zejména čtverec, jsou v procesu vysvětlování stavěni do role aktivní i pasivní. V aktivní se setkávají s omezeností těch druhých a v pasivní si nejsou vědomi omezenosti vlastního chápání.¹⁸

Ilustraci toho, jaké konceptuální a kognitivní problémy s sebou nese vstup trojdimenzionálního tělesa do dvojdimenzionálního světa, jsou samotným Abbottem pěkně ztvárněny na obrázku A (Abbott, 2013: 94). Analogický je stav, kdy čtverec navštíví Přímkozemi, opět na Abbottově kresbě, obrázek B (Abbott, 2013: 85).



Obr. A



Obr. B

18 Doporučujeme čtenáři, aby si vyzkoušel obě role sám. Třeba si jen zkusit představit vícedimenzionální objekty, nebo se podívat na jejich projekce, k pochopení toho, v čem jsou tři rozměry problematické pro bytost z dvojrozměrného světa, bude myslím stačit i tesařák.



Projevy tělesa z trojdimenzionálního světa jsou ve dvojdimenzionálním světě vnímány jako nadpřirozené, například obrazec stále mění svou velikost, objevuje se odnikud a zase mizí. Dále pokud něco promlouvá z rozměru, který nevnímáme, mluví to jakoby zevnitř nás.¹⁹ Celý Abbottův argument o podobnosti obrazců ukazuje, jak je pro nás možné uvažovat o Bohu jako rozměru či rozměrech vyššího řádu. Abbott byl teolog, matematik a pedagog a všechna tato zaměření se ve *Flatlandu* spojují. Ve zcela abstraktním smyslu jsou myslitelné mnohem komplexnější bytosti, než jsme my, a to nám přijde jako opomíjená pointa celé knihy, ačkoli je vyjádřena dost jasně. V tomto textu však sledujeme samotné používání analogií a jejich pozici v chápání světa v případě bytostí z Abbottova textu. Abbott podle nás najednou představuje dva hybné momenty (západního) myšlení. Jednak potřebu vystoupit ze zaběhlého způsobu vnímání, bez něž si není možné uvědomit omezenost našeho konceptuálního rámce, podívat se na věc jinak, a jednak touhu nahlédnout svou situaci v úplnosti odněkud z dalšího rozměru v očekávání nějakého zobecnění a fundamentálního poznání toho, jaký svět doopravdy je, zobecněním nějaké analogie. Z hlediska Abbottovy knihy tak můžeme nahlížet v nějakém celku na nižší dimenze, ne však na tu svou, k tomu je potřeba být pozvednut vždy o dimenzi výše. Jsme tak stále omezeni a „absolutní“ poznání tu není možné. Skrytou hybnou silou je zde analogie. Analogie nás totiž na jedné straně drží v zajetých kolejkách a zároveň nás nová analogie může odklonit na docela jinou trať. Ludwig Wittgenstein to výstižně shrnul:

Nic není pro filozofii charakterističtější, než pokládat si tisíckrát stále tutéž otázku. Jedna možnost je nikdy s tím nepřestat. Další možností je přestat. Co Vám pomůže přestat? Někdy je to nová analogie, která nahradí tu starou (KLAGGE, NORDMANN 2003: 379, přeložil O. P.).

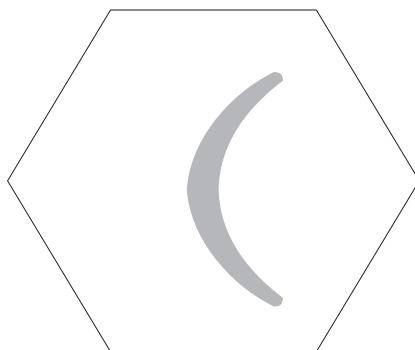
Závěrem, po všech těch dlouhých, fantastických, ale i únavných cestách, bychom měli znovu shrnout, proč je podnikat, aby se pointa neztratila někde mezi utopijskými skalisky a vícerozměrnými světy. *Utopie* velmi dobře ukazuje, jak utváří argument, důkaz a nakonec i svět z nějaké prosté analogie. Jak je tato analogie či jejich soubor určující pro to, co chápe More a potažmo každý z nás jako stejné a jiné. *Flatland* jde v tomto směru ještě dál a na jednoduchém příkladu předvádí, odkud se bere možnost myslet něco nového, ale zároveň i omezení, která nám brání něco vidět jinak, než jak nám to aktuálně přijde zcela přirozené a nutné. More konstruuje z jednoduché analogie celý svůj stát a Abbottovi z jednoduché analogie mezi mocninami a dimenzemi vznikají celé nové světy.

19 I zde je možné jasně cítit narážku na Božský hlas. Z vyššího rozměru je také vidět do vnitřku bytostí, dokonce do jejich hlavy, jak se můžeme dočíst ve *Flatlandu*. To už nepotřebuje další komentář.



O utopičnosti v literatuře

Oba tyto experimenty vedou přes úskalí všech detailů a odboček zpět k výchozímu bodu, kterým pro nás byl Hofstadter, Poincaré a hypotéza o tom, že by mohl existovat skrytý (to neznamená tajený, ale prostě jen neviděný) zdroj toho, co na jedné straně chápeme jako kreativitu a na druhé jako kategorizaci, co na jedné straně otvírá nové možnosti a na druhé je nemilosrdně konzervuje. Pointou celého toho klopýtavého putování je zjištění, že i za složitými koncepty stojí vlastně docela triviální analogie, že je lze vypátrat (takže tento přístup má nějaký metodologický potenciál) a že knihy, jako jsou *Utopie* nebo *Flatland*, mohou přispět ke zkoumání toho, kde se ten náš báječný konceptuální svět vlastně rodí.



Sdílení příběhu, světa a jazyka





PROLOG

Fantastický modus vyprávění používá velmi specifických prostředků k tomu, aby upoutal pozornost čtenáře k fikčnímu světu a k příběhu, který se v jeho rámci odehrává. Platformou nebo východiskem autorova vyjádření se stávají literární světy mnohdy radikálně nesouznící s konsenzuálně přijímanou skutečností recipienta. Už sama o sobě tato změna vyvolává reakci: pro mnohé čtenáře je výzva spočívající v nutnosti představit si velice odlišné fikční světy hlavním důvodem oblíbenosti fantastické literatury, na nemálo – díky svému dobrovolnému odstupu od skutečnosti aktuálního světa – může působit právě opačně.

K tomu ještě přistupují další specifické rysy fantastické literatury, pozorovatelné snadněji u jejíž žánrové podoby, které mohou vyvolávat dojem způsobu psaní populárního, příliš zaměřeného na obsah a zanedbávajícího umění formy (dovolíme-li si na moment školometské oddělení složek literárního díla). A skutečně: zejména science fiction, ale i mnoho fantasy děl působí ze stylistického hlediska spíše řemeslně než umělecky (SCHOLES 1975: 48), spíše popisují nesnadno představitelné světy, než aby je ve čtenářově mysli vyvolávaly živoucí a přesvědčivé.

Ponecháme-li stranou zcela oprávněnou námitku, že se to netýká zdaleka veškeré produkce žánrové fantastiky dnes ani v minulosti (jako příklad uveďme alespoň díla Paola Bacigalupiho a Teda Chianga), můžeme se zaměřit na jádro odlišnosti mezi fantastickým a mimetickým vyprávěním, které Robert Scholes vnímal jako hlavní důvod, proč má tradiční literární kritika tendence fantastiku podceňovat: „Je to nová myšlenka, která šokuje naše vnímání, spíše než nový jazyk básnického textu“ (SCHOLES 1975: 46–47, přeložila T. D.). Ozvláštnění je ve fantastické literatuře v prvé řadě záležitostí obsahu – překonání automatizovaného vnímání skutečnosti se neděje toliko prostřednictvím stylistické inovace, ale právě skrze fantastické prvky. Tolkienova *obnova jasného pohledu* (TOLKIEN 2006: 163–166)



je umožněna tím, že samotná matérie skutečnosti inspirující literární dílo je pozměněna fantastickou myšlenkou při transformaci faktů aktuálního světa ve fakty fikční, zároveň pak něco z oné změny zůstává zachyceno ve čtenářově mysli a zabarvuje jeho vnímání nejen fikčního, ale i aktuálního světa. Fantastické ozvláštnění vyžaduje jazyk přizpůsobený tomu, co vypráví, a klade značné nároky na představitivost nejprve autora a posléze čtenáře: fantastické fikční světy umožňují jen v omezené míře implikované rozšíření fikčního světa (u science fiction nemusí platit, že píše-li se v textu o současném Římě, může si ho čtenář představit na základě encyklopedie aktuálního světa a zároveň předpokládat existenci Paříže a Londýna) a stejně tak omezené jsou možnosti dokreslování mezer na základě zkušenosti a zprostředkovaných znalostí. Ve výsledku jsou fantastické světy – a čím je odlišnost od aktuálního světa vyšší, tím více – ohrožovány tím, co Brian Attebery nazývá *řidkostí* (ATTEBERY 1992: 132). Vyvarování se této řidkosti může být jedním, nikoli však jediným z důvodů popularity sdílených fikčních světů, o kterých píšeme ve druhé kapitole.

Vyprávění méně zaměřené na vnitřní pnutí postav, pro fantastickou literaturu charakteristické, pak poskytuje, jak uvažuje Antonín Dolák, kognitivní výhodu při řešení problémů přenesených do fikčního světa. Ve třetí kapitole se dotýkáme genderového hlediska v science fiction, která v současnosti ani v České republice není doménou mužských autorů. A uvažujeme-li o specifčnosti vyprávění ve fantastické literatuře, nutně se musíme pozastavit nad množstvím více či méně propracovaných konstruovaných jazyků dokreslujících cizost a věrohodnost fantastického světa.



JÁSTVÍ JAKO NARATIVNÍ KONFABULACE NAŠÍ PŘEDSTAVIVOSTI

Skutečná magie, jinak řečeno, znamená tu magii, která není skutečná, zatímco magie, která je skutečná, ta, která může být opravdu provedena, není skutečná magie.

Lee A. Siegel: *Net of Magic: Wonders and Deceptions in India* (přeložil A. D.)

Existuje nějaké jáství? To je velmi obtížné zjistit, jisté je, že nemáme jeho bezprostřední vjem (NOVOTNÝ 1999). Určitě však každý z nás o svém jáství hodně vypráví. Zdá se, že nejčastěji vyprávíme právě o sobě, a to nejen druhým, ale také sami sobě.

Pokusme se dané dokumentovat analýzou „příběhu jáství“ konkrétního díla náležejícího do oblasti fantastické literatury. Na úvod je potřeba odpovědět si na otázku, jak probíhá tvorba příběhu.

Správání příběhů se původně neděje ve slovech, ale zcela spontánně v našem spánku, ve snech. Mnozí se domnívají, že původní myšlení není verbální, ale obrazové. Určitě však lidská kreativita nejprve řadila za sebe smyslové, a zejména vizuální obrazy (vždyť náš dominantní smysl je nakonec zrak), jejichž kreativní kombinace vytvářely první příběhy (PINK 2008). Příběh však získal na bohatosti a jednotící lince až tehdy, když byl vyprávěn slovy. Teprve tehdy mohl být také skutečně sdílen s jinými.

Příběhy jsou výplodem naší představivosti, naší fantazie. Ta také vytvořila příběh jáství, a jak se domníváme, i jáství samo, tedy: nás samotné.



Rysy příběhů

Z jáství, což je určitý typ objektu (entity), se stává příběh, jistý typ narace: jáství vzniká vytvářením narací. Narace se liší od vědeckého systému a jeho struktury, takže nemá podobu axiomaticko-deduktivního systému. Za takový chtěl naraci jáství považovat zejména Johann Gottlieb Fichte (FICHTE 2007). Ten reflexí objevil, že jáství má antitetickou strukturu, je tedy vymezeno skrze zprostředkování svou negací, antitezí, tedy skrze ne-Já. Jenomže axiomaticko-deduktivní myšlení se vyvinulo evolučně později, mnohem dříve si však lidé vyprávěli příběhy. Lidská mysl je z těchto důvodů zřejmě velmi dobře nastavena právě na vyprávění příběhů (PINK 2008: 103–128).

Zřejmě je příběh pro člověka snáze uchopitelný než axiomaticko-deduktivní systém nebo než jakýkoliv přesný systém, protože obsahuje kontext a lidé myslí v kontextech. Je tomu tak proto, že každá naše situace má určitý kontext: příběh/narace je tak bližší našemu životu než formální systém.

Narace je konkrétní a obsahuje spoustu detailů: lidské myšlení je právě takto nastaveno, je pro něho snadnější zapamatovat si něco, co je konkrétní. To mluví proti platonikům, kteří věří, že nejprve poznáváme obecniny, univerzálie: naopak, zdá se, že obecninu pochopíme až skrze dobrý konkrétní příklad. Dokonce je možné, že v obecninách nemyslíme nikdy: to, co za ně obvykle považujeme, jsou jen slova sdružující asociativně podobné konkrétní příklady. Tento přístup k obecninám nezavádí obecniny jako entity mimo konkrétní věci. Proč má příběh spoustu detailů? Právě proto, aby působil realisticky. Realita přece není holá a abstraktní, ale obsahuje spoustu detailů. Víme, že lháři ve svých výpovědích často detaily neuvádějí, je totiž obtížnější je vymyslet. Příběh, aby nás přesvědčil o své pravdivosti, jich naopak přináší spoustu.

A příběh potom v lidech vyvolává emoce mnohem snáze než nějaký abstraktní systém. Je to opět z toho důvodu, že si myslíme, že je pravdivý, skutečný a živý. To, co v nás vyvolává silné emoce, si také snáze pamatujeme. Je tomu tak proto, že danou věc mozek vyhodnotí jako důležitou: naopak to, co nás nezajímá a nebaví, snadno zapomeneme, mozek vyhodnotí, že není žádný důvod pro to, abychom si to pamatovali.

Klasický příběh má dále jasnou kontinuální dějovou linku. Musí mít svůj začátek, zápletku, vyvrcholení, konec, kterému často předchází jakási katarze, ze které potom může plynout poučení.

Když se od těchto pravidel odchýlíme, příběh vážne, nudí či je jakýsi „podivný“. Záměrně se pravidla příběhů porušují v moderní experimentální tvorbě nebo v postmoderních „příbězích“. Zdá se však, že i jejich zajímavost čerpá právě z těch pravidel, které záměrně porušuje, podobně jako ateismus čerpá svou sílu z toho, že kriticky napadá teismus.



Víme, že příběh musí mít zejména dobrý začátek. Bez správného začátku příběh nezaujme. Příběh dále plyne už jako určitý systém, odvíjí se podle pravidel. Obvykle se rozvíjí postupně, což má zase svůj dobrý důvod: musíme se ztotožnit s hrdinou nebo s hrdinou, o čemž bude ještě řeč dále. Identifikace s hlavním hrdinou nemusí být přítomna ve všech příbězích, jde mi nyní o to, že je přítomná v některých příbězích. Něco se však nakonec musí stát, něco zvláštního, neobvyklého, obvykle jistý problém, nějaká větší změna v předešlém stejnosměrném a klidném toku příběhu.

Příběh hrdiny

Příběhy však mají ještě jeden velmi zajímavý rys: mají obvykle svého hrdinu, hlavní postavu. Tento hrdina je tím, s kým se obvykle ztotožňujeme. Mnohé moderní příběhy záměrně pracují s hrdinou, který je průměrný, nezajímavý, zlý, anti-hrdina, ale přesto – a možná někdy právě proto – zde k jistému našemu ztotožnění a k empatické odezvě musí dojít.

Obzvláště zajímavé je to u hrdinů, kteří jsou vyloženě nesympatičtí, zlí: tam je naše schopnost empatie, vcítění se velmi namáhána. Je obtížné číst příběh s hrdinou, ke kterému máme odpor.

Zdá se však, že četba či poslouchání příběhů s hrdiny, kteří jsou nám nesympatičtí, či k nim máme odpor, mohou být velmi užitečné: rozšiřujeme si svou schopnost empatie, nacházíme společné lidství i u nich, a někdy s hrůzou – ale i pochopením – zjišťujeme, že jsme jim v mnohém podobní či že jsme dokonce v tom hlavním stejní. Cvičíme tím funkci takzvaných „zrcadlových neuronů“,¹ které mají více aktivní lidé empatictí, dají se rozvíjet meditací a naopak jsou dysfunkční či málo fungující u autistů nebo některých typů psychopatů, včetně těch, kteří sice vnímají kognitivní empatii (vím rozumem, co cítíš), ale chybí jim empatie emoční (nesoucítím s tebou, neprožívám totiž to, co cítíš) (DUTTON 2013).

Podle Schopenhauera lze hrdinu poznat jedině v příběhu, nikdy ne ve filozofickém systému či v abstraktním psychologickém bádání (SCHOPENHAUER 1997: 297–300).

Obzvláště vhodné potom je, když jsme se s daným hrdinou ztotožnili. Pokud má potom hrdina problém, máme ho vlastně – v představě – my sami. Můžeme si tak virtuálně vyzkoušet to, co se nám v budoucnu může stát také. Vlastně se tímto způsobem učíme. Opět se zde dostávají ke slovu „zrcadlové neurony“: dle výzkumů už pozorování akce vede mozek k tomu, že se dané akci učí podobně, jako by ji jeho tělo samo provádělo (RAMACHANDRAN 2013: 149–168).

1 Tyto neurony se aktivují při určité činnosti i tehdy, když ji vidíme vykonávat někoho jiného (KOUKOLÍK 2006).



Základním modelem klasických narací může být, jak ještě uvidíme, jakási cesta nebo pouť hrdiny. Hrdina musí zvládnout určitý úkol a to ho učiní potom moudřejším. Hrdina opouští domov (starou identitu), je nezkušený (nerozvinutý), prožije v „cizině“ řadu nesnází, překoná několik překážek (rozvine se), a nakonec se vrací zpět jako už vyzrálý, moudrý, dospělý.

Jako první si toho explicitně všiml v roce 1949 Joseph Campbell (CAMPBELL 2000). Mluví o takzvané „cestě hrdiny“. Můžeme si všimnout, že tento model do jisté míry používá také Laing pro léčbu svých pacientů: po překonání překážek (psychotické ataky) se musí snažit osvobodit, rekonstituovat a zacelit své pravé/autentické Self (jáství). Laing ukazuje, jak se mnohým pacientům jejich Self (tedy jáství) rozpadá, někdy z něho zbudou jenom rozličné fragmenty, kterým chybí jednota. Příběh, který o sobě doposud vyprávěli, se roztržil, chybí jednotný úkol, chybí jednotná cesta a cíl. Zůstanou z nich spíše fragmenty jakoby odlišných identit, osobností (LAING 2000).

„Hrdinovu pouť“ bychom dnes našli také u Žižka: subjekt se pokouší o totální sebe-destituci, což je opak sebe-konstituce (auto-destrukci vlastní identity), vytrhne se tedy ze sociálních podmínek, které determinovaly jeho starou identitu, stahuje se ze světa v psychotické lacanovsko-hegelovské „Noci světa“, a skrze Čin (který je spíše nutností, jakousi „vynucenou volbou“, a je to spíše „milost“: tedy spíše to, co se subjektu děje, než to, co by dělal) vzniká cosi nového (ŽIŽEK 2007).

Jak se to děje? Je narušena původní sociální struktura (které Žižek říká po Lacanově vzoru například Symbolično nebo „velký Druhý“) skrze jakési základní násilí (ve kterém si subjekt uvědomuje, že žádný pevně daný „velký Druhý“, žádný institucionalizovaný Zákon neexistuje), je narušen deterministický samopohyb struktury a vzniká struktura nová. Dochází zde k úplnému přerodu: jako by jeden příběh byl nahrazen příběhem jiným.

Jak vidno, „cesta hrdiny“ není teprve konstruktem pozdního kapitalismu nebo „béčkových“ akčních filmů z osmdesátých let (Rocky, Rambo), ale spíše je to základní vzorec příběhů.

Souvisí to s místem/těžištěm kontroly Juliana Rottera (ROTTER 1966). Hrdina musí být extrémním internalistou: věří, že situace podléhá jeho vlivu. „Hrdinova pouť“ tak zřejmě v dějinách lidského rodu vždy byla jistým motivačním příkladem proti externalismu a fatalismu: představě, že věci nezávisejí na nás, že jim jenom podléháme. „Pouť hrdiny“ ukáže situaci, ve které by skoro každý zaujal externalistické stanovisko: zdá se, že se věci vymkly kontrole a není možné je zvrátit. Pak však přijde „hrdina“ a dokáže je obrátit (nejen) ve svůj prospěch.

Model stávání se hrdinou najdeme nikoli jen v příbězích, ale i ve skutečnosti, jak si hned ukážeme. Hrdinou se nerodíme, ale můžeme se hrdinství naučit. V současnosti se této problematice věnuje Zimbardo: hrdinství není vrozený atribut, je naučitelné. Hrdinou se může stát každý z nás (ZIMBARDO 2014). Ovšem potíží je také v tom, že hrdinství je spíše situační než osobnostní atribut: jisté situace vybí-



zejí k hrdinství, jiné okolnosti ne. Hrdinství – stejně jako naopak zlo nebo krutost – je tak spíše věcí situace než osobnosti, jak konečně ukázal i Zimbardův vězeňský experiment (na příkladu krutosti delegovaných dozorců).

Příběhy jsou konkrétní, obsahují konkrétní širší kontext, jsou jasně strukturované, pracují vyváženě s emocemi: nejprve je pozvolna stupňují, napětí dovedou do maxima, potom vedou posluchače k jejich pozvolnému opadání. To se obvykle děje přes katarzi, vše končí návratem do původně klidného stavu nebo do stavu ještě lepšího. A vše může končit životním poučením: tím se ještě víc ospravedlňuje to, že příběh není jen zábavou, ale spíše formou poznání a učení se.

Samozřejmě je však pravda, že nikdo z nás neprožívá příběhy nebo mýty a ani život žádného z nás není kontinuální postupnou a nepřerušovanou „poutí hrdiny“, cestou za sebezdokonalením (seberealizací a seberozvojem), avšak náš mozek si životní zkušenosti rád právě do příběhů strukturuje. Proč? Jedno z velmi dobrých vysvětlení poskytl behaviorální ekonom Daniel Kahneman: *pamatující já* je jiné než *prožívající já*, často retrospektivně konfabuluje (vymýšlí si), a to podle jasných pravidel. Jednoduše si zcela vymýšlí, vkládá řád do chaosu a náhody (KAHNEMAN 2012).

Zejména naše pamatující já zanedbává časové trvání: hrdinova pouť v našem líčení nikdy není příliš dlouhá, jsou vynechány „nudné pasáže“, dlouhá strastiplná cesta, tedy vše to, co naše „prožívající já“ musí prožít/vytrpět, avšak naše „pamatující já“ zcela ignoruje. Pamatující já totiž retrospektivně rekonstruuje minulost podle pravidla „peak-end“: všímá si jen nejintenzivnějších kladných i záporných situací (peak) a toho, jak to dopadlo (end). Přesně takto je strukturována i „pouť hrdiny“.

Avšak nejen ta, platí to i pro naše konfabulace o právě skončeném vztahu, naší dovolené, pěší pouti – nebo jenom o právě proběhlém dni (neřkuli hodině). Proč si pamatujeme jen nejintenzivnější momenty situací a to, jak skončily? Jen to má význam pro naše evoluční přežití a budoucí úspěch. Není důležité, jak dlouho cesta trvala a nakolik byla nudná, ale to, co nejsilnějšího se nám na ní stalo a jak dopadla. Pamatujme, že daná konfabulace je strukturována pro naši paměť. A paměť máme pro naše budoucí úspěchy – a pro předejití našim budoucím neúspěchům. Paměť však nemáme proto, abychom měli v mysli věrnou reprodukci či reprezentaci minulosti.

Uvažme, že naše životy jsou obvykle nahodilými sekvencemi nedůležitých interakcí, při nichž obvykle jen reagujeme na momentální podněty/stimuly. Nejsou vedeny dlouhodobými cíli, nemají kontinuitu, řád. Rádi si to však myslíme: a naše paměť nám to tvrdí a strukturuje nám podle toho nepravdivě naši minulost.

Kahneman nás dále varuje: obvykle se rozhodujeme jenom podle kritérií pamatujícího já, tedy tak, abychom měli co nejlepší budoucí vzpomínky, avšak nikoli budoucí prožitky, protože zcela ignorujeme požadavky prožívajícího já. Proto absolvujeme nudnou, dlouhou, strastiplnou dovolenou: ačkoli celou dobu trpíme,



má to intenzivní zážitky a úlevný konec (a na ně můžeme vzpomínat a chlubit se jimi přátelům). Je tomu tak proto, že nejsme evolučně uzpůsobeni k životu příjemnému, ale k co největší evoluční zdatnosti.

Kahneman navrhuje, abychom vyvážili požadavky prožívajícího a pamatujícího já, tedy abychom oslabili dominanci pamatujícího já během našeho rozhodování o budoucí dovolené, vztahu, povolání a podobně. To je však výhodné pro nás samé, ne však pro naše skryté evoluční programy, které mohou sledovat zájem našich „sobeckých genů“ (řečeno Dawkinsovou metaforou).

Pro příběh hrdiny je podstatné také to, že jde nakonec o jednu rozsáhlou příhodu (s několika peripetiemi), jednu rozsáhlou akci s jediným vyvrcholením a jediným (často poučným) zakončením. Je zde tedy opět idea jednoty, která navíc končí „sjednocením“ do té doby nevyzrálého jedince s chaotickou a roztržštěnou identitou. Potřeba fabulovat jednotu skrze paměť je zřejmě bojem našich mozků (jde o metaforický „boj“: mozky nebojují, jen jsou takto nastaveny) proti náhodě a chaosu okolního prostředí.

Hrdina se stává jedním skrze jednotnost své odhodlané akce mající jednoznačně určený jediný cíl, záměr, plán, zakončení, účel. Zde to připomíná Žižkovo pojetí subjektu: svobodný Čin teprve rozptýlený a prázdný subjekt nějak vytváří, vyplňuje, dává mu novou a sjednocenou identitu: subjekt je spíše touhou a pokusem o sjednocení než definitivní substanciální jednotou.

A to by bylo v dokonalé shodě s výše citovaným Zimbardem: hrdiny se nerodíme, ale stáváme. Skrze hrdinské akce: až na nich sami s údivem zjišťujeme, že náš opatrnický externalismus (ve smyslu „místa kontroly“) byl příliš zbabělý a že v sobě skutečně odvahu máme.

A jak to vypadá s jástvím? Vytváří se právě takto, má jeho příběh právě tyto charakteristiky? Zřejmě ano, avšak rád bych to ukázal na konkrétním příkladu právě z oblasti fantastické literatury. Zdá se, že k objasnění toho, co to jáství může být, nám pomohou i fantastické prvky v ní obsažené. K velkému množství dalších myšlenek vztahujícím se k analýze těchto příkladů nás v osobních rozhovorech inspiroval liberecký filozof Jiří Jirovský.

Podívejme se na Tolkienovu ságu *Pán prstenů*. Najdeme zde klasickou cestu hrdiny. Samozřejmě, hrdinů je zde více. Myslíme, že všichni podstupují paralelně vlastně identickou cestu hrdiny.

Z toho lze vycházet: zdá se, jako by vzorec vyprávění byl skutečně jen jeden, a chce-li autor vytvořit komplexní ságu, musí jednoduše tento jediný vzorec opakovat. Jaké má možnosti pro jeho ozvláštnění? Někteří hrdinové mohou být v daném okamžiku na své cestě dále než jiní, mohou si vzájemně pomáhat (láska, přátelství, spojenectví), či si překážet (nenávisť, boj, rivalita).

V podstatě je však vzorec jasný: jde o zmoudření, integraci, rozvinutí hrdiny. Úkolem je překonat četné překážky, projevit či rozvinout své schopnosti. Hlavní jsou překážky nikoli vnější, ale vnitřní: tedy zejména hrdinův strach, slabost, které



jsou překonány činem. Čin potom přináší úspěch a nakonec potvrzuje hrdinovu skrytou sílu, udatnost. Jádrovou ctností tedy je odvaha: navzdory zdánlivé slabosti se nevzdávat, díky odvaze je možný čin.

V čem se zde uplatňují specifika fantastické literatury? Tím, že Tolkien měl k dispozici celý svůj rozsáhlý fantazijní svět, mohl jáství a jeho vývoj lépe rozvíjet. Hobit Frodo (jehož příběh do značné míry kopíruje příběh jeho předchůdce Bilba) se musí utkat s překážkami skutečně děsivými. Myslíme, že využití skutečných strašidel, v tomto případě různých netvorů, přízraků, zlých/temných mágů či čarodějů, v Tolkienově světě vlastně věrněji odráží to, co si myslíme, že zažíváme my samotní: náš strach a obavy nám často z našeho světa vytvářejí také podobně děsuplné místo, naše problémy a výzvy díky našim mentálním projekcím nabývají strašidelných rozměrů.

Je irelevantní, že ve světě strašidla nejsou, náš strach nám svět takto představuje: náš soused, nepřítel, nadřízený může pro nás být mocným mágem nebo děsivým skřetem. Když tedy Frodo musí přemáhat skřety, temné mágy a nakonec i zlého Saurona, potýká se s tím, s čím se potýkáme my samotní. A tím se rozvíjí jeho osobní příběh, osobní historie. Tolkien vše podává z pozice jakéhosi nestranného vypravěče, ovšem s jistými sympatiemi pro stranu „dobra“. Konečně je to vše viděno z jakéhosi kolektivního stanoviska právě strany „dobra“, takže pozice není zas až tak nestranná (mnohem nestrannější je Tolkienův *Silmarillion*).

Tolkien však příběh jáství variuje i jinak, ukazuje, že někdy může „špatně skončit“. To je případ Gluma, který zpočátku upadá, svým výzvám nedostojí, překážky nezvládá. Ovšem ani on nakonec nedopadá tak špatně, i zde je rozvinuta jistá možnost nápravy. Kořenem pádu zde však kupodivu není strach jakožto opak hlavní ctnosti odvahy, ale poněkud buddhisticky spíše přehnaná touha, kterou Glum není schopen kontrolovat, regulovat. Touha po něčem, co by bylo získáno jenom pro mne, je příčinou pádu. Lze tedy mluvit o egocentrismu, sobectví. Zdá se, že jáství, které je koncentrováno jenom samo na sebe a do sebe, se propadá, degraduje, upadá.

Proti tomu rozvoj jáství u „kladných“ hrdinů je více kolektivní, není to ani tolik příběh hrdiny nebo „hrdinova cesta“, ale spíše příběh hrdinů, kteří se rozvíjí spolu, ve vzájemné pomoci. Frodo díky soucitu, klíčové ctnosti (klíčové pro křesťanství, které Tolkiena ovlivňovalo také v osobním životě, ale klíčové i pro buddhismus a další náboženství), nakonec vítězí. Ale nevíte sám. Tedy jeho jáství se uskuteční ve spolubytí, soubytí s druhými. Jedině tak může překonat zásadní překážky.

V čem je užití nadpřirozených prvků ještě pro vyjádření jáství velmi výhodné? Zejména v tom, že autor není omezen pouze na variování jediného živočišného druhu, tedy člověka (maximálně s modifikacemi biologických a kulturních odlišností tohoto jediného druhu), ale předkládá před nás různé rasy, národy (hobiti, trpaslíci, skřeti, elfové...), figury, nadpřirozené úřady a povolání (mág, čaroděj).



U každého z nich se rozvíjí sice to stejné jáství, ale podle specifické dynamiky, podle svérázných pravidel.

Také velmi odlišná délka života jednotlivých fantaskních národů či ras, odlišné prostředí, odlišná kolektivní minulost, vědomosti i kolektivní budoucnost (pomysleme na zcela odlišný a ve svém prožívání ojedinělý kmen entů, pastýřů stromů, tedy stromům podobných bytostí) zásadně diferují různé možnosti, jak se jáství může strukturovat.

Jiné jáství mají ti, kteří mají krátkou paměť a žijí spíše smyslovým bezprostředním požitkem (hobiti), a jiné ti, kteří mají za sebou dlouhou kolektivní zkušenost i moudrost a individuálně jsou téměř nesmrtelní (elfové). Jinak se jáství strukturuje u zcela bezmocných (někteří z hobitů) a jinak u téměř všemocných (hlavní čarodějové, černokněžníci či mágové).

Ovšem všechny postavy nakonec respektují základní dynamiku rozvoje cesty hrdiny. Někdo by namítl, že je zde však dualismus dobra a zla. Tvrdíme, že dobro se v cestě hrdiny projevuje tak, že tato cesta je zdařilá, hrdina je na konci moudrý, v harmonii, integrován se sebou i s jinými. Má soucit, je spojen v lásce s druhými. Naopak v případě neúspěšné cesty hrdiny se projevuje zlo: hrdina je izolovaný, jeho egocentrismus ho zcela odcizil jeho druhům, postupuje proti nim, čímž jim ve své krutosti způsobuje utrpení, kterým však nakonec trpí i on sám.

Nevadí to, že ve fantastice je větší důraz kladen na vnější faktory než na faktory vnitřní? Tím, že zde není tím nejpodstatnějším „vnitřní život hrdiny“ a „vývoj hrdiny, jeho nitra“ (tedy to, co by modernistická literární kritika mohla Tolkienovi vytýkat), že zde není kladen důraz na „vnitřní konflikty“ a subjektivitu hrdiny, neaktivuje se v mozku takzvaný default network (KOUKOLÍK 2013), který se zabývá egem, je sebestředný, pořád plánuje a vzpomíná, ale aktivuje se s ním antikorelující systém přímé vnější pozornosti mozku. Tím se odpoutáváme od subjektivity a získáváme objektivní nestrannost, věcné řešení vnějších problémů.

Navíc, fantastika samozřejmě vnitřní život hrdiny obsahuje, ale externalizuje ho do vnějšku (avšak jen částečně, i Frodo se vnitřně dosti vyvíjí): archetypy se mohou ve snovém světě ukazovat jako reálné nadpřirozené figury a role. A to je velmi výhodné: psychické konflikty zde řešeny jsou, ale za pomoci právě oné sítě přímé vnější smyslové pozornosti. Tato síť tlumí defaultní síť (protože s ní antikoreluje), hyperaktivní u depresivních a úzkostných lidí, která by se jinak aktivovala při řešení psychických konfliktů a traumat. Tím, že jsou psychické konflikty externalizovány, mohou být nestranněji vyřešeny – a bez účasti defaultní sítě, nebo alespoň s její zmenšenou aktivitou.

Samozřejmě jde pořád o řešení fantazijní, v představitosti, tedy externalizace není úplná, nevěnujeme se skutečně vnějším smyslovým stimulům. To však není možné a ani žádoucí: defaultní síť se zapojit musí, jde přece jen o řešení našich osobních konfliktů, ale zapojuje se v jiné a zmenšené míře, což působí blahodárně.



Obecněji řečeno, výše zmíněná antikorelace dvou sítí v mozku ukazuje na odlišnost literárních směrů. Realismus a naturalismus v literatuře aktivizují síť vnější pozornosti, čímž současně utlumují s ní antikorelující default network, naopak romantismus uvádí v činnost hyperaktivní default network, a proto chandru, splín, pocit oddělenosti, ego, subjektivitu, zaměření do nitra, na sebe: čímž přináší utrpení spojené s jástvím.

Antikorelace těchto dvou sítí mozku (default versus přímá vnější pozornost) vedla k vytvoření dvou základních literárních forem vyprávění příběhů/mýtů/románů: ich-forma versus er-forma.

Moderní literatura se svým subjektivismem přesouvá cestu hrdiny jakožto překonávání překážek do hrdinova nitra: překážky už nejsou vnější, ale vnitřní: tento pád do subjektivismu hyperaktivizuje default network, a způsobuje tedy utrpení. Na druhou stranu je však třeba říci, že hrdina vlastně vždy překonával také své vnitřní překážky: byla jimi však obvykle jeho lenost, pohodlnost, strach, zbabělost. Až romantismus přinesl ještě melancholii a další „vnitřní konflikty“.

Ale i příběh Siddharthy (později po svém osvícení zvaného Buddha) už vypráví o překonávání jistého vnitřního konfliktu, zejména různých negativních emocí, zejména nenávisti, připoutanosti, odporu, hněvu, žárlivosti, lpění a vlastně všeho, co souvisí s přehnanou touhou či odporem (anti-touhou).

Tolkienova fantastika jako by skloubila výhody obou směrů: psychické konflikty řeší jejich externalizací, čímž defaultní síť utlumuje, a její problémy řeší elegantně skrze s ní antikorelující síť přímé vnější smyslové pozornosti.

To, že vidíme své problémy a psychické konflikty takto „zvenčí“, nám umožňuje zaujmout k sobě kritický odstup, nadhled. Pak můžeme prohlédnout subjektivní zaujatosti, kterými často trpíme. Podle některých neurovědců (GAZZANIGA 2013) tuto dualitu rozdílných pohledů na sebe odráží také dualita našich dvou mozkových hemisfér: pravá hemisféra vidí chyby a detaily na našem příběhu, zatímco „megalomanská“ levá hemisféra vidí jen obecný vzorec. Ramachandran (2013) vyslovil hypotézu, že bipolární porucha osobnosti (dříve zvaná „maniodepresivní porucha osobnosti“) je způsobena střídavou aktivací těchto dvou hemisfér: levá hemisféra přináší máni, její útlum a současná aktivace pravé hemisféry naopak přináší depresi.

Vnější pohled na nás samotné je však důležitý také kvůli tomu, abychom svět neviděli příliš sebestředně, ale abychom naopak dokázali objektivněji rekonstruovat své místo v síti sociálních interakcí v lidské skupině, která je navíc dosti hierarchická (ve vztazích mezi muži více než ve vztazích mezi ženami).

Jáství je zejména příběhem, který má hrdinu. Existuje mnoho příběhů s mnoha typy hrdinů, nakonec však všichni mají určité základní vlastnosti stejné: považují se za stálé, jednotné, přetrvávající v čase. A myslí si, že je třeba překonat nějaké překážky, někam se dostat, něco udělat. Možná je to vše jen iluze: příběh existuje,



Sdílení příběhu, světa a jazyka

nikoli však jeho hrdina. Či spíše: hrdinou je proces vyprávění příběhu samotný. Hrdinou je sama naše představivost, úžasná kreativita lidského organismu a mozku.

Není však vyloučeno, že jáství je něco zcela jiného a že nakonec existuje. Není snad jástvím právě ten, kdo dočetl naše slova až sem?

Každopádně však můžeme říci, že pro zmapování jáství nám poskytuje, jak bylo výše podrobněji ukázáno, fantastická literatura širší a zcela ojedinělý prostor.



SDÍLENÉ SVĚTY VE STŘEDOVĚKU A DNES

Více děr, více syslů, více hlav, více smyslů.

(Přísloví)

Skutečnost, že někteří autoři navazují na vlastní úspěch opětovným použitím postav a prostředí, které si již získaly oblibu publika, není nijak nová. Typickým příkladem může být například série detektivních příběhů o Sherlocku Holmsovi, jemuž sir Arthur Conan Doyle na přelomu devatenáctého a dvacátého století postupně věnoval čtyři romány a desítky povídek. Nový rozměr pak tento postup získává ve chvíli, kdy nezahrnuje pouze jednoho, ale více autorů. Ti přitom buď přebírají jen celkový kontext a postavy, ovšem vytváří k nim vlastní příběhy, nebo přebírají i již existující příběhy a pouze je nově převypráví. Tyto techniky, jimiž se budeme dále zabývat, jsou přitom používány napříč literárními žánry.

V literatuře fantasy, nebo lépe řečeno ve fantastice obecně, má však tato tendence jiný, dalo by se říci i mnohem větší význam než v ostatních žánrech. Fantastika totiž intenzivně pracuje s nepřírozenými fikčními světy. Její autoři tak příležitostně nepřebírají jen postavy a detaily prostředí, ale především svět jako celek s jeho vnější podobou i vnitřními zákonitostmi. Vytvořit fantastický fikční svět, který „funguje“, je totiž velmi náročné. Je třeba mít na paměti mnohé – mimo vlastní krajiny nebo fantastické fauny musí autor publiku předložit i přesvědčivě působící společnost včetně socioekonomických struktur, úrovně technologického rozvoje nebo kulturně-náboženské situace. Opomenutí či nelogičnost v jakémkoli aspektu totiž může narušit důvěryhodnost celého fikčního světa, i když se jedná o zdánlivý detail. Je tedy velmi výhodné, když může autor využít svět již existující



a jistým způsobem „ověřený“. Ve chvíli, kdy je jeden fikční svět takto vícenásobně využíván, bývá označován jako *sdílený svět* (případně anglicky *shared universe*).

K teorii fikce a fikčních světů existuje rozsáhlá literatura¹ a tato problematika je dnes vnímána a pojímána interdisciplinárně. Proto je jen přirozené, že ne všechny teorie jsou prakticky využitelné z pohledu literární vědy. I některé z literárněvědných teorií jsou pak významné z pohledu teoretika, jakmile je však aplikujeme na konkrétní literární díla, budou výsledky v rozporu s pohledem běžného publika. Sdílené světy jsou pak jedním z problémů, na nichž lze tento rozpor dobře pozorovat. Z pohledu teorie fikčních světů, jak ji pojímá například Lubomír Doležel, je fikční svět ve svých vlastnostech nutně konzistentní – veškeré jeho součásti musí být „spolumožné“ (DOLEŽEL 2003: 33). Ve chvíli, kdy se v jeho rámci objeví dva fakty, které si vzájemně odporují, nejedná se o jeden, nýbrž o dva fikční světy (DOLEŽEL 2003: 219).² K takovým situacím může docházet (a také dochází) i v případech, kdy je fikční svět vícenásobně používán jen jedním autorem. Ve chvíli, kdy se jedná o svět sdílený, je pravděpodobnost takových nekonzistencí (ať jsou již způsobeny prostou nepozorností, nebo jsou součástí uměleckého záměru) ještě vyšší. Ze strany publika však nutně nedochází k odmítnutí takového světa, respektive jeho jednoty. Taková situace může být předmětem kritiky, může však být přijata i veskrze pozitivně. Například komiksově univerzum Marvel Universe je předmětem mnoha vzájemně si odporujících zpodobnění, přesto je prezentováno (a publikem akceptováno) jako jeden fikční svět.³ Jak tedy určit, kdy se jedná o jeden sdílený svět (S1), a kdy o několik samostatných, pouze vzájemně se podobajících fikčních světů (S1 – Sn)? Z pragmatického hlediska je v této otázce zásadním bodem porozumění mezi autorem a jeho publikem. Pokud budeme vnímat text jako výsledek autorské strategie, jako zprávu, kterou autor směřuje ke svému publiku (modelovému čtenáři),⁴ můžeme říci, že pokud autor předpokládá a zamýšlí, aby jeho publikum považovalo jím znázorněný svět za svět S1, pak se o svět S1 skutečně jedná.

U současné tvorby je tento autorský záměr zpravidla jasný – mnohý sdílený svět se stal v podstatě obchodní značkou a příslušnost jednotlivých knih k němu je často očividná již z jejich přebalu. Taková zjevná příslušnost ke konkrétnímu sdílenému světu je typická pro již zmíněná komiksová univerza, jako jsou například DC Universe a Marvel Universe. Další významnou a rozšířenou skupinou jsou pak sdílené světy, které původně vznikají pro hry typu RPG. Typicky to mohou být světy, které vznikly pro potřeby hry *Dungeons & Dragons*, jako například Dragon-

1 Viz například edice *Možné světy* od nakladatelství Academia.

2 V principu by se mohlo jednat i o svět „logicky nemožný“, Doležel však (s odkazem na Eca) zdůrazňuje omezenost takových světů (srov. DOLEŽEL 2014: 21).

3 Tak to funguje z pohledu běžného publika, ačkoli tvůrci ve skutečnosti nepracují na úrovni univerza, ale „multiverza“ – složitého komplexu různých variant daného fikčního světa.

4 Srovnej ECO 2010: 71.



lance nebo *Forgotten Realms*. Každý z těchto světů byl za zhruba čtvrtstoletí své existence použit pro herní moduly, mimoto ale také „hostí“ kolem dvou set románů od různých autorů.⁵ Další sdílené světy pak vznikly i v rámci jiných her – jedná se například o válečné hry s miniaturami (*Warhammer*)⁶ nebo počítačové hry (*Warcraft*).⁷ Příklady ovšem nalézáme i v klasické fantasy literatuře – svět Barbara Conana je i více než půl století po smrti svého tvůrce⁸ stále aktivně využíván. I na české scéně poměrně často vychází tituly z conanovského světa; významnou roli přitom hraje Klub Julese Vernea, který od devadesátých let minulého století vydal kolem třiceti knih od různých autorů, mimo jiné i od Vlada Ríši (publikujícího i pod pseudonymem Richard D. Evans) nebo Leonarda Medka.

Zajímavé je, že tvorba a využívání sdílených světů není zdaleka jen novodobou záležitostí. Tuto tendenci můžeme sledovat i ve středověku; do značné míry lze totiž za sdílený svět považovat například fikční svět, do něhož středověcí autoři umísťovali rytířské romány tematizující dvůr krále Artuše. Kořeny tohoto toposu sahají hluboko do historie a příběhy s artušovskou tematikou jsou známé a oblíbené dodnes. Klasické rytířské romány z prostředí Artušova dvora pak vznikaly zhruba od dvanáctého do patnáctého století.⁹ Navzdory tomuto značnému časovému rozpětí však při bližším pohledu zjistíme, že jejich prostředí má nápadně jednotný ráz. Na rozdíl od současné tvorby nemůžeme s jistotou říci, jaké byly v tomto směru autorské záměry, a pracujeme spíše s předpoklady. Ovšem opakované využívání některých „reálií“, míst a jmen rozhodně nelze považovat za náhodné. Zásadní vliv tu lze připsat situaci, v níž byly rytířské romány „konzumovány“. V první řadě je třeba mít na paměti, že v tuto dobu byly romány určeny (vzhledem k obecné úrovni gramotnosti) především k přednesu, nikoli k samostatnému čtení. Protože však prostředí středověkých dvorů nebylo stabilní, ale průběžně docházelo k přesunům jejich obyvatel, běžně se stávalo, že významná část publika zachytila pouze část příběhu. Z praktického hlediska tím pádem bylo velmi výhodné, když se příběhy odehrávaly v jednom, stále znovu využívaném, a tedy dobře známém fikčním světě.¹⁰

5 Ze světa *Dragonlance* jsou u nás známé knihy od *Margaret Weis* a *Tracyho Hickmana*, například *Draci podzimního soumraku*, z *Forgotten Realms* pak romány od *R. A. Salvatore* – *Planina ledového větru* a další.

6 Velkou oblibu si získala například série *Gotrek a Felix* od *Williama Kinga*.

7 Příkladem může být například autorka *Christie Golden* s knihou *Zrod hordy*. Zajímavostí je, že tato autorka se na využívání sdílených světů specializuje a své příběhy zasazuje do více z nich.

8 *Robert E. Howard* žil v letech 1906–1936.

9 Ve ztvárnění staršího materiálu do formy rytířského románu je přelomovým dílem *Erec a Enida* od *Chrétiena de Troyes* z roku 1169/70, za poslední velký rytířský román v tradičním slova smyslu pak lze považovat *Artušovu smrt* od *Thomase Maloryho*, vydanou 1485.

10 K tomuto aspektu dvorské společnosti a jeho vlivu na literaturu srovnej *BUMKE* 2008: 71 a 700.



Retake, remake, restart

Autoři, kteří se světem artušovského dvora pracovali, při tvorbě používali v podstatě tytéž postupy jako současní autoři fantastiky a s oblibou daný svět různými způsoby rozšiřovali a obohacovali, ale také měnili a překrucovali. Jak již bylo řečeno, některé z těchto postupů nejsou vázány pouze na fantastiku, ale využívají se i v mnoha dalších žánrech beletrie.

Pokud se chceme zabývat otázkou, jak autoři mohou pracovat a pracují s existujícím materiálem, můžeme si pro přehlednost představit fikční svět jako deskovou hru – prostředí jako hrací plán, postavy jako figurky a jednotlivé fikční události jako tahy. Podle toho, nakolik autoři původní „hru“ respektují, lze jejich díla považovat za retake, remake nebo restart.

Největší respekt k dílům svých předchůdců projevují autoři retaků. Za retake jsou považována díla, která navazují na již existující příběh či příběhy a v podstatě odpovídají na věčnou otázku „a co bylo dál“. Autor tu přebírá od svých předchůdců¹¹ hrací plán i rozestavení figurek a sám se soustředí jen na to, jak budou probíhat další tahy. Ve většině případů ho v tvorbě konkrétních příběhů omezuje pouze snaha zachovat takové ladění, které odpovídá předchozím dílům.¹² Pouze tehdy, když autor svůj příběh neumístí až za veškeré existující příběhy z daného fikčního světa, ale včlení ho časově mezi ně, nastává složitější situace. Autor v takovém případě musí dbát na to, aby svými tahy dovedl hru do stavu, který ostatní příběhy (vzniklé dříve, ovšem na časové ose světa umístěné dále do budoucnosti) předpokládají. Specifické jsou z tohoto pohledu série příběhů, na nichž současně pracuje více autorů. Nezbytnost komunikace mezi jednotlivými tvůrci posouvá pojem sdílený svět na novou úroveň.¹³

Tvůrce retaku může však daný svět obohatit,¹⁴ případně postavit některé jeho části a události do jiného světla – co se původně zdálo být dílem náhody, může se najednou jevit jako úmysl a podobně. Zpravidla však nemá potřebu stavět se k fikčnímu světu kriticky nebo ho úmyslně pozměňovat (někdy už proto, že jeho využíváním si usnadňuje práci, případně využívá jeho obliby u publika). Že lze artušovské příběhy považovat za typický příklad retaku, zmiňuje už Umberto Eco

11 Pro přehlednost budeme mluvit o autorovi a jeho předchůdcích jako o rozdílných osobách, i když se přirozeně může jednat i o osobu jednu.

12 Je přirozeně možné napsat například lyricky laděný příběh o barbaru Conanovi, pro většinu publika však bude v rozporu s jejich očekáváním, a tedy těžko přijatelný. Výjimku v této přirozené tendenci pro udržování ladění tvoří parodie.

13 Nutnost „předávání“ linie mezi autory může vést k dosti kuriózním problémům. Na české literární scéně je možné tento fenomén sledovat například u série *J. F. K.* od nakladatelství Triton. Osmnáctý díl vyšel s velkým zpožděním, protože však nakladatelství nechtělo zdržet vydávání celé série, vyšly díly 19 až 25 ještě před ním. Autoři se přitom ve svých dílech museli vyrovnat s mezerou, která tím v příběhové linii vznikla.

14 Tomu, jakými způsoby autoři rozšiřují fikční světy, se věnuje příští podkapitola.



(ECO 2009: 102). Poměrně jasně rozpracovaný fikční svět i postavy, které jsou u posluchačů oblíbené, představují potenciál, který se k takovému využití přirozeně nabízí. Navíc mnozí autoři koncipovali své romány z Artušova dvora jako jednotlivá krátká dobrodružství, pouze více či méně volně provázaná ústředním motivem, jako je hledání Svatého grálu.¹⁵ Taková forma rozšiřování o další příběhy značně usnadňuje. Ze stejných důvodů pak ve fantastice mohlo vzniknout tolik retaků ze světa Barbara Conana. Howard jako jeho tvůrce od počátku stavěl své dílo jako jednotlivé epizody, nikoli jako pevně sepjatý celek,¹⁶ proto je pro jeho pokračovatele snadné podobným způsobem na něj navázat.¹⁷

Existují však i další série příběhů, které fungují v podstatě jako řada retaků. Na tomto principu fungují například televizní seriály¹⁸ nebo příběhy umístované do komiksových univerz. Ve všech těchto případech si autoři mezi sebou předávají hrací plán a figurky na něm, přičemž postupně zaplňují fikční svět příběhy a tvoří jeho „kroniku“.

Tvůrci remaků se k existujícímu materiálu staví více kriticky a konfrontačně. Autor tu sice přebírá od svých předchůdců i příběhy, ovšem více či méně je pozměňuje. Může měnit třeba jen úhel pohledu, ale také zásadním způsobem zasahovat do celkového vyznění i do samotného příběhu. Navíc se může rozhodnout i pro odlišnou formu. Obrazně řečeno, autor remaku bere partii, která již byla odehrána, a přehrává ji znovu – ne tak, jak hrána byla, ale tak, jak by podle jeho mínění být hrána měla. Aby se dílo dalo považovat za remake, musí autor do určité míry zachovat původní figurky i základní tahy, zajímavé ovšem je, že může vcelku libovolně změnit hrací plán. Tak se často setkáváme například s převedením starých příběhů do fikčního světa, který více či méně odpovídá současné realitě.¹⁹

Některé z artušovských příběhů lze také považovat za remake, nikoli jen retake. Tak například mnoho různých autorů využívá příběh o svedení královny Guinevery. Zajímavé je, nakolik se autoři drží verzí svých předchůdců. Hrací plán je jasně daný, prostředí dvorské společnosti je zachovááno napříč různými verzemi. Stejně tak hlavní postavy a jejich základní charakteristiky jsou do značné míry dané. U jednotlivých autorů se mění například výklad jejich motivace nebo hodnocení jejich charakteru, jejich původ, vzhled, postavení a podobně však zůstávají

15 Typickým příkladem takového formátu je cyklus *Lancelot-Graal*, zvaný někdy také *Vulgata*, sepsaný neznámým autorem ve třináctém století.

16 Howard svá díla koncipoval pro vydávání v časopisech, proto byl formát povídky nejpraktičtější.

17 Velká popularita daného světa i postavy vedla k lehce komické situaci – Conanův život je tak zaplněn příběhy, že měl tento hrdina sotva čas všechny prožít (srov. PRINGLE 2003: 158). Přesto se autoři zpravidla snaží své příběhy stavět tak, aby v nich neporušovali kontinuitu daného fikčního světa.

18 Eco rozlišuje mezi retakem a seriálem (srov. ECO 2009: 95), ovšem z pohledu fikčních světů je tento rozdíl zanedbatelný.

19 Tento postup je s oblibou používán například na příběh Romea a Julie, ale také na již výše zmiňované příběhy o Sherlocku Holmesovi.



zachovány. Středověcí autoři obecně nebyli hnáni potřebou odlišit se za každou cenu od starších verzí. Naopak, ochotně se hlásí ke svým předchůdcům a předobrazům, čímž dodávají svému dílu váhy.²⁰

V současné fantastice se s remaky setkáváme především v kinematografii. Do značné míry tu hraje roli nesmírně rychlý rozvoj technologií, umožňujících zpracování triků a speciálních efektů. Touha tvůrců zpracovat znovu oblíbený příběh, aniž by při tom byli limitováni dříve nepřekonatelnými technickými problémy, je přirozená. Navíc možný finanční zisk je v této sféře mnohem větší než na knižním trhu. Ať se tedy jedná o převedení knihy do filmové podoby, nebo o nové natočení již dříve zfilmovaného materiálu, remaky jsou v současné době velmi oblíbené. Základním zlomem v tomto směru bylo pro fantasy literaturu zfilmování Tolkienova *Pána prstenů*. Animovaná verze z roku 1978 se širšího ohlasu nedočkala, ovšem zpracování Petera Jacksona z konce dvacátého století získalo nesmírnou popularitu a zvedlo vlnu zájmu o fantastiku obecně.²¹ Dnes se pak velké oblibě filmových tvůrců i publika těší například adaptace komiksové předlohy.

Jak retake, tak remake jsou postupy, které bývají s oblibou využívány napříč literárními žánry. Ve fantastice, především pak v komiksových univerzech, se však objevuje ještě jeden postup, s nímž se jinde běžně nesetkáváme. Jedná se o případy, kdy je určitý fikční svět natolik „zaplněn“ příběhy, že by další autoři byli ve své tvorbě příliš omezováni. V takovém případě, kdy už není praktické či vůbec možné onu pomyslnou kroniku daného fikčního světa rozšiřovat, ovšem zároveň nechtějí přijít o výhody jeho oblíbenosti, zvolí autoři radikální řešení a provedou takzvaný restart. Rozehraná partie je přerušena, hrací plán je vyčištěn, figurky znovu rozestavěny do výchozích pozic a hraje se znovu od začátku. Tím tvůrci získají znovu prostor pro vytváření nových příběhů, ovšem nepřijdou o fikční svět a postavy, které mají potenciál (a jsou prokazatelně marketingově úspěšné).

Tento postup v minulosti úspěšně použili tvůrci Marvel Universe s řadou označovanou jako *Ultimate Marvel* vycházející od roku 2000.²² Z určitého úhlu lze pak za restart považovat i některé z řad artušovských příběhů. Například Chrétien de Troyes ve svých románech z prostředí Artušova dvora do značné míry pomíjí starší pojetí těchto příběhů a událostí, jimiž se zabývaly,²³ z velké části je nahrazuje milostnými příběhy, na danou dobu nezvykle rozpracovanými. Rozdíl ve středově-

20 Tak již zmiňovaný Chrétien de Troyes v románu *Cligés* hned v úvodu tvrdí, že jen přepracovává látku ze starší knihy. Zajímavé je, že tento zdroj není doložen a předpokládá se, že ve skutečnosti nikdy neexistoval. Snaha opírat se o starší autory je v souladu s celkovou mentalitou středověkého člověka, pro něhož autorita minulosti uspokojovala potřebu jistoty. Srovnej LE GOFF 1991: 308.

21 I jen stručná analýza změn, kterými se tvůrci filmového zpracování odchýlili od knižního originálu, by sama vystačila na obsáhlý článek, proto se zde spokojíme s konstatováním, že byly předmětem mnoha diskusí.

22 V češtině vychází tato řada od roku 2012 v nakladatelství Crew.

23 To se týká především příběhů o mnoha bojích, které Artuš vedl během své vlády a které jsou významným tématem například v díle Geoffreya z Monmouthu.



kém a dnešním pojetí restartu sdíleného fikčního světa spočívá především v organizovanosti. Tam, kde středověcí autoři bezstarostně spoluvytvářeli svět artušovských legend a obrazně řečeno si vzájemně sahali pod ruce, dnes funguje velmi propracovaný a organizovaný průmysl.

Obecně sice ve fantastice stále může docházet a také dochází k zásadním změnám v existujících sdílených světech, možnosti jsou ovšem v tomto směru mnohem omezenější než ve středověku, a to v důsledku důrazu, který je dnes kladen na autorské právo. Tvůrci, respektive „vlastníci“ určitého světa si jej a jeho konzistenci zpravidla velmi pečlivě hlídají. Takový přístup byl ovšem středověku zcela cizí. Již dříve zmíněný příběh o svedení královny Guinevery se objevuje ve velkém množství variant, které se vzájemně liší, případně si přímo odporují. Například u Chrétiena de Troyes je Lancelot ve vztahu ke Guinevere jednoznačně aktivní, zatímco v cyklu *Lancelot-Graal* je zobrazován téměř jako nevinná oběť svedená hříšnou královnou.

Libovůle, s níž mohli artušovský svět využívat a formovat středověcí autoři, dnes už funguje jen tam, kde autorská práva nikdo nevládní, případně je nevyužívá. To se týká například již zmíněného světa Barbara Conana – třeba na české literární scéně každoročně probíhá literární soutěž „Ve stopách Conana“, v níž všechny příspěvky musí být vázány na daný fikční svět. Ostatně celá oblast fanfikce je v tomto ohledu šedou zónou a autorská práva ignoruje. Tak se i prostředí Tolkienovy Středozemě stává stále znovu cílem nejrůznějších „neoficiálních“ autorů beletrie, ale i více či méně vážně pojatých vědeckých pojednání.²⁴ Navzdory úzkostlivě strženým autorským právům se tak i ona stává v podstatě sdíleným světem.

Rozšiřování fikčních světů

V některých případech autoři pracují s existujícím fikčním světem, aniž by přitom zásadně zasahovali do příběhů, které byly do tohoto světa zasazeny jejich předchůdci. Fikční světy jsou ve své podstatě nutně neúplné (DOLEŽEL 2003: 171). Mezery, které obsahují, mohou mít podobu prázdných stránek v kronikách daného světa nebo třeba bílých míst na jeho pomyslné (nebo i existující) mapě. Tak či onak, je to právě ona neúplnost, díky níž mohou takový svět další autoři obohacovat, aniž by přitom museli zasahovat do původního materiálu. Čím je proto fikční svět propracovanější do šířky i hloubky, tím menší prostor skýtá případným dalším autorům, kteří by chtěli v jeho rámci pracovat. Typicky Tolkienova Středozemě skýtá prostoru velmi málo, zatímco například svět Barbara Conana

²⁴ U některých textů se přitom nabízí otázka, zda se jedná o fanfikci, nebo o odbornou studii. Typickým příkladem jsou články o historii, botanice nebo třeba umění ve Středozemi, které vycházely v časopise *Thorin*, vydávaném Společností přátel díla pana Johna Ronalda Reuela Tolkiena.



zůstavit Howard svým pokračovatelům ve stavu vysloveně vybízejícím k doplnění.²⁵ Zajímavým příkladem ze středověké literatury je již zmiňovaný román Chrétiens de Troyes *Cligés*. První část příběhu je umístěna na Artušův dvůr a autor pracuje s místy i postavami, které přebírá ze starších pramenů. Později však autor toto prostředí opouští a většina příběhu se odehrává v Alexandrii; zde se mnohem silněji projevuje vlastní autorova invence, sice ovlivněná staršími vzory, ovšem nikoli na nich přímo závislá.

V jiných případech si autor v rámci existujícího fikčního světa vytvoří prostor pro nové příběhy tím, že původní materiál obohatí o nové postavy. Jednotlivé postavy, které dnes považujeme za samozřejmou součást artušovského světa, do něj ve skutečnosti byly takto postupně včleňovány během let. Například bez postavy Lancelota je dnes Artušovské téma v podstatě nemyslitelné, ve skutečnosti ho však přidal teprve již zmiňovaný Chrétiens de Troyes ve dvanáctém století, když obohatil celý artušovský cyklus o téma dvorské lásky. Stejně tak komiksová univerza byla svými hrdiny „osídlována“ postupně během své existence. V některých případech pak takto přidaná postava získala takovou oblibu, že se stala hlavní postavou samostatných příběhů a v podstatě se v rámci daného světa do určité míry osamostatnila. Hezkým příkladem takového postupu je postava rytíře Gawaina v románu *Sir Gawain a Zelený rytíř*²⁶ ze čtrnáctého století. Ačkoli i tento příběh začíná na Artušově dvoře, jsou všechny obvykle se objevující postavy (včetně Artuše) zcela odsunuty do pozadí a autor se soustředí pouze na dobrodružství rytíře Gawaina. V současné fantastice pak byla podobně přidána například postava Lucifera v DC komiksu – napřed ji Neil Gaiman vytvořil (respektive upravil) jako vedlejší postavu pro sérii *Sandman*,²⁷ později se ovšem stala hlavní postavou vlastní série z pera Mikea Careyho.²⁸

Mimo přidávání vysloveně vlastního materiálu někdy autoři do určitého světa včlení jiné, již existující postavy, případně i jejich příběhy a obecný kontext. Tak byl například příběh o Tristanovi a Isoldě původně zcela nezávislý (LACY 1996: 161), později byl ale často umísťován právě do artušovského světa.²⁹ I v současné době autoři s oblibou využívají včleňování existujících postav do vlastního fikčního světa. Výmluvným příkladem je série *Sandman*, která do DC

25 Že si je autor tohoto prostoru vědom a používá jej pro dokreslení atmosféry, se ukazuje v příkladě jedné z postav povídky *Za Černou řekou*, kdy vkládá do úst slova: „Máme útržkovité zprávy – spíš pověsti – o obrovských močálech a řekách, o pralese, který se táhne přes nekonečné pláně a kopce a končí až na pobřeží západního oceánu. Ale co vlastně leží mezi touhle řekou a oceánem si ani netroufáme hádat“ (HOWARD 2001: 171).

26 Z pohledu fantastiky je toto dílo zajímavé také proto, že se jím intenzivně zabýval J. R. R. Tolkien a přeložil je do moderní angličtiny.

27 Konkrétně v knize *Preludia a Nokturna*.

28 V češtině tato série vychází od roku 2007, počínaje titulem *Ďábel vchází do dveří*.

29 Například Thomas Malory ve svém románu *Artušova smrt* věnuje příběhu Tristana a Isoldy několik knih.



univerza „přivedla“ pestrý zástup postav, především z nejrůznějších oblastí mytologie. V daném fikčním světě se tak můžeme setkat například se severskými bohy a jejich osudy, převzatými z Eddy,³⁰ stejně jako s Orfeem. Skutečnost, že jsou při využití tohoto postupu často preferovány postavy z mytologie, můžeme přičítat tomu, že mytické motivy a témata jsou stále populární i samy o sobě. Svou roli však může hrát také důraz, který je v současné době kladen na dodržování autorského práva; u materiálu převzatého z mytologie nebo folkloru se autoři touto problematikou nemusí zabývat. V komiksových univerzech často dochází k tomu, že se sice prolíná více příběhů, ovšem jedná se spíše o propojování jednotlivých částí jednoho fikčního světa, ne několika fikčních světů samostatných. Komiksová univerza se často skládají v podstatě ze samostatných „sub-světů“, z nichž každý obývá určitý hrdina. Ačkoli pak většinu doby funguje tento sub-svět samostatně, v určitých momentech se jich prolne několik a dojde k setkání protagonistů (tzv. *crossover*). Tak se například v komiksu *Tajná válka* setkává velká část hrdinů ze světa Marvel Universe, ačkoli obvykle je každému z nich věnována samostatná série.

„Znamé“ a „neznámé“ ve sdílených světech

Důvodů, které vedou k oblíbě sdílených světů, je více. Na první pohled je zjevná výhoda z hlediska marketingu – využití světů, které publikum zná a které si již oblíbilo, autorům i nakladatelům do určité míry zaručuje úspěch i pro další díla. Vedle tohoto očividného a čistě praktického hlediska jsou i důvody poněkud složitější, odvíjející se z velké části od míšení aspektů „známého“ a „neznámého“ v rámci fikčních světů.

Otázka, jaký je v umění vztah mezi fikcí a skutečností, je v odborné literatuře zmiňována a řešena již od dob Aristotelovy *Poetiky*. Toto téma je stále relevantní a kontrast mezi prvky fantazijními a prvky převzatými z reality má svůj nezpochybnitelný význam pro působení literárního díla. Na druhou stranu pro estetické působení fikčních světů je přinejmenším stejně relevantní ještě jiný kontrast, a to kontrast mezi prvky „známého“ na jedné a „neznámého“ na druhé straně. Do určité míry spolu tyto dva principy korespondují – prvky převzaté z reality bývají pro publikum zpravidla současně i prvky známými. Ovšem stejně tak může být pro publikum známý materiál čerpán z dalších zdrojů, jako je historie (byť často zkreslená), případně starší příběhy různých žánrů.

Aby bylo publikum schopno jakýkoli fikční svět přijmout a pracovat s ním, musí v prvé řadě získat představu o tom, jak tento svět funguje. Slovy Lubomíra

30 Kniha *Údobí mlh* je ideálním příkladem tohoto postupu – objevuje se v ní nesmírně rozmanitý, přesto však logicky propojený zástup postav, které jsou zčásti vytvořené samotným autorem, zčásti zapůjčené z mytologie různých národů.



Doležela, musí si vytvořit, respektive osvojit encyklopedii tohoto světa (DOLEŽEL 2003: 178).³¹ Jako „odrazový můstek“ přitom přirozeně využívá encyklopedie světů, které již zná – ať se jedná o svět aktuální, nebo o světy fikční, u nichž předpokládá podobnost (například proto, že spadají do stejného žánru). V obou případech je to prvek „známého“, o co se čtenář opírá. Tento prvek je významný především ve chvílích prvního kontaktu se světem, protože umožňuje základní orientaci v něm, svoje působení však neztrácí ani později. Obecně se dá říci, že čím větší je podíl „známého“ ve fikčním světě, tím snáze se s daným světem publikum identifikuje. Navíc když autor využívá ve fikčním světě známých prvků, v podstatě tak usnadňuje práci sobě i publiku. Když středověký autor zmíní krále Artuše, může, ale také nemusí popisovat jeho moudrost, odvalu a tak dále – publikum je s jeho kvalitami dostatečně obeznámeno již z předchozích děl. Stejně tak když současný autor fantastiky zmíní, že se hrdina setkává dejme tomu s trpaslíkem, publikum si udělá odpovídající představu i bez dalšího popisu.³²

Stejně jako význam „známého“ je pro fikční světy stejně neoddiskutovatelný také význam „neznámého“. Je to právě „neznámé“, co umožňuje vznik „sense of wonder“, onoho „pocitu údivu“ nebo také „pocitu zázraku“, který je nedílnou součástí působivosti literatury fantasy a fantastiky obecně. Současně tak umožňuje publiku vybědnout z „automatizace“, které většina lidí propadá ve vztahu k věcem, které příliš dobře zná.³³ Na druhou stranu však platí, že čím větší je podíl „neznámého“ ve fikčním světě, tím větší nároky tento svět klade na své publikum, tím obtížnější je ho uchopit. Čím více se totiž fikční svět odlišuje od toho aktuálního, tím více se také příslušná encyklopedie bude lišit od té, kterou publikum již disponuje; „napsat“ ji bude vyžadovat značnou dávku čtenářovy energie.

Specifické je pak využívání takových prvků, které nejsou známé obecně, ale pouze určité skupině. Autor tímto způsobem může svému publiku vnuknout dojem sounáležitosti s ostatními „zasvěcenými“ a zároveň vylučnosti vůči „nezasvěceným“.³⁴ Může se jednat o prvky, jejichž pochopení předpokládá předchozí znalost konkrétního díla, nebo obecně určitou úroveň vzdělání. Tak je pro čtení knih od Terryho Pratchetta vhodné (ačkoli ne nezbytně nutné) znát například

31 S pojmem encyklopedie se v tomto významu setkáváme už u Eca v knize *Lector in fabula*, Doležel však toto pojetí obohatil, a především zdůraznil, že encyklopedie aktuálního světa je pro světy fikční využitelná jen zčásti a často může její využití (respektive neschopnost čtenáře akceptovat rozdíly mezi encyklopedií aktuálního a fikčního světa) v takovém případě vést k nepochopení fikčního světa (DOLEŽEL 2003: 181).

32 Tato představa se může lehce lišit v závislosti na čtenářských zkušenostech a preferencích, s největší pravděpodobností však bude do značné míry odpovídat tomu, jak trpaslíky zpodobňuje Tolkien, neboť jeho pojetí se stalo součástí kánonu.

33 Pro širší objasnění tématu automatizace a fantastického ozvláštnění srovnej ŠKLOVSKIJ 1933: 34.

34 Šířeji se o takovém působení zmiňuje Umberto Eco, když pojednává o intertextovosti (ECO 2009: 104).



dílo Williama Shakespeara.³⁵ Stejně tak se může jednat o informace lokálního charakteru. Když například Miroslav Žamboch do svého románu *Líheň* zahrnul množství více či méně skrytých odkazů na postavy českého fandumu, které nejsou nijak nutné pro pochopení celého díla, propůjčil tím knize další, velmi hravý rozměr. Pro publikum středověkého rytířského románu je pak existence společného „kódu“, který spojuje určitou „exkluzivní“ skupinu, jedním ze základů autorské strategie.³⁶ Využívání sdílených světů dává v tomto směru značné možnosti. Tím, jak si čtenář vytváří a rozšiřuje encyklopedii daného fikčního světa, dostává se mezi „zasvěcené“ a při jeho příští návštěvě si tento status může vychutnávat již od počátku.

Rozhodnutí, zda bude ve fikčním světě převládat prvek „známého“ či „neznámého“, je zjevně zásadní pro vyznění celého díla. Situaci přitom značně komplikuje fakt, že tyto prvky nejsou stabilní, naopak mezi nimi přirozeně funguje průběžná dynamika. Má svůj význam i v rámci vzájemných odkazů mezi více fikčními světy – skutečnost, že čtenářský prožitek bývá obecně ovlivněn tím, nakolik je čtenář obeznámen s daným žánrem a jeho kánonem, se netýká pouze fantastiky. V rámci jednoho sdíleného světa je však tato dynamika obzvláště zásadní a má významný podíl na výsledném estetickém působení. Už v polovině devatenáctého století Bernard Bolzano ve svém pojednání o pojmu krásna zmiňuje, že podmínkou skutečného požitku z krásna je pozorování a postupné chápání něčeho, co jsme dosud nepoznali. Čím komplexnější je přitom předmět našeho pozorování, tím déle je schopný nám tento požitek poskytnout (BOLZANO 1843: 35). Zde pak můžeme hledat zásadní důvody, proč jsou sdílené světy tak oblíbené. Když svět sdílí více autorů, usnadňuje to jeho rozpracování do hloubky i do šířky. Tím daný svět jednak získává onu komplexnost nutnou pro prožitek krásna, a jednak skýtá dost prostoru pro to, aby publikum mělo co poznávat a objevovat i při opakovaných návratech do něj.

Na jedné straně je tedy radost z poznávání neznámého, pocit obohacení, dobrodružství... Cestování po fikčních světech může přinášet pocity, které se podobají tomu, co člověk zažívá při cestování po cizích zemích. Na druhé straně, pokud se s nějakým fikčním světem seznámíme do dostatečné hloubky, naplňují návraty do něj naši potřebu bezpečí. Eco mluví o útěše, kterou publiku poskytují „návraty

35 Právě dílo Terryho Pratcheta je známé tím, že obsahuje velké množství nejrůznějších odkazů pro „zasvěcené“. Protože mnohé z nich jsou vázány na britskou kulturu, nahrazuje je Jan Kantárek (překladatel Pratchetových románů na české scéně) při překladu ekvivalenty pochopitelnými pro české publikum. Díky těmto zásahům, jen zdánlivě narušujícím integritu původního díla, zůstává estetické působení originálu zachováno i v překladu.

36 Středověká literatura měla obecně k vytváření a používání takových „kódů“ velmi blízko. Nejvýrazněji lze tuto tendenci pozorovat v milostné lyrice, pro jejíž četbu je nezbytné znát příslušné obrazy a symboly. Ovšem i v epických dílech, obzvláště v rytířských románech, bývá obsah určitým způsobem „šifrován“. Důležitá je také role rytířského románu jako nástroje pro zobrazení a předávání vzorů a ideálů konkrétní společenské vrstvy.



Stejného“ (ECO 2009: 96). Ať však u čtenáře převažuje ten či onen pocit, opětovně setkávání s určitým fikčním světem může být, zvláště u těch komplexnějších, zdrojem silných čtenářských prožitků.

Vnitřní struktura sdílených světů

Jak bylo právě řečeno, pro estetické působení fikčního světa je důležité, aby čtenář pociťoval kontrast mezi „známým“ a „neznámým“ a aby prožil posun od „neznámého“ ke „známému“ vznikající vytvářením encyklopedie daného světa. Toto působení může být – a také bývá – umocněno tím, že autor nechá podobný posun prožít i hrdinu. Fikční světy fantastiky jsou typické tím, že v nich existují více či méně odděleně dvě sféry – sféra familiární a sféra dobrodružná. Familiární sféra je místem, kde je hrdina takřkajíc doma. Nemusí se přitom nutně jednat o místo, kde se narodil či kde trvale žije, ačkoli to je nejběžnější. Zásadní je, že se jedná o místo, respektive prostředí, které dobře zná a chápe, kde z jeho pohledu jednoznačně převažují prvky „známého“. Dobrodružnou sférou jsou pak ty části fikčního světa, ve kterých hrdina své znalosti nemůže zcela aplikovat, jeví se jako nedostatečné, nebo přímo nesprávné: významnou roli hraje prvek „neznámého“. Při konfrontaci s touto sférou je hrdina zpravidla (mimo jiné) nucen naučit se chápat nové principy a pravidla – tedy příslušným způsobem si rozšířit a upravit svou encyklopedii.³⁷

Pro hrdiny rytířských románů je jejich familiární sférou prostředí dvorů. Nejen jejich „domovského“, ale i ostatních dvorů, které fungují na stejných principech. Jakmile opustí jejich hradby, dostávají se do sféry dobrodružné – ta je z podstatné části tvořena lesy obydlenými nejrůznějšími nebezpečnými tvory a oplývajícími nezdědká tajemnými jevy a událostmi.³⁸ Ve fantasy je typickým příkladem Tolkienova Středozemě – Kraj jednoznačně funguje jako familiární sféra hobitů, cokoli mimo něj je pro ně sférou dobrodružství, nebezpečnou a zpočátku jen těžko pochopitelnou.

Obě sféry od sebe bývají poměrně jasně odděleny a publikum může zpravidla bez problémů intuitivně odhadnout, ve které z nich se hrdina nachází. Ve středověkém románu i velké části fantasy knih je toto oddělení naznačeno už krajinou. Často se jedná o již zmiňované lesy, které tvoří významnou součást dobrodružné sféry, nebo alespoň její hranici. Oblíbené jsou také řeky, případně moře, jako výrazná hranice, jejímž překročením hrdina vstupuje do sféry dobrodružství. Velmi návodně pak v tomto směru přirozeně bývají člověkem vytvo-

37 Podle Farah Mendlesohnové je tato struktura základním rysem jednoho z podtypů fantasy, kterou nazývá Portal-Quest (MENDLESOHN 2008: xix).

38 Blíže se významem lesa i dalších prostředí typických pro iniciační cestu zabývá Daniela Hodrová (viz HODROVÁ 1994).



řené hranice – hradby měst i hradů. Tak velká část Conanových dobrodružství začíná tím, že vstoupí na ostrov,³⁹ do opuštěného města⁴⁰ nebo neprobádaného pralesa.⁴¹ Ne vždy je ovšem oddělení dobrodružné a familiární scény vysloveně prostorové. V některých případech může dobrodružství zasahovat do familiárního světa hrdiny, případně dochází k vzájemnému prolínání; zde pak autoři svému publiku mohou v rozlišení pomáhat jinými náznaky, pokud je to zapotřebí. V komiksových univerzech k tomuto účelu může typicky sloužit dvojitá identita hrdiny – kdy se jedná o Bruce Wayne (fungujícího ve familiární sféře) a kdy o Batmana (přizpůsobeného sféře dobrodružné), je jasné a očividné i při zběžném pohledu.

Rozlišení obou sfér je pro publikum přínosné, protože mu usnadňuje orientaci v daném fikčním světě, přirozeně však není neměnné. Pokud se hrdina s nějakou částí dobrodružné sféry dostatečně sžije, může se stát součástí jeho sféry familiární. Pro barbara Conana je vysloveně typické, že si takto „osvojuje“ různé části svého fikčního světa. Ačkoli začíná jako severan a jeho familiární sférou jsou chladné hory Cimmerie, v jiné povídce se objevuje například jako pirát a moře je pak pojímáno jako součást jeho familiární sféry – nejen v dané povídce,⁴² ale i v dalších.⁴³ Obecně řečeno – hrdina, stejně jako čtenář, si postupně buduje příslušnou encyklopedii a pro oba se tak postupně mění poměr prvků ve prospěch „známého“. Pro to, čemu zde říkáme „dobrodružná sféra“, používá Zdeněk Neubauer výraz „zásvětí“. Ve své „rukověti“ k Tolkienovu dílu, jejíž principy je ovšem možno z velké části vztáhnout na žánr fantasy obecně, přitom zdůrazňuje souvislost mezi cestou do tohoto „zásvětí“ a „zasvěcením“, iniciací, která proměňuje hrdinův pohled na svět (NEUBAUER 2010: 27). Tím, že čtenář tuto cestu sleduje, je v určitém smyslu slova také „zasvěcován“. Nejen tím, že si formuje encyklopedii daného světa; zásadnější je to, že se může formovat i jeho pohled na svět jako takový. Pokud má čtenář štěstí, vstupuje do fikčního světa a vrací se proměněn (NEUBAUER 2010: 8).

V průběhu se tedy zlepšuje schopnost hrdiny i publika orientovat se v daném fikčním světě, respektive jeho části, tím se ovšem zároveň vytrácí napětí. Autoři jsou tak nuceni obohacovat svět o nové prvky „neznámého“. Může se jednat o zaplňování „bílých míst na mapě“, jako se to děje v Conanovi, nebo jen o přivedení nových, neznámých postav či bytostí do již vytvořených míst. Ve sdílených světech lze tento princip sledovat jako obzvláště silný. Průběžné rozšiřování encyklopedie hrdinů i čtenářů vede zpravidla k neustálému obohacování celého

39 Například povídka *Jezírko toho černého*.

40 Například povídka *Pláživý stín*.

41 Například povídka *Rudé hřeby*.

42 Jedná se o povídku *Královna Černého pobřeží*.

43 Například v povídce *Ďábel v železo vtělený*.



Sdílení příběhu, světa a jazyka

světa o nové prvky, v důsledku čehož sdílené světy nad ostatní fikční světy vynikají svou diverzitou.⁴⁴ Proto se publikum z řad dvorské společnosti stále mělo proč vracet na Kamelot, stejně jako se mnoho dnešních fanů opakovaně vydává zkoumat všechna zákoutí Středozeemě.

44 Obzvláště rozmanité jsou pak ty sdílené světy, které jsou od počátku budovány pro potřeby her – nejčastěji typu stolní RPG, ale také počítačových her nebo her s miniaturami. Protože autoři takových světů potřebují vyjít vstříc přáním a potřebám různých hráčů, objevuje se zde typicky více odlišných kultur nebo národů, mezi nimiž si hráči mohou volit ty, jež jsou jim blízké.



JSOU SCIFISTKY FEMINISTKY?¹

Hádky, vraždy, spory, přepadení, vendety, týrání a jiné ohavnosti, to vše patří do repertoáru zdejších lidí; ale k válce nepřistoupí. Postrádají, jak se zdá, schopnost *zmobilizovat* se. Chovají se po této stránce jako zvířata; nebo jako ženy. Nechovají se jako muži nebo jako mravenci.

Ursula K. Le Guin: *Levá ruka tmy*

Fantastická literatura je velice populární fenomén, který je doprovázen nejen mohutným fanouškovským hnutím, používajícím název *fandom*, ale i velice tápajícím literárním bádáním, zaostávajícím ve srovnání s anglojazyčnými zeměmi zvláště ve středoevropských zemích, což je důsledek jak nevlídné nakladatelské politiky vůči populární literatuře před rokem 1989, tak přesvědčení mnoha badatelů, že populární, nebo dokonce triviální literatura a priori nemůže být předmětem seriózního zájmu jakéhokoliv literárního vědce a literární kritika, věnující se fantastice, se vyskytuje jen v úzce profilovaných časopisech. Navzdory tomuto dosti rozšířenému mínění se statě a monografie věnované fantastické literatuře v středoevropských zemích objevují stále hojněji a mapují tvorbu, která odpovídá jak běžnému chápání jevu „triviální literatury“, tak i té, která, byť využívá schémata a motivy pro fantastiku typické, snaží se vyslovit univerzální myšlenky a nezaostává na úrovni literární hodnoty za literaturou takzvaného hlavního proudu.

¹ Tento text je změněnou a rozšířenou verzí stati *Má česká science fiction (ženský) rod?* publikované v monografii *Sedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu české literární kultury* (ŘÍHA, STUDE- NÝ 2015: 58–71).



V této kapitole se zaměřujeme především na druh literatury označovaný jako science fiction, jen okrajově na fantasy, (ačkoliv se tyto dva žánry² stále více prolínají a vymezení hranic mezi science fiction, fantasy, hororem a detektivkou (nebo thrillerem) by spíše žánrovému rozdělení uškodilo, než jej upřesnily) a hlavním předmětem našeho bádání je tvorba českých autorek a jejich zacházení s takzvaným ženským psaním.

Ačkoliv ještě koncem dvacátého století Stanisław Lem v rozhovoru se Stanisławem Berešem prohlásil, že „Čtenáři fantastiky jsou mladí lidé mužského pohlaví, kteří si nevědí rady se skutečností a mají problémy se ženami“ (BEREŠ, LEM 2002: 202), nelze přehlédnout skutečnost, že prvním science fiction románem byl – a většina badatelů se v tom tvrzení shoduje – *Frankenstein*, napsaný v roce 1818 tehdy jednadvacetiletou Mary Shelleyovou. Ovšem další skutečností je, že ženy dlouho nepatřily mezi autorky tohoto žánru. V angloamerické literatuře, v níž vzniká nejvíce děl označovaných jako fantastická, se autorky sice začínají hojněji vyskytovat již ve čtyřicátých letech dvacátého století, ale teprve od první poloviny let šedesátých, spolu s nástupem druhé vlny feminismu, se objevují jména spisovatelek, které poznamenaly nejen „ženskou“, ale i celou světovou science fiction. Ursula K. Le Guinová, Joanna Russová, Ann McCaffreyová, C. J. Cherryhová, později i Margaret Atwoodová – tento výčet jmen je namátkový a víceméně náhodný a zahrnuje ani ne desetinu spisovatelek, pro něž se žánr SF stal příležitostí, jak mluvit o aktuálních (nejen) ženských otázkách ve fantastickém převleku.

Oproti mohutné vlně ženských SF autorek v západním světě se v české SF písíci ženy začaly objevovat poměrně pozdě – což je důsledkem jak nechuti oficiální moci, a tím i nakladatelství k tomuto žánru jako takovému, což mělo dopad na jeho opožděný vstup na knihovnické pulty (opomímám fandomové edice), tak možná i rodového stereotypu, že science fiction – oproti fantasy – je „mužský“ žánr, vyžadující okouzlení vyspělou technikou, dynamickou narací a představivost vycházející mimo rámce realistické literatury, k níž tradičně literatura psaná ženami byla řazena.³ O tom, že je to opravdu jen genderový stereotyp, může svědčit množství autorek, které debutovaly v žánru od konce osmdesátých let dvacátého století a jejich hlas dnes zní neméně zvučně než hlas spisovatelů mužského pohlaví. A ačkoliv mnoho anglojazyčných textů stěžejních pro ženský pohled v SF ještě nebylo do češtiny přeloženo, české autorky si dovedly najít vlastní cestu, jak ženským hlasem mluvit (anebo nemluvit).

2 Ačkoliv existuje mnoho výhrad vůči používání termínu „žánr“ k označení druhů fantastické literatury, ke kterým se běžně počítá science fiction, fantasy a horor, jelikož se díla tohoto typu vyskytují ve všech literárních (a například i filmových) druzích, tento pojem se v čtenářské a badatelské obci vžil natolik silně, že jediné dodatečně jej můžeme teoreticky argumentovat – se šalomounským řešením přišla Tereza Dědinová, která navrhuje chápání žánru jako otevřeného systému podle Pavla Šidáka: „V tomto pojetí je žánr samotný ideálním modelem, architektem nesoucím všechny žánrové znaky – konkrétní díla však všechny znaky modelu nenaplňují nikdy“ (DĚDINOVÁ 2015: 44–45).

3 Podrobněji o tom, že „ženské psání“ po dlouhá desetiletí mělo spíše realistický ráz, píše Ewa Kraskowska ve skici *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej* (KRASKOWSKA 2000: 200–210).



Naše úvahy soustředíme kolem tří dílčích otázek: o existenci feministické vlny v české fantastice, za druhé takzvané „écriture féminine“ a konečně konstatování, že pohlaví autora nemusí rozhodovat o způsobu psaní, tematice nebo vyjadřovacích názorech. Tyto otázky se sice týkají literatury všeobecně, ale při uvažování o fantastice musíme brát v potaz skutečnost, že se jedná o literaturu přece jen založenou na jakémsi výchozím nápadu, konstrukci fikčního světa, v němž existuje jistý fantastický prvek, pro fungování onoho světa podstatný a neopominutelný. Všimají si toho badatelé a kritici soustavně se fantastice věnující, například „James Gunn mluví o odlišných otázkách, které si čtenář bude pokládat nad dílem vnímaným jako science fiction a jako beletrie“ (DĚDINOVÁ 2015: 97), a Samuel R. Delany píše, že:

musíme uvažovat o literatuře a science fiction ne jako o dvou různých sadách označených textů, ale jako 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 (podle IBID.: 65).

Ovšem bez ohledu na to, že v science fiction zacházíme s konstrukcí fikčního světa odlišnou od textů zasazených ve skutečném světě, přece jen se domníváme, že k jejich bádání můžeme využívat i metody typické pro analýzy nefantastických děl a naše fragmentární úvahy, které si v mnoha případech zaslouží rozsáhlejší reflexe, ne-li jednotlivé stati, jsou potvrzením této téze.

Před rokem 1989 se science fiction v zemích tehdejšího socialistického bloku často stávala převlekem pro vyjadřování nesouhlasu s režimem. Po politických změnách fantastika (kromě ryze zábavného proudu) stále slouží jako vhodný prostředek nesoucí různé myšlenkové významy, například feministické. To se v literárních dílech nejokřehleji projevuje v tematické rovině, kdy (většinou) autorky za námět volí otázky patriarchátu – nebo matriarchátu, nespravedlivé rozdělení životních úkolů, považování žen jen za sexuální objekt nebo méněcennou bytost. V tomto ohledu za ryze feministickou autorku bývá právem pokládána Eva Hauserová, která se ve svých prvních textech, jí samotnou označených jako biopunk, zaměřovala především na ekologické problémy budoucnosti, vzniklé působením současného člověka. Nejvýrazněji ženským hlasem však promluvila ve sbírce povídek *Když se sudičky spletou*, kde se soustředila na otázky typické pro druhou vlnu feminismu, jako je patriarchální uspořádání společnosti, potlačování role žen, ale i hledání ženské identity. V povídce, která dala titul celé sbírce, je protagonistkou depresí trpící krásná mladá žena, vnějškem připomínající hollywoodské celebrity, které její terapeutka předepisuje takzvané vizionářské kapky, jejichž účinkem je uvolnění pacientky, vyvolávání příjemných představ, což má dovést nemocné k tomu, aby se tyto představy uskutečnily. Na Karolínu kapky sice zapůsobí, ale skutečnost ze začátku nijak nevylepší – cítí se být stále podceňována svým mužem, je objektem



závisti bývalých spolupracovnic, ačkoliv jediné, po čem touží, je láska a pochopení, což se stále nedostavuje. Protagonistka proto začíná s kapkami experimentovat, až nakonec, během společné manželovy obchodní večeře se zahraničním hostem, požije celou lahvičku místo několika kapek a ucítí se v mužské kůži:

Nesmírně živě jsem cítila svoji plochou, volně a svobodně dýchající širokou hrud' bez ňader [...], ale hlavně varlata – v těch byl ten pravý zdroj energie! Vysílala mi do těla přívaly testosteronu, snažila se mě zvednout ze židle a pohnout k nějaké akci, pohybu, velkému činu [...] (HAUSEROVÁ 2000: 23).

Tato událost nese dalekosáhlejší důsledky – během terapeutického setkání, na němž se octnou tentokrát Karolína s manželem, na výzvu doktora, aby řekla muži, že jej má ráda, protagonistka reaguje slovy: „Víte, mně se strašně líbil ten pocit, když jsem měla koule. Pochopila jsem, co je v životě zábavné. Bojovat. Likvidovat. Ničit a vítězit. Díky, opravdu jste mi pomohl!“ (IBID.: 25).

Inspiraci k této povídce určitě lze najít nejen u Aristotela, který o ženě tvrdil, že je poškozený muž, ale především u Sigmunda Freuda, jenž – patrně také inspirován Aristotelem – hlásal, že žena je de facto kastrovaný muž a celý život nese trauma způsobené zjištěním této skutečnosti. Freudovy myšlenky, ačkoliv velice misogynní, byly pro feministky živnou půdou, jelikož tvůrce psychoanalýzy, i přes veškeré námitky jeho následovníků, zanechal viditelnou stopu v běžném myšlení nejen o životních úlohách žen a mužů, ale i o příčinách, proč je žena „slabším pohlavím“. Hauserová se ve své povídce soustředila na onen biologický rozdíl mezi ženami a muži, který má vliv nejen na fungování organismu, ale i na povahové vlastnosti člověka, který díky vlastnění varlat cítí svou moc a možnost rozhodování o osudech jiných lidí.

Povídka *Tajemství dělohy* je vlastně zpracováním myšlenky Freudova předchůdce, Otta Weininger, který ve své studii *Pohlaví a charakter* tvrdil, že všichni lidé jsou bisexuální, představují vlastně směs mužské a ženské látky, ačkoliv muži podle něj jsou aktivní a produktivní, zatímco ženy jsou pasivní a nevědomé (CHANDAK 2009: 74–75). Výchozím nápadem povídky je skutečnost, že na zemi žijí ženy, které po prvním pohlavním styku – bez ohledu na používané antikoncepční prostředky – otěhotní a během rozvoje plodu „vstřebávají“ i otce dítěte, který se stává jejich součástí, čímž vzniká nová, žensko-mužská bytost, což ještě před zjištěním této skutečnosti popisuje protagonistka:

Často se mi v mysli vynořovaly vzpomínky nebo vize nebo co to vlastně mohlo být – na to, jak mám mužské tělo, jak jsem přetvářena do té mužské podoby a dokonce jak i prožívám sex jako muž. Byla to docela normální část mého světa. Ale přesto se mi zdálo, že jiný holky nic takového neznají a zase naopak že je vzrušují věci, který na mě nemají účinek (HAUSEROVÁ 2000: 28).



Ve své povídce Hauserová aktualizovala Weiningerovy myšlenky, ovšem ve smyslu druhé feministické vlny, vyzdvihující výjimečnost žen, které jsou v jejím textu silnější, a muž se po oplodnění (jež je jeho jedinou životní úlohou), stává součástí budoucí matky. Zároveň autorka zdůrazňovala ženskou sounáležitost – také typickou pro druhou feministickou vlnu – a soběstačnost, vyjadřující se ve slovech:

A současně mě napadlo, že jejich schůzky – tušila jsem, že nejde jen o povídání při kávičku, ale spíš o nějaký podivný, přízračný orgie – by mi mohly konečně přinést tu ostrou a intenzivní rozkoš, kterou jsem s muži vlastně nikdy nemohla zažít. Pochopila jsem, že ten muž, který je ve mně – a v mé matce a v mé dceři – mi přinese ještě mnoho radosti (IBID. : 33).

V povídce *Milé maminky!* najdeme několik námětů typických pro tvorbu žen: mateřství, mužskou částí společnosti preferovanou a předepisovanou úlohu matky a manželky a nesouhlas žen s těmito kulturními stereotypy. Osou povídky je internetový chat čtyř žen – A (Adély), B (Báry), C (Cecilie) a D (Dory), které si vyměňují názory na jimi zpochybňované role žen, ovšem Cecilie je v tom ohledu jiná, neboť od začátku naznačuje, že se nachází v jakési kobce pod dohledem ošetřovatele, a s rozvojem zápletky se čtenář dozvídá, že Cecilie neustále rodí a domnívá se, že je matkou dětí sloužících jako dárci lidských orgánů nebo jako látka pro lékařské pokusy. V závěru povídky se čtenář dozví, že posty Cecilie, které působily dojmem, jako by jejich autorka trpěla duševní nemocí, jsou přece jen oprávněné, protože před domem Adély se objevují podivní muži, kteří ji patrně odvezou na statek rodiček, před čímž účastnice chatu varovala Dora (de facto počítačový technik, který svou ženskou identitu jen předstíral).

Povídka nese příliš mnoho nerozvinutých nápadů a zápletek, aby mohla být z literárního hlediska povedená, ale z hlediska feminismu v ní můžeme najít několik otázek pro toto hnutí zásadních. Základní je mateřství, které je protagonistkami chápáno jako nutnost, kulturně vnucená a vyžadovaná, ovšem pro samotný subjekt (který je vnějším světem, tedy většinou manželem a příbuznými, považován za objekt) je údělem, který zbavuje ženu vlastního života, jak intelektuálního, tak ryze lidského, což jedna z protagonistek explicitně vyjadřuje: „Já musím říct, že úplně ze všeho nejvíc toužím po klidu a pořádným spánku“ (IBID.: 82). Rozvinutím této myšlenky je osud Cecilie, který symbolizuje ponížení a zotročení ženy jako matky, jsou jí totiž upřena jakákoliv lidská práva, až na právo – a povinnost – rodit.

Další otázkou, která se v povídce objevuje, je kyberfeminismus, hnutí vzniklé koncem devadesátých let dvacátého století, které předpokládalo, že internet a počítače se stávají v rukou žen zbraní a nástrojem vzpoury. Podle Sadie Plantové, zakladatelky hnutí, je kyberfeminismus očividné dalekosáhlé propojení rozvoje počítačové technologie a osvobození žen (viz PLANT 1995) a aktivistky hnutí si



postavily za úkol mimo jiné zlepšení využívání internetu ženami jak za účelem výměny informací, tak možnosti publikování svých uměleckých děl.

Patricia Waughová si ve své knize *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern* (1989) všimá, že autorky literárních textů druhé feministické vlny volily dvě cesty, a Jan Matonoha je shrnuje těmito slovy:

První řečiště spočívalo v uchovávaní a pouhém převrácení konvenčních mužských a ženských rolí [...]. Druhou realizovanou možností byla oslava a upřednostňování tradičně pojímaných femininních kvalit a senzitivity, jimž se nedostává v novověké kultuře dostatek prostoru a které se tak ve snaze o kritiku převládajících vzorců paradoxně navracejí k velmi esencialistickým konceptům genderových vztahů“ (MATONOHA 2009: 65).

Povídky obsažené ve sbírce Hauserové odpovídají oběma proudům, specifikovaným Waughovou, a jsou vlastně literárním zpracováním četných feministických nebo misogynních myšlenek – ovšem vyvrácených z feministického hlediska, a do jisté míry jsou literární ilustrací feministických esejů Hauserové otištěných v knize *Na koštěti se dá i létat* (1995), v nichž se autorka zaměřila především na osudy ženy v socialistickém Československu a pokoušela se najít důvody, proč se feminismus mezi českými ženami neujal.

Autorkou velice aktivní ve feministickém hnutí byla Carola Biedermannová, ačkoliv ne všechny její texty nesou stopy těchto názorů. Největšího ohlasu se dostalo povídky *Oni*, otištěné v březnovém čísle časopisu *Ikarie* (u příležitosti Mezinárodního dne žen) v roce 1991. Bezejmenná protagonistka povídky, která je podle svého věku pojmenovávána jako Děvčátko, Dívka, Žena, má oprávněný neustálý pocit křivdy, cítí, že nepatří do světa, ve kterém se lidé vůči sobě chovají bezohledně a malicherně a na každém kroku potlačují její jedinečnost. Nejedná se jen o muže obtěžující protagonistku, ale i o další ženy, např. Matku, která na stěžování dcery, že je pronásledována Klukem, reaguje slovy typickými spíše pro „mužský“ pohled, spočívajícími v přesvědčení, že ženy schválně svádí muže:

Je slyšet Matčin hlas.

„Já jako myslela, že je do ní tak nějak blbě zamilovanej, a že to jako neumí jinak dát najevo, a co já vím, třeba ho vona ňák blbě provokovala...“ (BIEDERMANNOVÁ 1991: 37).

Biedermannová v povídce vyjádřila odpor vůči světu, jehož patriarchální uspořádání má vliv na bezohlednost v chování nejen mužů, ale i žen, které se tomuto uspořádání podřídily na úkor své svobody a individuality. Protagonistka má však vlastní zbraň – obtěžující ji lidi může sublimovat, tj. samotnou myslí způsobit, aby zmizeli, a nakonec se třeba tímto způsobem přenést do jiného světa:



Kdyby zmizeli Oni, všichni Oni, třeba by se objevili jiní. Z toho světa, kam patří.
 Nebo – nemohla by tam přesublimovat?
 Obejme děti a zavře oči.
 Svět se rozvlní, rozpadne do pruhů (IBID.: 40).

Jak velký rozruch mezi fanoušky vyvolala tato možná ani ne extrémně feministická, ale velice otevřená a syrová povídka, nasvědčuje skutečnost, že jeden z nich, Josef Vašák, redakci fanzinu *Interkom* poslal svou reakci v podobě básně, v níž mimo jiné přečteme:

I takový může být výplod děv
 mám z toho zánět básnických střev.

Tato vlna v světě trvá
 honem piš – u nás budeš prvá
 co když by se další nebály
 psát podobné kanály
 a tak dej do toho kusu
 co nejvíce hnusu
 žádná štíhlá dívčí nožka
 probere se důkladně použitá vložka [...] (VAŠÁK 1991: 10).

Jak Hauserová, tak Biedermannová ve svých povídkách uplatňují feminismus druhé vlny, tj. „bojující“, tedy vyjadřující nesouhlas s dosavadním zřízením světa, a naléhají na reflexi horšího postavení ženy ve společnosti, nehledě na bezmoc v pokusech o změnu zvláště mužského myšlení.

S ženským pohledem na svět přišla ve svém románu *Strážce noci* i česky píšící Slovenka Sanča Fülle. Děj tohoto postapokalyptického románu se odehrává ve střední Evropě, kterou ohrožuje expandující Tibet, který si již podmanil Ukrajinu. Po jaderných válkách svět leží v troskách – jak hmotně a společensky, tak morálně. Protagonistkou románu je Líza, dívka narozená v rodině žijící na okraji společnosti, od níž utíká a díky setkání s mnichem se dostává do péče Řádu Světloňošova, církevní organizace, která v poválečném chaosu nahrazuje většinu institucí. Ačkoliv hlavní dějovou osou příběhu jsou snahy Lízy a mnicha Adriána o vzpouru proti Řádu a odhalení jeho totalitního rázu, neméně důležitá je i milostná zápleтка. První část románu, psaného v ich-formě, je vyprávěna z pohledu dítěte, které přijímá krutost okolního světa jako úděl a zároveň si nedovede představit jinou skutečnost.

Mně bylo devět a Elvisovi sedm. Když to tenkrát začlo. Byla bych ji zabila. Kurva, dyť jsem ji zabila. I otce, toho uřvanýho saďoura, co byl denně klidnej asi při minuty, potom, co ho vytáhl z některýho z nás (FÜLLE 2007: 21).



Otázkou, které autorka věnovala velkou pozornost, je sexuální zneužívání a prodej dětí, které vzhledem k neplodnosti mnoha žen způsobené radiačním syndromem představují „nedostatkové zboží“, a psychické následky traumat prožitých v dětství, ničících život žen v dospělosti. Sanča Fülle v citlivě a jemně psaných pasážích (oproti tomu výše citovanému) názorně ukazuje, jak je těžké překonat odpor ženy, která byla jako dítě znásilněna, k mužům a sexu. Nejenže se tím zapojuje k diskurzu o znásilňování, který díky feministkám od sedmdesátých let minulého století přestal být tabuizovaným tématem, ale také v literárním podání připomíná mnoha čtenářům, že zneužívání ženy – natožpak dítěte – není výsledkem jakékoliv jeho nebo její provokace, ale vždy je „formou násilí a dominance [...]“. Násilník znásilňuje, aby demonstroval svou moc“ (GRAFF, SUTOWSKI 2014: 236).

Autorkou, která si zaslouží velkou pozornost, je první dáma české SF Vilma Kadlečková. Feministická nota zaznívá v její novele *O snovačce a přemyslovi*, původně otištěné v antologii *Imperium Bohemorum* (2007), v roce 2015 pak vydané jako samostatná kniha. Dílo je očividnou reakcí autorky na novelu *Pole a palisáda*, v níž Miloš Urban v rámci edice Mýty reinterpretoval legendu o Libuši a kněžnu prezentoval jako mladou a nezralou dívku, která sice sáhne po moci, ale brzy si uvědomí své omezené schopnosti a raději vyhledává vhodného muže a předá do jeho rukou vládu nad krajem. „Převyprávění“ pověsti z pera Urbana se tak stává pokusem o rekonstrukci původního příběhu založenou na současných poznatcích o struktuře, typologii a funkci mýtů, jak je popsali Claude Lévi-Strauss a Joseph Campbell. Libuše v *Polí a palisádě* dostává psychologickou motivaci: je sice vybavena magickými atributy Velké bohyně vládnoucí životem a smrtí, ale zároveň má psychiku dospívající dívky, která byla pověřena úkoly, se kterými si už neví rady, uvědomuje si svá omezení, a ačkoliv se snaží zodpovědně plnit své povinnosti, nejraději by je předala někomu jinému. Urban tak nejen desakralizuje Libuši jako bohyni, ale snaží se vysvětlit její jednání v souladu s dědictvím realistické literatury – psychologickou pravděpodobností, „polidštuje“ ji – ale tím i degraduje, jelikož mechanismus degradace se projevuje v desakralizaci, přechodu od ústní slovesnosti k psanému textu, v racionalizaci, historismu a v estetizaci. V Urbanově novele Libuše již není personifikací českého národa, je obyčejnou ženou, která se stává sama sebou jen po boku svého muže.

Bez ohledu na to, jaké pohnutky hýbaly Urbanem, reakce Kadlečkové byla prudká – nejdříve na vlastním blogu: „Tohle je z příběhu cítit zdaleka nejvíc: snaha vytvořit etalon, kodifikovanou verzi, která je lepší než nemoderní Kosmas nebo zaprášený Jirásek nebo nějaká obrozenecká opera“ (KADLEČKOVÁ 2015). A dále:

Mytická Libuše by měla být jakousi emisarkou ženství v mužském světě. Snaží se uspět, ale její ženskost jí brání používat čistě mužské prostředky tam, kde by byly na místě. Protože je vědma, nahlédne nepatřičnost takové snahy, přenechá mužskou práci mužům a sama se stáhne do pozadí a dodává jim jenom inspiraci a vizi – zkrátka dlouhodobě



plány, které jí umožňují vidět její ženská jasnozřivost. Z tohoto pohledu Libušin ústup nemusí být vnímán jako její selhání a bezvýhradné vítězství mužského principu tam, kde na tom záleželo, nýbrž zkrátka návrat k rovnováze (IBID.).

Tento zápis ovšem po kratší době Kadlečková z blogu stáhla a místo toho vytvořila literární polemiku.

O snovačce a přemyslovi je próza, v níž se Kadlečková zařadila mezi postmoderní autory jak pojetím látky, tak využívanými tvůrčími postupy. Zápletka novely je značně komplikovaná: díky virtuální realitě se Čechům mají vštěpit staré slovanské kořeny, pomocí mytologie přepracované pro potřeby projektu Imperium Bohemorum, k čemuž jsou využívány schopnosti tzv. snovaček a přemysla, schopných virtuální realitu ovládat. Ovšem zřizovatelé projektu si nejsou vědomi, že do úlohy snovaček se vtělily stále žijící bohyně. Libuše, Kazi a Teta jsou nesmrtelné vědmy, které v průběhu dlouhých staletí života mezi sebou bojují, podvádějí se i zabíjejí. Zachovávají si své magické vlastnosti, které je spojují s Velkou bohyní – Libuše je světlovlasá, Kazi brunetka a Teta zrzavá, čímž naznačují všechny aspekty Velké bohyně, a ke schopnostem magickým se přidalo i snování – schopnost měnit skutečnost slovy. Právě na snování je založen projekt Imperium Bohemorum. Libuše se u Kadlečkové znovu objevuje na scéně, aby zachránila český národ před sílícími vlivy islámu a ohrožením, které může přijít nejen z vnějšku, ale i zevnitř – když se islám stane módou mezi mládeží. Projekt Imperium Bohemorum, využívající virtuál, který ovlivňuje kolektivní vědomí, má vštěpit Čechům – podruhé v dějinách – hrdost na svou vlast, její kulturu a mytologii. Hlavní roli v projektu hrají snovači – ti, kteří svět proměňují slovy –, a přemyslové – ti, kteří mění svět svou myslí. Kadlečková tak přišla s nápadem obdobným jako Christopher Nolan ve filmu *Inception* (Počátek), v němž myšlenka vštěpená jedinci může ovlivnit jeho jednání – v české novele ovšem autorka využívá archetypy, které by zapůsobily na podvědomí celého národa. Mimochodem, Nolanův film pochází z roku 2010, zatímco próza *O snovačce a přemyslovi* vyšla původně ve stejnojmenné antologii povídek v roce 2007 – a ve sci-fi má první uvedení nového nápadu veliký význam.

Postava samotné Libuše je vlastně pokračováním její základní úlohy, kterou plnila po staletí – je tou, která věštila slavnou budoucnost Prahy, je vlastenkou, pro niž je idea důležitější než osobní život. Proto se rozhoduje potrestat Přemysla, který ji podváděl, když se snažil „přemyslet“ Brno jako město porážející Prahu, a to zase s využitím různých mystifikací, které by z hlavního města Moravy měly učinit technologické impérium. Zároveň je Libby moderní, uvědomělá žena, proto se snaží prolomit svůj obraz, který v národním povědomí funguje – podle Jirákových *Starých pověstí českých* – jako představitelky „slabšího pohlaví“, té, která předává moc mužům. Druhá Libušina sestra Teta hledá, jak se pomstít za to, že národní obrození ve snahách o obnovení české identity změnilo její vlastní identitu: z dravé, „nejtemnějši“ vědmy udělalo kněžnu mnohem sympatičtější, než nač by poukazovaly její



magické schopnosti a povaha. A proto bojuje nejen se svými sestrami, ale i s celým projektem Imperium Bohemorum. Oproti Libuši, obrádkyni Slovanstva a Česka, stojí Teta na straně globalizace, protože ta by jí umožnila uctívání Svantovíta, který si jako jediný mezi mírumilovnými slovanskými bohy vyžaduje krvavé oběti, což by Tetě, respektive Teth, dalo možnost uspokojit vlastní touhy. Kazi je v jednadvacátém století v souladu se svými pradávnými schopnostmi lékařkou, ale nejraději by vedla život luxusní, bezstarostný a apolitický. Tři ženy, tři různé životní postoje, tři různí slovanští bohové, které kněžny ctí: Libuše Peruna, nejmocnějšího vládce hromů, Kazi Vesele, boha zesnulých a úrody, Tetka krvelačného Svantovíta. Tři různé doplňující se ženské povahy, které dohromady tvoří nejen mytický triumfeminát, ale obraz žen, jaké jsou, jakými se v životě řídí principy, jaké cíle svými činy sledují. A konečně Přemysl Ackermann-Oráč, který slouží Velké bohyni, je jejím milencem a synem – neexistují sošky, které by jej ukazovaly jinak než v náručí Bohyně. Pokud Bohyně měla tvořit a rodit a symbolizovala Slunce a Měsíc, její společník symbolizoval roční životní cyklus, neustálé přecházení z jedné fáze do další. Každý rok umíral a oživoval se díky vegetačním silám Bohyně. Nemůže existovat sám, teprve s ženou tvoří jednotu vznikající z protikladů, která navrácí rovnováhu světa.

Oproti tematické rovině, která je ve fabulační rovině prázdně viditelná, se ve feministické kritice používá i pojem „ženské psaní“, který je těžce uchopitelný, neboť není jasně definovaný. V textech feministických badatelek Luce Irigarayové a Hélène Cixousové, které postulovaly, jak by ženy měly psát, lze najít několik společných jmenovatelů ženského stylu. Patří k nim například senzibilita, tělesnost, ale také mnohovýznamnost, polyfonie:

Jazyk je velice emotivní, senzibilní, bohatý na erotickou metaforiku, tělo v něm není předmětem, ale stává se samotnou formou mluvení, materiálnost zvuku splývá s tekutými a otevřenými významy. Cixous to pojmenovala jako totožnost signifiant a signifié a Irigaray hovoří o slovech, které nepopírají tělesnost, ale tělesně mluví (BURZYŇSKA, MARKOWSKI 2006: 412, přeložila J. C.).

Tyto myšlenky upřesnil Jan Matonoha, používající pojem ženského psaní pro ty literární texty, které jsou založeny na „paradigmatu jazyka (ve smyslu jeho nezastupitelné artikulační a strukturující role při uchopování a zpracovávání individuální a kolektivní zkušenosti)“ (MATONOHA 2009: 62). Matonoha dále konstatuje, že:

podstatným rysem psaní autorek [...] je právě pozornost k roli jazykových a narativních struktur prostředkujících nám materiál naší zkušenosti ve vždy již určitým způsobem zformovaném tvaru. V tomto ohledu lze říct, že ‚ženské psaní‘ se neobírá a nemůže obírat expresí nějaké původní, nezcizitelné ‚ženské‘ zkušenosti, nýbrž textovými a diskurzivními postupy a rámci, jež činí zkušenost v první řadě možnou, dostupnou a uchopitelnou (IBID.: 63).



Stopy ženského psaní v tomto smyslu lze najít v tvorbě všech zmíněných autorek, které ženské zkušenosti převádějí do textové podoby; literatura se pro ně stává prostředkem k vyjadřování sebe sama. Ovšem v nejnovější tvorbě Vilmy Kadlečkové, v pentalogii *Mycelium*, lze najít i další znaky příznačné pro ženské psaní, které spatřujeme ve výstižné charakteristice jednotlivých postav personálním vyprávěním. Většina protagonistů tohoto díla jsou ženy (nebo mimozemské bytosti s ženským pohlavím) a výstavbou personálního vyprávění v er-formě z pohledu několika postav se autorka po vypravěčské stránce vyrovnala s mistrovskými díly Virginie Woolfové, kde jsou vyprávěním naznačeny nejen názory jednotlivých protagonistů (což plně koresponduje s požadavkem polyfonie podle Bachtina), ale i jejich povahové vlastnosti, a to hned v úvodních pasážích, na ukázkou jen jeden krátký citát:

Chvíli se na ni díval. Pinky přešlápla. Proboha, uvědomila si, **muselo mu to dojít, teď, okamžitě: nepotřebuju Lucasovi vracet knihu tady, když se s ním vídám třikrát týdně na tréninku!** Právě se chtěla dát na ústup, ale vtom jí vyrazil dech znovu. Ustoupil stranou a otevřel jí dveře. „No dobrá, slečno Pinkertino. Pojďte dál.“ [...]

Pinky blesklo hlavou všechno možné, mimo jiné také to, že ji Giles Hildebrandt znásilnil v obýváku na pohovce, uškrtí a zakope na zahradě. Byl mnohem vyšší než ona, kostnatý, ale silný (KADLEČKOVÁ 2013: 24).

Nejen díky mnoha protagonistkám, ale především díky hlavní postavě pentalogie Lucasu Hildebrandtovi, který, ačkoliv je těžištěm všech zápletek, je vykreslen jako postava antipatická, cynická a egoistická – kolokviálně řečeno z ženského hlediska – dílo nabývá i v tomto smyslu feministického rázu.

Tento přehled autorek by nebyl úplný bez osobnosti Petry Neomillnerové, spisovatelky známé především z tzv. „dirty fantasy“ – stylu vyznačujícího se drsnými scénami a protagonisty plnými negativních vlastností. Antonín K. Kudláč tento styl obrazně popisuje slovy:

při četbě doslova cítíte pach zapadlých, epidemiemi decimovaných vesnic a hradbami obehnaných měst. Když někomu z jejich hrdinů teče krev, vnímáte jeho bolest stejně palčivě jako ránu pěstí nebo pachů zrady (KUDLÁČ 2010: 109).

Protagonisté jejich děl – jak románů, tak povídek – jsou vesměs ženského pohlaví: čarodějnice, zaklínačky, upírky – silné (jak fyzicky, tak psychicky), sebevědomé a emancipované ženy, které čelí nejen problémům a úkolům typickým pro literaturu fantasy, ale i těm ženským, jako je například mateřství (tento motiv je stěžejní v románu *Dítě Skály*). Tím se díla Neomillnerové řadí nejen k ženskému psaní, ale i k po literární stránce zajímavějším textům současné české fantastiky.

Autorky, nad jejichž tvorbou jsme se zastavili, netají svůj rod a snaží se vnést do feministického diskurzu i vlastní názory a nápady, ačkoliv jsou i další, u kterých



nelze vysledovat takový postoj. I když například v díle Ludmily Freiové, přednedávnem zesnulé nestorky české SF, lze snadno najít prvky ženského stylu, současné autorky, jako kupříkladu Edita Dufková nebo na další hvězdu vyrůstající Julie Nováková, se ve svých textech drží „mužského“, racionálního stylu, jejich protagonistky nejsou nijak feministicky nebo genderově uchopené a jedinou stopou ženského myšlení v těchto textech může být skutečnost, že společenské role obou pohlaví jsou rovnoprávné.

Snažili jsme se ukázat různorodost psaní českých autorek, které ve svých dílech uplatňují různé postoje. Pro některé se fantastika zdá být žánrem oslovujícím především mužské čtenáře, proto v jejich tvorbě není přítomný ženský prvek. Pro jiné, jako Eva Hauserová, Carola Biedermannová, Vilma Kadlečková nebo Petra Neomillnerová je fantastická literatura prostředkem k vyjadřování feministických názorů. Ačkoliv jen stěží zde lze uvést jakékoli statistické analýzy, předpokládáme, že tyto podíly jsou víceméně stejné jako v literatuře tzv. mainstreamu.



FIKTIVNÍ JAZYKY VE FANTASTICE

I řekl jsem: „Ale pro Bůh, což pak toto v Babyloně jsme?
Tutoť každý svou píseň hude: můž-liž větší směsice býti?“

J. A. Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce*

Oblast fiktivních jazyků ve fantastice je nesmírně rozsáhlá a rozhodně nezačíná – a už vůbec nekončí – Tolkienem. V této kapitole se na prvním místě letmo dotkneme některých možností, které fiktivní jazyky skýtají.

Různorodé nakládání s faktem jazykové mnohosti a rozrůzněnosti pramení už z jeho mytického pojetí. V moralistním židovském vyprávění o babylonské věži je zmatení jazyků vykládáno jako důsledek roztržky mezi lidmi a Bohem, jako důsledek lidské zpupnosti. Mnohost řečí přichází coby trest. Mezopotámská tradice, která rovněž obsahuje vyprávění o Zlatém věku, kdy všichni lidé mluvili toutéž řečí, chápe zmatení jazyků jako důsledek sporu dvou božstev:

Sumerané věřili, že bývala doba, kdy všichni lidé mluvili jedním a tímtéž jazykem, a že jejich řeč zmátl Enki, sumerský bůh moudrosti. Jaký měl důvod pro ten neblahý čin, to není v textu uvedeno; dost možná byl podnícen žárlivostí na Enlila a na všeobecnou vládu nad lidstvem, jíž se těšil. [...] Na druhé straně máme biblické vysvětlení jazykového zmatení. Toto vysvětlení, které interpretuje do nebe sahající zikkurat jako následek hluboko zakořenění lidské zpupnosti a jako hrozbu bohům, je značně odlišné od naší sumerské verze a je nepochybně produktem hebrejské náboženské imaginace a moralistní povahy (KRAMER 1994: 282).



Setkáváme se tedy se dvěma různými pojetími univerzálního jazyka – univerzální jazyk lze po židovském způsobu chápat jako nástroj moci, který umožňuje vyvyšovat se nad Boha, a proto je vlastně dobře, že o něj hříšné lidské pokolení přišlo – nebo po způsobu mezopotámských mýtů jako ideál, který člověk ztratil spíše nešťastnou náhodou, a tudíž se hodí, aby usiloval o jeho znovuzískání. Rajský jazyk, kterým hovořili první lidé v průběhu takzvaného Zlatého věku, se ostatně s mocí pojí velice úzce.

Představa, že můžeme nalézt nearbitrární slovo, které objektivně odpovídá skutečnosti, je velmi stará, již antická. Nalezneme ji mimo jiné u Platóna v dialogu *Kratylos*:

Otázka přirozeného vztahu některých hlásek k významu patří k jedněm z nejstarších lingvistických problémů. Najdeme ho už v Platónově dialogu *Kritiás* [správně v dialogu *Kratylos*], který spojuje hlásku r s vyjádřením tvrdosti a pohybu (jazyk se při ní nejvíce chvěje), hlásku i s vyjádřením jemnosti, hlásku l s hladkostí, gl s lepivostí, n s vnitřkem, o s okrouhlostí, f, ps, s a z s vanutím nebo třesem, a a é s velikostí. I když možnost zcela přirozeného vztahu hlásek s významem bez příspěvní zvuku Platón zavrhl, přesto věřil, že nejkrásnější je taková řeč, kde si je význam a zvuk nejbližší (POKORNÝ 2010: 72).

Od této víry je už jen krůček k představě, že věci mají „pravá jména“ a že je pomocí těchto „pravých jmen“ možné ovlivňovat skutečnost. Takové sympatetické pojetí magie je patrně nejlépe známé z Frazerovy *Zlaté ratolesti*. V kouzelníkové logice platí „zákon vnitřního souladu“ (FRAZER 1994: 18–19), v tomto případě souladu mezi vyslovovaným (výrazem) a světem (obsahem). V prózách fantastiky se takové používání „jmen věcí“ stalo jedním z oblíbených topoi.

Nejtypičtějším zástupcem jsou texty Ursuly K. Le Guinové ze světa Zeměmoří. Přítomnost fiktivního jazyka (nebo alespoň jiného, neobvyklého, tajného jazyka) je nutná, aby mohlo vzniknout napětí mezi lidmi, kteří jej alespoň zčásti ovládají, a lidmi, kteří používají pouze běžný, „pokleslý“ jazyk. Jazyk, který má moc, se v Zeměmoří nazývá starořeč; není možné se jej naučit v úplnosti, stejně jako není možné v úplnosti poznat svět:

Hardština, kterou se mluví v Archipelu, nemá v sobě víc kouzelné moci než kterýkoliv jiný lidský jazyk, její kořeny však sahají až do starořeči, jazyka, v němž jsou věci nazývány pravými jmény – a cesta k pochopení této řeči začíná runami, jež byly poprvé sepsány, když se ostrovy světa vynořily z moře (LE GUINOVÁ 1992: 19).

Kámen rychle měnil svou podobu podle toho, jaká mistr vyslovoval jména, a pak se stal opět kamenem. „Je to však pouhé zdání. Iluze klame smysl přihlížejícího, nutí ho vidět a slyšet a cítit, že to či ono se proměnilo. Jenže tím se nic neproměňuje. Abys proměnil tento kámen v drahokam, musel bys změnit jeho pravé jméno“ (IBID.: 38–39).



Z novějších próz rozvíjejí toto pojetí zejména knihy Patricka Rothfusse. V nich je jistá moc přisuzována jakýmkoli jménům, tedy i běžným názvům, respektive jejich výrazové formě (zvukové či grafické podobě):

„Zavolals jméno větru,“ řekl, jako by to bylo naprosto zřejmé.

„Ale co to znamená? A co myslíš tím »jménem«? Je to jen jméno jako »Kvothe« nebo »Elodin«? Nebo spíš jako »Taborlin znal jména mnoha věcí?“

„Jako obojí,“ odpověděl a zamával hezké dívce, která se vykláněla z okna ve druhém patře.

„Ale jak může jméno způsobit něco takového? »Kvothe« nebo »Elodin« jsou jen zvuky, které vydáváme, nemají samy o sobě žádnou moc.“

Elodin zvedl obočí. „Vážně? Tak se dívej.“ Podíval se na ulici. „Nathane!“ křikl. Nějaký chlapec se ohlédl naším směrem. Poznal jsem v něm jednoho z Jamisových poslůčků.

„Nathane, pojď sem!“

Chlapec přiklusal a podíval se na Elodina. „Ano, pane?“

Elodin mu podal své mistrovské roucho. „Nathane, odnesl bys mi to prosím do mých pokojů?“

„Jistě, pane.“ Chlapec vzal roucho a odspěchal.

Elodin se na mě podíval. „Viděls to? Jména, kterými se oslovujeme, nejsou jména. Ale i tak mají určitou moc.“

„To není žádná magie,“ protestoval jsem. „Musel tě poslouchat. Jsi mistr.“

„A ty jsi Re'lar,“ pravil neústupně. „Zavolals vítr a vítr poslechl“ (ROTHFUSS 2008: 276–277).

„Pravá jména“ jevů jsou ovšem ztotožňována s jevy samotnými. Protože se pak nejedná o systém znaků, je otázkou, zda lze v tomto případě hovořit o fiktivním jazyce, nebo zda jde již o pouhý popis magického nakládání se světem využívající jazykovou terminologii pouze metaforicky:

„Pořád tomu se jmény nerozumím.“

„Naučím tě tomu rozumět,“ prohlásil lehce. „Povaha jmen se nedá popsat, jen vyzkoušet a pochopit.“

„Proč se nedá popsat?“ zeptal jsem se. „Když něčemu rozumíš, můžeš to popsat.“

„Dokážeš popsat všechny věci, kterým rozumíš?“ vrhl na mě postranní pohled.

„Ovšem.“

Elodin ukázal na ulici. „Jakou barvu má košile toho chlapce?“

„Modrou.“

„Co tím myslíš, modrou? Popiš mi to.“

Chvilí jsem usilovně přemýšlel, ale nedařilo se mi. „Takže modrá je jméno?“

„Je to slovo. Slova jsou bledé stíny zapomenutých jmen. Jako mají moc jména, mají moc i slova. Slova dokážou zažehnout ohně v myslích lidí. Slova mohou vynutit slzy i z těch



nejtvrdších srdcí. Existuje sedm slov, která mohou způsobit, že tě bude druhý milovat. Existuje deset slov, která zlomí vůli silného muže. Ale slovo není nic víc než obraz ohně. Jméno je oheň sám“ (ROTHFUSS 2008: 279).

Představa univerzálního jazyka bývá vždy jakýmsi „dovedením do krajnosti“, ať už je dovedena do krajnosti umělost, v případě člověkem vynalezeného jazyka, nebo přirozenost, jde-li o představu původního, rajskeho jazyka.

Univerzální jazyk zkonstruovaný člověkem se může pojit jak s optimistickým, tak s pesimistickým nazíráním. Optimismem se vyznačují utopie a mimoliterární konstruované jazyky. Typickým příkladem pesimistického pojetí fiktivního konstruovaného jazyka je newspeak z Orwellova románu *1984*. Fiktivní jazyk je postaven po bok propagandě a donucovacím prostředkům, ale stojí vlastně ještě nad nimi jakožto nejmocnější prostředek ovládnání lidí:

Jeho slovní zásoba byla vytvořena tak, aby přesně a často s velmi jemným odlišením vystihla všechno, co chtěl straník řádně vyjádřit, a zároveň vylučovala všechno ostatní včetně možnosti, jak to pojmenovat nepřímou. Toho se docílovalo zčásti tak, že se zaváděly novotvary, ale hlavně tím, že se odstraňovala nežádoucí slova a zbylé výrazy se zbavovaly nežádoucího smyslu a pokud možno úplně všech vedlejších významů (ORWELL 2011: 495).

Toto pojetí vychází z takzvané Sapir-Whorfovy hypotézy, dnes spíše zpochybňované a přijímané nanejvýš částečně, která tvrdí, že člověk pojímá realitu prostřednictvím jazyka a že zjednodušeně řečeno může jen těžko přemýšlet o něčem, pro co nemá slova. Takové zjednodušené pojetí Sapir-Whorfovy hypotézy se ve fantastice, zejména ve vědeckofantastické próze, objevuje velmi často, což kulminuje v sedmdesátých a osmdesátých letech. Mnohdy nabývá až extrémní podoby jazykového determinismu:

Jazykový determinismus je často chápán jako extrémní varianta jazykového relativismu, žádný současný směr ho však nezastává. Empiricky se zdá zjevné, že vývoj kultur není determinován typem jazyka a že jazyk nevytváří světonázor, který by nepřipouštěl změny nebo individuální rozdíly. Názory, že někteří klasičtí jazykoví relativisté (Whorf, Sapir) zastávali tzv. silnou verzi hypotézy jazykové relativity, jsou velmi často v přímém rozporu s tím, co tito relativisté explicitně tvrdili (POKORNÝ 2010: 204).

V případě chápání rajskeho jazyka jako absolutní přirozenosti převažuje nazírání pesimistické. Je-li rajske jazyk předků vrcholem přirozenosti, pak proměny jazyka v průběhu času musejí téměř nutně znamenat zhoršení; výjimku tvoří optimistický historismus chápající jako přirozený nejen nejstarší „božský“ jazyk, ale vše, co se z něj vyvinulo.¹

1 Giambattista Vico, předchůdce osvícenství a historismu, píše ve svých *Základech nové vědy a společné přirozenosti národů* (1744) o třech fázích vývoje společnosti (božská, herojská a lidská)



Spojení fiktivních jazyků s tématem úpadku je typické pro Tolkiena a jeho pokračovatele. Obvykle se pojí s fantastickým světem pojatým jako svět úpadku, to znamená jako takový svět, ve kterém uvadá a „zmenšuje se“ vše, ne pouze jazyk. Quenijština (jazyk elfů v Blažené říši), sindarština (jazyk temných elfů ve Středozemi) a obecná řeč (nejpoužívanější lidský jazyk na konci Třetího věku) jsou novou variací na zlatý, stříbrný a železný věk. Vypravěč románu hovoří o setrvalém úpadku:

Vždyť navzdory tomu, že všechno poznání v těchto pozdních dnech upadlo od starodávné plnosti, gondorské léčitelství bylo posud moudré a umělo hojit rány i pohoždění a všechny nemoci, jimiž trpěli lidé na východ od Moře. Jen stáří ne. Pro to nenašli lék, a délka jejich života nyní příliš nepřesahovala délku života ostatních lidí, těch, kteří v plné síle přečkali stovku, bylo málo, s výjimkou některých rodů s málo smíšenou krví (TOLKIEN 1992: 137).

Přitom je zřejmé, že vše včetně jazyků bude ochabovat i nadále. Občasné návraty ke slavné minulosti jsou ovšem možné. Když Aragorn během své korunovace promluví quenijsky a zopakuje slavná slova Elendilova,² působí tato pasáž díky využití nejstarobylejšího možného jazyka obzvlášť majestátně. Motiv úpadku se v tu chvíli propojuje s motivem „věčného návratu“. Obdobu tohoto postupu v materiální rovině tvoří setkání hrdinů se starobylou architekturou³ či nalezení prastarých artefaktů, nejčastěji zbraní,⁴ ale i jiných

a odpovídajících třech fází vývoje jazyka. Jazyk přisuzovaný bohům a jazyk přisuzovaný héroům představuje sice dokonalou a nutnou přirozenost archaické společnosti, stejně přirozenou historicko-kulturní nutností je však jeho postupné komplikování a vývoj. „V oněch dobách se postupně mluvilo třemi jazyky; první byl hieroglyfický neboli jazyk posvátných znaků, druhý symbolický neboli jazyk herojských znaků a třetí epistolární neboli jazyk znaků národy dohodnutých“ (VICO 1991: 73). Jazyky začínají jednoslabičnými slovy tak jako děti (VICO 1991: 117). Postupně také vznikají jednotlivé slovní druhy, nejprve citoslovce, až zcela nakonec slovesa (VICO 1991: 190–191). Podobně se vyvíjí nejprve rytmizovaný zpěv (poezie), teprve poté prozaická mluva (VICO 1991: 193).

2 „Nato předstoupily stráže, Faramir otevřel truhlu a pozvedl starobylou korunu. Byla tvarována jako přílby Stráže citadely, byla však vyšší a celá bílá a křídla po stranách byla z perel a stříbra, v podobě křídla mořského ptáka, neboť byla znakem králů, kteří přišli přes Moře, v obroučce bylo zasazeno sedm démantů a na vrcholku byl vsazen jediný drahokam, jehož světlo šlehalo jako plamen. Tehdy vzal Aragorn korunu, pozvedl ji a řekl:

„Et Eärello Endoreenna utúlien. Sinome maruvan ar Hildinyar tenn' Ambar-metta!“ To byla slova, jež vyřkl Elendil, když byl vynesena z Moře na křídlech větru: „Z Velkého moře přicházím do Středozemě. Zde budu bydlet já a má dědicové do skonání světa!“ (TOLKIEN 1992: 256).

3 „Hlavní zeď Města byla totiž velmi vysoká a podivuhodně silná, postavená, ještě než začala moc a zručnost Númenoru ve vyhnanství upadat, a její vnější plocha byla jako věž Orthank, tvrdá, temná a hladká, neprorazitelná ocelí ani ohněm, a rozbít se nedala jinak než otřesením, který by rozerval samu půdu, na níž stála“ (TOLKIEN 1992: 94–95).

4 „Elrond se vyznal v runách všeho druhu. Ten večer se podíval na meče, které si přinesli ze zlobřího doupěte a řekl: „Tyhle meče nevyrobili zlobři. Jsou to staré meče, prastaré meče horských elfů ze Západu, mých příbuzných. Byly vyrobeny v Gondolinu pro válku se skřety. Jistě pocházejí z nějakého



předmětů; typickým příkladem je ostatně Jeden prsten, kolem nějž se celý příběh koncentruje:

„Je úplně studený,“ řekl Gandalf. „Vezmi jej!“

Frodo prsten přijal ucukávající dlaní; jako by byl silnější a těžší než kdy jindy.

„Podívej se na něj zblízka,“ řekl Gandalf.

Frodo to udělal a spatřil, že kolem celého prstenu zevně i zevnitř běží tenoučké písmo, jemnější než nejjemnější perokresba: ohnivě písmo, které se zdálo tvořit souvislý nápis. Zářilo pronikavě, a přece vzdáleně, jako z veliké hloubky.

[následuje vyobrazení zdobného nápisu]

„Nedokážu přečíst to ohnivě písmo,“ zachvěl se Frodovi hlas.

„Ne,“ řekl Gandalf, „ale já ano. Písmo je elfí, starodávného druhu, ale jazyk patří zemi Mordor, a tím zde mluvit nebudu. Tohle však říká v Obecné řeči, víceméně doslova:

Jeden prsten vládne všem, Jeden jim všem káže,

Jeden všechny přivede, do temnoty sváže“ (TOLKIEN 1990: 64).

Souvztažnost starého jazyka a starého artefaktu je navíc podepřena tím, že předměty jsou obvykle popsány některým ze starobyklých a vznešených jazyků, takže nápis může přečíst pouze vzdělaná osoba, některý z nositelů starých tradic.

Jisté variace úpadkového pojetí jazyka se objevují i v některých sci-fi románech, zejména postapokalyptických. V těchto případech už nemusí jít o úpadek proti rajskému stavu, nýbrž o úpadek proti civilizovanému stavu, který panoval předtím, než do světa zasáhla katastrofa. Často s tímto pojetím pracuje například klasik science fiction Brian Aldiss. Jazykem, který se proměnil, je angličtina, respektive jazyk vypravěče. V Aldissově románu *Nonstop* se říká o Bohu: „Měl jakési nedefinovatelné vztahy se rčením přísámvuch, které znělo rázně, i když nic konkrétního neznamenal. Bůh skončil jako průměrná kletba“ (ALDISS 2008: 36). Můžeme nahlédnout i do anglického originálu. Ze slovního spojení „Jesus knows“ se stává „Jeezer’s nose“. Jazyk, který dříve odpovídal bohaté realitě světa, se přizpůsobuje omezené realitě vesmírné lodi. Například slovo „Hell“ (peklo) se mění v „hull“, tedy „trup“. Po zániku tradičních náboženství označení pro infernální prostor nemizí, nýbrž polysémanticky splývá s realitou pro mluvčí jazyka důvěrně známou (COLLINGS 2006: 12–13). V jiném Aldissově románu, postapokalyptickém *Pokolení starců*, nalezneme pasáž, kdy se hrdinové díví, jak rychle se u odříznutých skupinek zvýrazňuje přízvuk a používají slova příznačná pouze pro ně:

dračího pokladu nebo naloupené kořisti skřetů, poněvadž draci a skřetové to město před dávnými věky vydrancovali. Tenhle, Thorine, se podle svých run jmenuje Orkrist čili Skřetodrv ve starém gondolinském jazyce; bývala to slavná čepel. A tohle, Gandalfé, byl Glamdring, Vrahomlat, který kdysi nosíval král Gondolinu. Dobře si je opatrujte!“ (TOLKIEN 2002: 50–51).



Mnohému z toho, co ta žena říkala, příliš nerozuměli. Jako by mlha, rozprostírající se v tomto ročním období nad vodou, obestřela také jejich chápání. Nebylo však těžké si domyslet, že u malé skupinky lidí, odříznuté od sousedů, se bude zvýrazňovat přízvuk a budou používat slova, příznačná pouze pro ně. Přesto je však překvapilo, jak intenzivně tento proces probíhá (ALDISS 2010: 249).

Fiktivní jazyky mohou ve fantastických prózách plnit velmi různorodé funkce.

Prostřednictvím fiktivního jazyka je možné charakterizovat celé fiktivní kultury. Není přitom rozhodující, zda se jedná o vnější popis zvukové stránky řeči nebo zda se povaha smyšlené společnosti vyjevuje strukturováním jazyka. Jiří Gruša v románu *Mimner* například představuje fiktivní kalpadockou společnost prostřednictvím překvapivé a tísnivé polysémie kalpadockých slov. Tíseň je vytvářena spojováním významů pro čtenáře z naší kultury příjemných a významů nepříjemných – tento druh tísně je v návaznosti na psychoanalytická bádání označován jako „unheimlich“ (uncanny).⁵ Například pojem „ervet“ znamená v kalpadočtině totéž co dílo, dovršení, úkol, bůh, nadvěc, mrtvina, studna, rozinky a správná věc či vědomí správné věci: Kalpadokové se ptají hrdiny, zda píše matce:

„Ano,“ řekl jsem mu, třebaže jsem věděl, že ho tím přitakáním klamu, neboť pro mne matka je někdo, kdo mě narodil a koho osobně znám či přinejmenším mohu znát, zatímco pro Kalira a pro všechny mhany je to Tažná. Ta, co si ji představují jako pec. Jeden z přívlastků Tažné, stálých, ostatně jako všechny přívlastky zde, je „pečící“ nebo „pecová“. Anebo jako díži, odkud vycházejí mhani, členové, protože každý je členem jednotky, a sami o sobě říkají „ten a ten mhan“, koulí se z Tažné ven ovanutí (inspirování; zase ten dech!) jejím teplem, vyhoupávají se do svých traómadí, přicházejí do nich splnit, dovršit, vykonat dílo... ervet.

Vlastně by se tohle ervet mohlo v určitých souvislostech překládat jako bůh, kdyby to právě nebyli mhani, kdo je dovršují, přesvědčení, že má být krmeno zejména mrtvými, uhynulými, aby neodešlo, aby nevzalo roha, kdyby se cítilo někdy snad hladové. Nakrmit ervet je totéž, co splnit úkol. A proto spíše než bůh bude ervet znamenat nadvěc, anebo ještě líp „mrtvinu“, ale také (v něžnějších polohách) studnu a rozinky (tj. hlubinu, sladkost) – a ze všeho nejlíc správnou věc, čili klid uvnitř, neboť ervet je v mhanově

5 „Uncanny“ znamená krizi patřičnosti, krizi představy, že je něco něčemu vlastní: způsobuje kritické narušení toho, co je patřičné (anglicky proper, z latinského proprius, vlastní), narušení samotné ideje osobního či soukromého vlastnictví včetně patřičnosti vlastních jmen, jmen, která člověku patří, ale také jmen ostatních, jmen míst, institucí a událostí. Je to krize všeho přirozeného a dotýká se všeho, co by člověk mohl považovat za ‚součást přirozenosti‘: svou vlastní přirozenost, lidskou přirozenost, přirozenost skutečnosti a světa. Ale ‚uncanny‘ není prostě zážitkem cizoty či odcizení. Je to svěbytné spojení známého a neznámého. Může na sebe brát podobu něčeho známého, co se nenadále objeví v cizím a nezvyklém kontextu, nebo čehosi cizího a nezvyklého, co se objeví v kontextu důvěrně známém. V jistém smyslu jej může tvořit vykořeněná domáckost, odhalení něčeho nevšedního v samém srdci domova“ (ROYLE 2003: 1).



myslí přítomné vědomí, že co vidí, existuje, a že co dělá, je správné. Bez ervetu například nikdy nezabýjejí (GRUŠA 2014: 103).

Podobným postupem je využívání bohatosti jazyků k naznačení bohatosti fikčního světa, ať už se tento svět od světa aktuálního liší časovým zasazením, nebo je od něj co do chronotopu zcela odtržený. V takovém případě se v jediném díle objeví mnoho různých kultur, svým jazykem více či méně definovaných. Některé z nejneobvyklejších typů fiktivních jazyků nalezneme ve Sterlingově próze *Schismatrix*, jež je – spíše než románem – ohňostrojem co nejrůznorodějších míst, kultur, konfliktů a možností vývoje lidského druhu. Fiktivní jazyky jsou v tomto díle vzhledem k jeho „přehlídkovému“ charakteru a vzhledem ke své neobvyklosti pouze naznačené – jmenujme lidmi používaný jazyk pohledů⁶ nebo mimozemský jazyk postavený na změnách atmosférické dynamiky:

Nejvíce toho nabízeli balonovci z Fomalhautu. Desítky let trvalo jenom proniknout do jejich „jazyka“, který bylo možno nejlépe popsat jako složité nestabilní stavy atmosférické dynamiky. Jakmile byl navázán skutečný kontakt, docházelo k pokroku (STERLING 2006: 358–359).

Když se fiktivní jazyk přesune do centra pozornosti, může fungovat i jako metafora, zejména pak metafora společenských vztahů. Prostřednictvím fiktivního jazyka je pak možné zobrazit úpadek nebo totalitu, jak jsme již viděli u Briana Aldisse a George Orwella.

Fiktivní jazyky se někdy objevují v úloze překážek, které musí hrdina během cesty za dosažením svého cíle zdolat – ať už tím, že se jazyk naučí, nebo prostřednictvím tlumočnicka či překladáče. Opakem jsou pak případy, kdy fiktivní jazyk hrdinu nebrzdí, ale ponouká k nějakému jednání, například k rozluštění sebe sama. Když hrdina v Ajvazově románu *Lucemburská zahrada* náhodou narazí na románovou pasáž ve fiktivním jazyce, začne po tomto jazyce a okolnostech jeho vytvoření pátrat:

V důsledku toho nepatrného pohybu ze slova, které chtěl napsat, zbyla jen písmena t a s, napsaná ukazováčkem a prsteníkem levé ruky, které zůstaly na svých místech, pravá ruka psala něco jiného, a tak se místo plotinos objevilo v okénku slovo okitubis. Podivná věta na obrazovce je patrně jediný text v celém webu, kde se slovo, jež Paul vytvořil, nachází. Paul chvíli zkoumá těch osm písmen, ale vůbec neví, co se slovem, které zepředu vypadá jako Japonec a zezadu jako Egypťan, má počít. A tak to nechá být, klávesou Delete vymaže okitubise z googlovského okénka, znovu položí ruce na klávesy,

⁶ „Starší genikové seděli u intarzovaného stolu, v jehož středu stála investorská plastika. Komunikovali výhradně Pohledy, jazykem, který necvičenému pozorovateli připadal pouze jako sled kosých pohledů“ (STERLING 2006: 198).



tentokrát pro jistotu zkontroluje, jestli jsou všechny prsty na správném místě, a chystá se napravit svou chybu. Ale než začne psát, pohled mu ještě jednou padne na odkaz na obrazovce a Paul si říká: co, proboha, může být „uta ygorel okitubis ali byrraru nalagadderu ollade uvimisirr“? Chvilí váhá; naučil se odolávat svodům internetu a nenechat se rozptylovat při práci, nepouštět se do labyrintu nekonečných odboček bez konce, ale nakonec si řekne, že se přece nic nestane, když se na minutu podívá, jestli je Okitubis japonský ostrov nebo egyptské božstvo a co je to za podivná slova, v jejichž sousedství se objevil, a klikne na odkaz. Tak to začíná (AJVAZ 2011: 9).

Méně častým případem je využití fiktivního jazyka pro posílení lyrické, nejčastěji zvukomalebné složky díla. Obvykle – ale ne nutně – se tak děje prostřednictvím poezie. Estetické kvality fiktivního jazyka stojí samostatně, bez užšího propojení se zbytkem textu. Tento případ se většinou pojí s ambicióznějšími fiktivními jazyky – Tolkienova báseň *Namárië* vznikla již před *Pánem prstenů* a kromě jiného plní i úlohu poetické, ba téměř hudební vložky, která „zní krásně“ – nebo by měla „znít krásně“ – bez ohledu na svůj význam.

Nelze zcela opomíjet ani popularizační funkci. S bouřlivým rozvojem lingvistiky, lingvistických teorií a lingvistických a filologických disciplín zaostávalo veřejné povědomí za nejnovějšími poznatky badatelů. Zejména práce žánru sci-fi se pak podujímaly úkolu uvést je – s větším či menším úspěchem a větším či menším stupněm zjednodušení – ve všeobecnou známost. Například v Heinleinově *Cizinci v cizí zemi* se setkáváme s popisem pragmatiky:

V té chvíli dovnitř vešel doktor Archer Frame, internista, který vystřídal Thaddeuse. „Dobré ráno,“ pozdravil, „jak se cítíte?“

Smith prozkoumal tu otázku. První větu zařadil jako formální zvuk nevyžadující žádnou odpověď. Druhý výraz měl v paměti spojen s několika významy. Jestliže jej použil doktor Nelson, znamenalo to určitou věc; když jej použil kapitán van Tromp, byl to formální zvuk (HEINLEIN 1994: 20).

Častá je rovněž popularizace sociolingvistiky prostřednictvím jazyků specifických pro vývojové stádium či pohlaví mimozemského druhu. Z významných sci-fi děl se tento motiv objevuje kupříkladu v Cardově románu *Mluví za mrtvé*:

Jane mu pošeptala do ucha: „Začínám jazyku žen pomalu rozumět. Základy jazyka mužů byly v Pipových a Libových poznámkách. Člověkovy překlady jsou velmi nápomocné. Jazyk žen je jazyku mužů hodně příbuzný, ale zdá se, že je archaičtější – blíže kořenům, víc starých tvarů – a všechny tvary pro komunikaci žen s muži jsou rozkazovací, zatímco tvary pro komunikaci mužů s ženami jsou prosebné. Zdá se, že samičí slovo pro bratry je příbuzné samčímu slovu pro macie, stromové červy. Jestli je tohle jazyk lásky, tak se divím, že se vůbec rozmnožují“ (CARD 2010: 255).



Z nejnovější produkce je pak typickým příkladem Miévilův „lingvistický“ sci-fi román *Ambasadov*, uvedený citací Waltera Benjamina (MIÉVILLE 2012: 7).

Až do poloviny dvacátého století se fiktivní jazyky objevovaly takřka výhradně v umělecké literatuře. Autoři rané fantastiky je zmiňují spíše zřídka, a když už k tomu dojde, jedná se obvykle o strohý a vnějškový popis komunikace. Příkladem může být H. G. Wells a jeho *Válka světů*; Marťané se v tomto slavném románu z roku 1898 sice jakýmsi způsobem dorozumívají, povaha této činnosti ovšem po celou dobu zůstává v oblasti spekulací – ty se navíc týkají pouze média, to jest, zda spolu mimozemšťané hovoří zvukem, nebo telepaticky:

Marťané byli vybaveni čímsi, co se jeví jako sluchový orgán s jedním okrouhlým bubínkem na zadní části jejich hlavohrudí, a očima, jejichž optické vlastnosti se příliš nelišily od našeho zraku, až na to, jak uvádí Philips, že modrou a fialovou barvu už Marťané vnímali jako čern. Podle běžných představ se navzájem dorozumívali zvukově a gestikulací svých chapadel, jak to například tvrdí pohotově, avšak uspěchaně napsaná brožurka (jejíž autor zjevně nebyl očitým svědkem činnosti Marťanů), o níž jsem se zmínil již dříve a která byla až dosud hlavním pramenem všech informací o nich. Ovšem nikdo, kdo vpád přežil, neměl tolik příležitostí vidět Marťany v akci jako já. Byla to jen náhoda a nečiním si z toho zásluhu, ale je tomu skutečně tak. Konstatuji, že jsem je sledoval neustále a zcela zblízka, že jsem je pozoroval, jak ve čtyřech, v pěti a (v jednom případě) dokonce v šesti s námahou provádějí v těsné součinnosti mimořádně komplikované práce, a to bez jediného hlásku nebo gesta. Zvláštní troubení, které někdy vydávali, bez výjimky vždy předcházelo příjmu potravy; nebylo nijak modulované a – jak se domnívám – nemělo povahu nějakého signálu, nýbrž to byl prostě výdech předcházející sání. Troufám si tvrdit, že mám jisté elementární znalosti z oboru psychologie, a jsem v tomto směru přesvědčen – tak jako o máločem –, že si Marťané navzájem sdělovali myšlenky bez jakékoli fyzikální komunikace (WELLS 1988: 266–267).

Zlom přichází s vydáním *Pána prstenů* v roce 1954 a zejména poté, co tento román získal v průběhu šedesátých let popularitu ve Spojených státech. V průběhu několika následujících desetiletí se fiktivní jazyky staly téměř obligatorní součástí fantastiky. Existence filozoficky a lingvisticky ambiciózních románů, které obvykle pracovaly se Sapir-Whorfovou hypotézou, postupně donutila i oddechovější proudy fantastické literatury, aby se s otázkou jazyků nějakým způsobem vyrovnaly.

Zabrusme na okamžik do sféry televize – ilustraci k předcházejícím tvrzením poskytne populární britský sci-fi seriál *Doctor Who*. V letech 1963 až 1989, kdy se vysílaly takzvané klasické série, se otázka jazykové různorodosti neřešila takřka vůbec. Hrdinové se obvykle domluvili anglicky nejen s mimozemšťany, ale také s lidmi z jiné doby či jiné jazykové oblasti. Po obnovení seriálu v roce 2005 se problém jazyků najednou stal palčivějším. Vícekrát se zdůraznilo vysvětlení, že překlad zajišťuje časoprostorové plavidlo fungující jako univerzální překladač, a proto



hrdinové (a s nimi i diváci) vždy slyší svůj rodný jazyk. Kolem otázky překladu mimozemských jazyků se pak přímo točily některé vtipy (The Fires of Pompeii⁷), nebo dokonce zápletky jednotlivých epizod (The Christmas Invasion⁸).

Podobným vývojem prošla klingonština v seriálu *Star Trek* – její existence je poprvé zmíněna v roce 1967, přímo na scéně se objevuje ve filmu z roku 1979, ale jako skutečný fiktivní jazyk – nikoli jako nápodoba jazyka – se konstituuje až v roce 1984 s napsáním a vydáním Klingonského slovníku (OKRAND 2008).

Sekundární literatura si tohoto trendu ne vždy všímá. Obsáhlá česká *Encyklopedie literárních žánrů* uvádí jako typické znaky pro fantasy „feudální a předtechnické zřízení“, magii, mystiku a náboženství (MOCNÁ 2004: 188), přinejmenším poslední tři jmenované znaky přitom s fiktivními jazyky často úzce souvisejí. U sci-fi hovoří o radikální neobvyklosti, která je ovšem racionálně vysvětlitelná a logicky konzistentní; jako konstitutivní motivy určuje vynález, fantastickou cestu, kolonizaci vesmíru, mutaci vesmírného kódu, vznik umělé inteligence a existenci mimosmyslového vnímání (IBID.: 621–622). Fiktivní jazyky žánru sci-fi lze přitom považovat za neodmyslitelnou součást fantastických cest a zkoumání mimozemšťany osídleného vesmíru. Mimosmyslové vnímání souvisí s jazyky (či obecněji komunikací) nepřímo.

Chápe-li tedy současná fantastická literatura fiktivní jazyky jako svou nepominutelnou součást, vede to autory samozřejmě k tomu, aby se s tímto požadavkem nějakým způsobem vypořádali. Jednou z možností je fiktivní jazyky do díla skutečně zařadit. Ne každý autor má však Tolkienovy schopnosti a ambice, proto se často setkáváme se snahou jazykovou otázku obejít.

Jako dva nejoblíbenější postupy uvedme fiktivní překlad a univerzální překladač. Jedná se v podstatě o odpovědi na otázky „proč fiktivnímu jazyku rozumí čtenář“ a „proč fiktivnímu jazyku rozumí postava“. A lze asi říci, že se jedná o variantu téhož postupu, s tím rozdílem, že fiktivní překlad je postupem metafikčním, zatímco univerzální překladač vystupuje jako součást fikce samotné.

Fiktivní překlad je postupem vcelku nezáludným. Autorský vypravěč v tomto případě sděluje, jak se mu text dostal do rukou, z jakého jazyka rukopis překládal a tak dále. Objevuje se zejména v umělecky ambicióznějších dílech. Někdy může

7 Doktor a jeho společníci Donna odcestují časem do starověkých Pompejí. Doktor sděluje Donně, udivené, že kolem sebe vidí a slyší angličtinu, že časoprostorová loď TARDIS vše, s čím se setkávají, překládá do jazyka, jemuž rozumějí. Totéž, jen opačně, platí pro vše, co postavy říkají. Donna uvažuje nad tím, co se stane, když promluví latinsky, tedy řečí, již by teoreticky nemělo být nutné překládat. Jednomu z místních zkusmo řekne „veni, vidi, vici“. Oslovený se pak domnívá, že Donna použila keltský jazyk (MORAN 2008).

8 Zemi kontaktuje mimozemská rasa (Sycorax). Doktor je oslabený a v bezvědomí, pročež nefungují obvody časoprostorové lodi s ním spojené, mimo jiné i automatický překladač. Lidé se pokoušejí jazyk s částečným úspěchem počítačově dešifrovat a s mimozemšťany komunikovat. V okamžiku, kdy Sycorax náhle promluví anglicky, je jasné, že Doktor je opět v pořádku a připraven pomoci (DAVIES 2005).



zůstat faktum fiktivního překladu nevyslovené – to jest, že v textu není zmínka o tom, že je fiktivním překladem, text to však naznačuje větším či menším množstvím indicií.

S myšlenkou fiktivního překladu z fiktivního jazyka se mimochodem setkáme i v Tolkienově díle. Tolkienovy prózy jsou koncipovány jako fiktivní překlad vybraných textů fiktivního hobitího díla Červená kniha Západní marky:

Naše vylíčení konce Třetího věku je převzato zejména z Červené knihy Západní marky. Tento nejdůležitější pramen pro historii Války o Prsten získal svůj název tím, že byl dlouho uložen v Podvěží, v domově Hezounků, hejtmanů Západní marky. Byl to původně Bilbův soukromý deník, který s sebou Bilbo odnesl do Roklinky. Frodo jej přinesl zpět do Kraje spolu s mnoha volnými listy s poznámkami a během let 1420–1 k. l. téměř zaplnil jeho stránky svým líčením Války. K němu však byly připojeny a spolu s ním uchovány tři velké svazky vázané v kůži, jež mu dal Bilbo na rozloučenou. K těmto čtyřem svazkům byl v Západní marce dodán pátý, obsahující komentáře, genealogie a různou jinou látku týkající se hobitích členů Společenstva (TOLKIEN 1990: 25).

V tomto případě samozřejmě nejde o snahu vyhnout se otázce fiktivních jazyků zcela – cílem je spíše zjednodušení a zpřehlednění této otázky. To jest, aby v díle jasněji vyvstaly fiktivní jazyky, na něž se chce Tolkien soustředit, zejména elfské jazyky sindarština a quenijština, je nutné učinit zbytek textu čtenáři srozumitelným. Občasné pasáže (nejčastěji poetické) v elfských jazycích jsou proto v románu ponechány v „původním“ znění, avšak jiné jazyky reprezentuje starší varianta angličtiny. Například rohirština je představena pomocí mercijské staré angličtiny, přičemž u jmen a slov v románovém světě o půl tisíciletí starších je naproti tomu použita gótština, jež se ke staré angličtině má mít podobně jako stará rohirština k rohirštině používané v době, kdy se *Pán prstenů* odehrává. Všechny tyto postupy pomáhají vytvářet dojem „historičnosti“, „realnosti“ a „starobylosti“ (SOLOPOVA 2009: 22). Při překladu Pána prstenů do jiného jazyka, než je angličtina, se samozřejmě nemalá část tohoto působení na čtenáře ztrácí, přestože sám Tolkien sepsal pro překladatele poměrně obsáhlý návod, jak alespoň částečně tento dojem zachovat.

Druhým zmíněným postupem, jak se vyrovnat s očekáváním, že dílo bude nějak reflektovat různorodost jazyků, je univerzální překladač. Ten můžeme charakterizovat jako magickou či technologickou pomůcku, která hrdinovi pomůže porozumět kterémukoli jazyku, popřípadě v kterémkoli jazyce komunikovat. V cyberpunkových dílech se často – i když mnohdy jen letmo – zmiňují mozkové implantáty obsahující nahrané jazyky. Ani v těchto případech naneštěstí není obvykle jasné, zda překladač převede informaci do slov, kterým osoba s implantátem rozumí, nebo zda v mozku této osoby vyvolá denotace a konotace spojené



s příslušnými slovy u uživatelů cizího jazyka. V Miévillově románu *Ambasadov* demonstruje jedna z postav obtížnost a nepochopitelnost jazyka takzvaných Hostitelů prostřednictvím nefunkčnosti překládacího zařízení:

„Jistě, a já je dokážu vystát, když k něčemu jsou, ale na Jazyk nemají,“ řekla jsem. „Když si je aktivujete a uslyšíte mluvit Hostitele, uši a oči vám zaplaví nesmysly. Nazdar lomeno otázka je všechno v pořádku? Závorky dotaz na vhodnost načasování lomeno náznaky teplo šedesát procent náznaky víry že mluvčí má téma k diskusi čtyřicet procent bla-bla-bla.“ Nadzvedla jsem obočí. „Bylo to k ničemu“ (MIÉVILLE 2012: 75).

Zvláštním typem univerzálního překladače jsou pak tlumočníci, obvykle robotičtí, nebo přinejmenším nelidští. Oddělení překladače od hlavní postavy vede k tomu, že je mnohem snadnější využít dočasnou nefunkčnost (poškození, ztrátu, únos) jako fabulotvorný prvek. Parodií na univerzální překladače je babylónská rybka, vyskytující se v románu *Stopařův průvodce po galaxii* z roku 1979:

Do mysli nositele vypouští své exkrementy v podobě telepatické matrice, vzniklé spojením vědomých myšlenkových frekvencí s nervovými signály přijímanými z řečových center mozku, který je vysílá. Praktický důsledek toho všeho je, že když si strčíte babylónskou rybku do ucha, okamžitě rozumíte čemukoliv, ať je to řečeno jakoukoli formou jazyka. Řečová schémata, která skutečně slyšíte, se dekodují podle myšlenkové matrice, kterou do vaší mysli uložila babylónská rybka (ADAMS 2002: 44).

Označení univerzální překladač je, jak vidíme, poněkud nadnesené. Protože bezztrátový převod informace mezi dvěma jazyky je prakticky nemožný, jedná se vždy spíše o nástroj manipulující s vědomím jednotlivce. Ne vždy ale text takové podrobnosti obsahuje, mnohdy funguje univerzální překladač jako tajuplné zařízení.

K univerzálním překladačům volně přináleží i existence obecné řeči, tedy případ, kdy většina postav ve světě díla hovoří jedním jazykem, třebaže pocházejí z oblastí od sebe dosti vzdálených.

Fantastika, která otázku jazykové mnohosti řeší univerzálním překladačem, stojí v jistém protikladu k fantastice, která staví na představě, že jiný jazyk znamená – s trochou nadsázky – jiný svět, a jejíž krajnosti jsou díla vystavěná kolem již zmíněné Sapir-Whorfovy hypotézy. V obou případech se jedná o jistou stylizaci; při posuzování bychom tedy měli spíše než na soulad s lingvistickými výdobytky aktuálního světa brát zřetel na vnitřní koherenci díla, logiku fikčního světa a estetický účinek.

Na závěr připomeňme, že přestože je popularita fiktivních jazyků úzce spjata s popularitou uměleckých děl, patřících obvykle do žánru fantastiky, mohou fiktivní jazyky existovat i do velké míry samostatně. Tolkienovy prózy vzešly v první



Sdílení příběhu, světa a jazyka

řadě z jeho fiktivních jazyků, nikoli naopak, i když v pozdějších fázích jeho činnosti se tyto dva umělecké druhy ovlivňovaly vzájemně. Ano, opravdu umělecké druhy – neboť sám Tolkien nazval v eseji *Tajná neřest* konstruování pomyslných jazyků vyšším druhem umění. „Uměním, pro něž lidský život vskutku není dost dlouhý“ (TOLKIEN 2006: 226).



Ke kořenům **nejen české fantastiky**



PROLOG

Hledání zakládajícího díla fantastické literatury má bohatou a rozporuplnou tradici. Paul Kincaid vystihl komplikace s tímto úkolem spojené, když napsal: „Je to Mobiova smyčka: definice ovlivňuje vnímání historického výchozího bodu a to má zpětně vliv na definici“ (KINCAID 2005: 45, přeložila T. D.). Už vzhledem k neexistenci nerozporné a široce přijímané definice fantastické literatury jako celku se nám nabízí místo jednoho možného díla počínajícího tradici celé spektrum návrhů oddělených v čase i místem vzniku. Užitečné je rovněž odlišit tři úrovně fantastického podle Briana Atteberyho, které jsme představili v úvodní studii: logicky jinde budeme hledat zakládající dílo pro modus fantastického vyprávění a pro některý ze žánrů fantastiky (nejspíše *Frankensteina* Mary Shelleyové pro science fiction a George MacDonalda pro fantasy, byť autorem prvního samostatného fantasy světa je podle současných znalostí William Morris).

Edgar Allan Poe, kterému bývá přičítána odpovědnost za vznik moderní detektivní povídky (*Vraždy v ulici Morgue* z roku 1841), hororu (*Zánik domu Usherů* z roku 1839 a mnoho dalších povídek), ale i za inspiraci pro vědeckofantastickou literaturu (zejména díky povídce *Bezpříkladné dobrodružství Hanse Pfalla* z roku 1835), je vhodným autorem pro kapitolu otevírající historický oddíl této knihy už díky šíři svého uměleckého záběru.

Co se české kultury týče, za první science fiction román lze považovat *Život na Měsíci* (1881) Karla Pleskače, v němž je hrdina příběhu odnesen na Měsíc. Tato „naivní milostná romance překonávající meziplanetární prostor“ (ADAMOVIČ 2010: 11) ani „naivní dobrodružný příběh“ (IBID.) románu *Na novém světě* (který byl roku 1905 anonymně vydán v časopise *Červánky*) však vývoj české fantastické literatury příliš neovlivnily, mnohem silnější inspirací se stala díla zavedených autorů, kteří používali fantastické motivy jako platformu pro vyjádření myšlenky,



navození tajemna (jako v romanetech Jakuba Arbese) či satirický šleh (charakteristický pro dílo Svatopluka Čecha). Podrobně se fantastickým motivům v literatuře druhé poloviny devatenáctého století věnuje druhá kapitola.

Ještě v první polovině minulého století literární kritika postrádala pojem, jakým nazývat díla zacházející s fantastickými prvky: jak uvádí Ivan Adamovič v úvodu k antologii *Vládcové vesmíru*: „Pokud byla vůbec vnímána jako samostatný literární žánr, nesla přídomek literatura ‚utopistická‘, častěji v obecném povědomí splývala s technicko-dobrodružnými romány Julese Vernea“ (IBID.: 9). Tento stav se mění až po konci druhé světové války, byť přirozený vývoj fantastické literatury je na dlouho přetržen nástupem totality společenské, myšlenkové a kulturní, nicméně je to právě období mezi světovými válkami, v němž vznikají díla, která autory a čtenáře fantastické literatury inspirují dodnes. O vlivu Karla Čapka na utváření povědomí o science fiction svědčí i tradice udělování Ceny Karla Čapka (reprezentované stylizovanou figurkou mloka) za science fiction a fantasy, kterou od roku 1982 organizuje Československý Fandom. Propojení silného sociálního citění, pocitu odpovědnosti za vývoj společnosti s moudrou laskavostí a literárním talentem dalo vzniknout dílům, na jejichž naléhavosti nic nemění léta uplynulší od jejich vzniku. Autorem silně čerpajícím z traumatizujících zážitků první světové války a horečnatých tyfových vizí je Jan Weiss, analýza jeho díla v závěrečné kapitole oddílu neukazuje pouze na vývoj jeho poetiky z hlediska fantastického vyprávění, ale dotýká se i nutnosti vyrovnání se se životními a společenskými okolnostmi, za kterých Weiss psal a které, jak konstatuje Daniel Jakubíček, nakonec vedly k jeho odmlčení.

Autorům, o kterých píšeme v následujících kapitolách, je společná preference zájmu o vývoj člověka před zaujetím vynálezy a pokročilou technologií, což přispívá ke čtivosti jejich příběhů a aktuálnosti jejich poselství i v dnešní době.



K IRACIONALITE V TVORBE EDGARA ALLANA POEA

Sú v bytí isté sily, isté kvality
s dvojakým životom, čo prameň má
v hmote a svetle – zrak ich zachytí
vtelené do tvaru a do tieňa.

Edgar Allan Poe: *Mlčanie*

Vzťah racionality a iracionality má v dejinách literatúry komplementárny charakter. Využívanie iracionálnych prvkov v umeleckom texte je v nepriamej úmere k jeho racionálnym zložkám. Dichotómiu racionálneho a iracionálneho možno prepojiť s protikladmi reálneho a imaginatívneho, empirického a fiktívneho či známeho a neznámeho. Determinujúcou zložkou v uvedených opozíciách v literárnom diele bude stupeň priblíženia sa realite na osi absolútna skutočnosť – absolútna imaginácia, ku ktorým estetické stvárnenie limitne konverguje. Príklon k jednému či druhému pólu v umeleckom zobrazení odzrkadľuje literárne aj mimoliterárne tendencie. Imaginatívnosť (a s ňou súvisiaca iracionalita) sa napríklad frekventovane využívala v stredoveku či v baroku ako signifikátor transcendentálnej vízie skutočnosti, respektíve úniku od reality, a naopak, racionalita prevažuje v humanizme a renesancii alebo v realizme, v ktorom sa preferujú svetské témy a spoločensko-ekonomická problematika.

V romantizme možno vzťah medzi racionalitou a iracionalitou interpretovať na základe heglovskej dialektiky objektívneho a subjektívneho, v duchu syntézy racionálneho a iracionálneho princípu v poetike textu. Táto hypotéza sa explicitne potvrdzuje v tvorbe Edgara Allana Poea, i keď v prípade tohto amerického spisovateľa by bolo vhodnejšie namiesto zjednotenia protikladov uvažovať o zápase medzi racionalitou a iracionalitou v kontrole nad sujetom. V Poeových



prózach tak síce pozorujeme úsilie narátora o „faktografickosť“, zdôrazňovanie empirickosti a „uveriteľnosti“ fabuly, na druhej strane v nich objavujeme patologické konanie protagonistov, nadprirodzené udalosti či iluzívno-snové vízie: „A predsa nie som šialený – a istotne ani nesnívam“ (POE 1984: 443), alebo inde: „Možno smelo tvrdiť, že niet ničoho, čo by mohlo spôsobiť hroznejšie telesné aj duševné muky ako byť v hrobe za živa. [...] Čo vám teraz porozprávam, viem z vlastnej skúsenosti“ (IBID.: 423). Vzdelanosť a analytické myslenie Poeových postáv sú konfrontované s hrôzou, ktorú prežívajú, s ich vnútornou rozpoltenosťou až abnormalitou. V *London Quaterly Review* z roku 1854 sa píše, že predstavivosť v najvyššom zmysle tohto slova u Poea sprevádza rafinovaná a detailná analytickosť (WALKER 2002: 398–399).

Iracionalita v Poeovej tvorbe nepredstavuje izolovaný aspekt, ktorý možno vidieť napríklad vo fantastickej či absurdnej literatúre, ale v nadväznosti na romantickú koncepciu individualizácie sa konfrontuje s logickým usporiadaním skutočnosti cez prizmu subjektívizovaného narátora. Tvrdenie L. I. Timofejeva, že romantizmus „vytvára výnimočné charaktery vo výnimočných okolnostiach“ (TIMOFEJEV 1954: 430), platí pre Poeovu poetiku dvojnásobne. V poviedkach *Berenice* alebo *Zradné srdce* sú narátormi jednotlivci s chorobnou precitlivosťou zmyslového vnímania. V *Zániku domu Usherovcov* či *Zaživa v hrobe* vystupujú kataleptické postavy, upadajúce do stavu, v ktorom nie je možné odlíšiť ich život od smrti. V *Čiernom kocúrovi*, *Diablikovi zvrátenosti* a *Sude amontillada* autor modeluje narátorov-vrahov, ktorých brutalitu zvyšuje zdanlivá racionalita ich konania. V próze *Na slovíčko s múmiou* oživa stará egyptská múmia, aby mohla viesť kultivovaný rozhovor so skupinou anglických gentlemanov. Protagonisti s bizarnými osobnostnými črtami či patologickými profilmi vstupujú v Poeových poviedkach do situácií, v ktorých dištancia od všednosti umocňuje už aj tak problematické sujetové vzťahy v texte.

Zvrátenosť ako *primum mobile* ľudského konania

Individuálnosť (a z nej plynúca izolovanosť) Poeových postáv je dominantným znakom ich osobností aj vzhľadom na celkovú výstavbu textu. Disproporčný vnútorný svet protagonistov kontrastuje s vonkajšou skutočnosťou a stáva sa podkladom pre iracionálne prvky v kompozícii jednotlivých próz. Danú disproporciu možno manifestovať najmä na hororových poviedkach, v ktorých efekt hrôzy produkuje takmer výlučne deformovaná psychika postáv spojená s narušenou percepciou reality. V tomto zmysle možno za emblematický text, za akýsi manifest hrôzy či kľúč k Poeovmu hororovému písaniu, považovať poviedku *Diablik zvrátenosti*. Z hľadiska dešifrovania Poeovej poetiky ma bude zaujímať najmä prvá polovica tejto prózy, v ktorej dominuje esejistický jazykový štýl, charakterizovaný, mimo iného, analytickým uvažovaním rozprávača. Narátor sa konfrontuje s filozoficko-teologickými



reflexiami svojej doby a v nadväznosti na metafyzické, moralistické či frenologické názory analyzuje ľudskú psychiku. Jeho cieľom je odhaliť primum mobile, ozubené koliesko spúšťajúce komplexný mechanizmus v motore stroja, korytnačku A'Tuin, vďaka ktorej sa pohybuje Zemeplocha, či Atlasa držiaceho nebesá. Namiesťto globálnej mýtopoetiky však rozprávača v *Diablikovi zvrátenosti* zaujíma ľudská duša, individuálne primum mobile, hľadanie prvotnej hodnoty, šedej eminencie v úzadí osobnosti či invariantu v existencii, prostredníctvom ktorého sa rozvíjajú nielen racionálne, ale aj iracionálne zložky v ľudských myšliach.

Odhalenie primum mobile čitateľovi poskytne akýsi manuál k interpretácii Poeových postáv – ide o analógiu detektívnej metódy na identifikovanie páchatela prostredníctvom odtlačkov prstov, o zistenie archetypu vo výstavbe osobnosti. V kresťanskom svete (v stredovekej či barokovej poetike) reprezentuje primum mobile Boh, respektíve s ním spojená hodnota lásky, v antickej spoločnosti a literatúre zaň možno považovať osud a v humanisticko-renesančnom období ho stotožníme s ráciom a logikou, ktoré formujú našu percepcia sveta. V kontraste s týmito tradičnými metafyzickými paradigmami sa Poeov rozprávač v *Diablikovi zvrátenosti* prejavuje ako skeptik až nihilista, keď neguje význam osudu a Boha v uvažovaní o ľudskej existencii:

[...] odvodzovali a určovali všetko z apriórnych predstáv utvoreného osudu človeka a na základe úmyslov Stvoriteľových [...]. Ak nevieme pochopiť boha v jeho viditeľných prejavoch, ako potom pochopiť jeho nevyspytateľné myšlienky, v ktorých prejavy korenia? (POE 1984: 430).

Narátor následne využíva indukciu a posteriori, logický postup typický napríklad pre kresťanskú filozofiu sv. Tomáša Akvinského, aby dospel k vlastnej definícii primárneho ľudského pudu. Zatiaľ čo sv. Tomáš Akvinský prostredníctvom indukcie a posteriori odvodzuje božský princíp z fenoménov, ktoré vnímame okolo nás, Poeov rozprávač predstavuje opačný primum mobile, koncept zvrátenosti ako inverziu ku kresťanským hodnotám:

[...] v ľudskom konaní jestvuje vrozený, prapôvodný princíp, čosi paradoxné – nazvime ho zvrátenosťou [...] V mojom zmysle je to vlastne mobile bez motívu, nemotivovaný motív, ktorý nás nutká konať bez zrozumiteľnejšieho cieľa [...] nutká nás robiť, čo by sme nemali (IBID.: 430–431).

Domnievam sa, že práve invariantnosť princípu zvrátenosti je zdrojom hrôzostrašnosti v Poeových prózach. Na sklonoch jednotlivca k páchaniu zla je kreovaná celá ontológia Poeovej hororovej poetiky a zároveň sa tak vytvára teória ľudskej osobnosti, v ktorej dominujú iracionálne a podvedomé projekcie oproti upokojujúcej racionalite:



V teorii niet nič nerozumnejšieho, no v skutočnosti zase nič mocnejšieho. Istí ľudia sa mu v istých okolnostiach vôbec neubránia. [...] Drvivý sklon páchať zlo pre zlo nemožno ani analyzovať, ani rozložiť na prvky. Je to základný, prvotný, elementárny impulz (IBID.: 431).

Prítomnosť čistého, nemotivovaného zla reprezentujúceho zdroj ľudského myslenia a konania konštruje svet, v ktorom namiesto nevinnej existuje len čakanie na moment, kedy sa prejaví vina. Každý banálny problém môže spustiť reťazovú reakciu s nedorozumeniami následkami. Motiváciu k patologickosti nachádzame i v tých najbežnejších situáciách, čo demonštruje narátor v *Diablikovi zvrátenosti* na príklade odkladania práce a jej dokončovania na poslednú chvíľu:

Čaká nás úloha, ktorú treba vykonať čo najrýchlejšie. Vieme, že sa zničíme, ak ju odložíme. Najväčšia kríza v našom živote prenikavo volá po okamžitom a rýchlom čine. Páli, spaľuje nás nedorozumenie, len čím skôr sa pustím do roboty, veď po očakávanom skvelom výsledku prahneme celou dušou. Musíme sa pustím do nej, pustíme sa do nej ešte dnes, a predsa ju odložíme na zajtra. A prečo? Odpovede niet, iba ak, že cítime zvrátenosť (IBID.: 431–432).

Primum mobile Poeových hororových príbehov nevytvára dištanciu čitateľa od protagonistov, ako by sme azda predpokladali, naopak, vytvorením archetypu zvrátenosti sa zasahujú elementárne roviny recepcie. Načo vymýšľať nadprirodzené bytosti či komplikovaný iracionálny model sveta, keď stačí pozmeniť ľudskú psychiku a zrealizovať tak prijímateľove obavy z hrôzostrašného. S podobným princípom hororovej kompozície sa stretávame aj u neskorších autorov tohto žánru, či už napríklad Howarda Phillipa Lovecrafta, alebo Stephena Kinga. Zatiaľ čo v Lovecraftových poviedkach je idea zvrátenosti ako prapôvodnej hodnoty posilnená do mytologických rozmerov prostredníctvom prastarých bohov, horory Stephena Kinga (aj keď v nich, podobne ako v textoch Lovecrafta, vnímame tendenciu k modelovaniu archetypálneho zla, napríklad v podobe klauna z románu *To*) sa približujú Poeovým prózam práve v zdôrazňovaní individuálnej zvrátenosti.

Usúvzťažnenie banálneho a abnormálneho či prítomnosť patologického konania protagonistov bez zjavnejšej motivácie zvyšuje iracionálny rozmer Poeových textov a konfrontuje sa s idealizmom romantickej poetiky. Namiesto syntézy protikladov, rovnováhy dobra a zla, Poe vytvára ideu inherentného, primárneho zla, ktoré nepotrebuje žiadnu príčinu. Prvky brutality, patologickosti či bizarnosti v autorovej poetike vyvolávali rozporuplné reakcie najmä v súdobej literárnej vede, čo potvrdzuje i kritický názor z časopisu *Richmond Compiler*: „Poe má príliš rád [...] neprirodzené a hrôzostrašné! Prečo radšej nedovolí svojmu mimoriadnemu géniovi, aby sa povzniesol do čistejších, jasnejších a šťastnejších oblastí?“ (WALKER 2002: 87). Oceňovala by však súčasná literárna veda Poea v takej miere, nebyť jeho



odlišného spôsobu písania? Koncept zvrátenosti v Poeovej tvorbe posúva texty tohto amerického spisovateľa mimo hraníc romantizmu a predznamenáva modernistický štýl, založený na estetickom šoku či symbolike. Iracionalita sa v tomto zmysle stáva inverziou k tradičnému, pragmatickejšiemu písaniu Poeovej doby, je autorským protestom proti masovej kultúre a technologickému pokroku v modernizovanej societe.

Nedostatočné odôvodnenie abnormálneho konania postáv – ideu zvrátenosti uvedenú do praxe – nachádzame v poviedkach s vrahom-narátorom, čím sa posilňuje iracionálny princíp v kompozícii. Napríklad v *Zradnom srdci* sa myšlienka na vraždu spája s neurčitostou, ale s o to väčšou intenzívnosťou: „Odkiaľ sa vzala tá myšlienka, to vám neviem povedať; no len čo mi skrsla v mysli, prenasledovala ma vo dne v noci. Neviedol ma nijaký cieľ. Vášni som nepodľahol“ (POE 1984: 390). Podobne ani v *Sude amontillada* nenachádzame zmienku o dôvode pomsty, len sa dozvedáme, že išlo o „*neodvratné rozhodnutie*“ (IBID.: 135). Absenciu motivácie vražedného činu v Poeových prózach možno interpretovať ako dôsledok neurózy rozprávača (čomu zodpovedá perspektíva príbehu), implicitne sa spájajúcej s motívom šíalenstva. Napriek tomu, že sa rozprávač zvyčajne usiluje v úvode „vražednej“ poviedky svojho čitateľa presvedčiť o racionalite svojho konania, v závere textu sa väčšinou nervovo zrúti, nedokáže odolať tlaku svojho činu. Uvedené tvrdenie dokazuje napríklad rozdiel medzi introdukciou a finále v poviedke *Zradné srdce*:

Počul som všetky zvuky na nebi i na zemi. Ba počul som i mnohé zvuky pekelné. Ako teda môžem byť šíalený? Počúvajte len a sami posúďte, ako rozumne, ako pokojne vám všetko rozpoviem“ (IBID.: 390),

respektíve:

Ťažkým krokom som behal po izbe sem a tam, akoby ma ich poznámky privádzali do zúrivosti – ale tlkot ustavične silnel. [...] Bol čoraz hlasnejší – hlasnejší – hlasnejší! A oni sa len milo zhovárali a usmievali. [...] Bože všemohúci – nie! nie! Počujú! [...] Pasú sa na mojej hrôze! [...] Priznávam sa! Vytrhajte dosky – tu, tu! Tu tľčie jeho prekliate srdce! (IBID.: 394).

Využitie retrospektívneho kompozičného postupu v introdukcii poviedky umožňuje čitateľovi vnímať psychický stav narátora nielen pred vraždou (explicitne z obsahu narácie), ale aj po vražde (implicitne z formy rozprávania). Rozprávačovo presvedčenie o vlastnej normálnosti tak rámcovo ohraničuje tenzívnu štruktúru a subjektívizuje perspektívu celého textu. Poe takýmto spôsobom vytvára priestor pre opozíciu vedomia a podvedomia, úzko súvisiacu s kontrastom racionálneho a iracionálneho. Stúpajúca tendencia k iracionálnemu (podvedomému) kulminuje



vo finále příběhu, priznanie vraha možno v tomto zmysle chápať ako podvedomú reakciu na represiu vražedného činu.

Z uvedených ukážok vyplýva, že iracionálne aspekty v Poeovej tvorbe súvisia so špecifickým vnútorným svetom postáv, sú tiež výsledkom ich túžob, snov či spomienok. Na dôležitosť personálneho rozmeru pri percepcii hrôzy a teroru v Poeových textoch poukazuje aj David Reynolds, keď tvrdí, že Poe, na rozdiel od mnohých jeho predchodcov v populárnej kultúre, recipienta nezabáva kostrami v pivnici, ale núti ho rozjímať nad príznakmi v duši (REYNOLDS; in BLOOM 2006: 40). Podobne David Herbert Lawrence konštatuje, že Poe sa vydával na dobrodružstvá do krypt, pivníc a strašných podzemných chodieb v ľudskej duši (WALKER 2002: 55). Napokon, intenzívnu psychologizáciu protagonistov v kompozícii hororových poviedok reflektujú aj početné psychoanalytické interpretácie Poeovej tvorby.

O vzťahu rozprávačskej perspektívy k iracionalite

V predchádzajúcej časti som už naznačil, že Poe kladie v poviedkach dôraz na subjektívizovanú perspektívu, respektíve ak si pomôžeme pojmom z anglo-americkéj literárnej vedy, používa model nespoľahlivého narátora. Dokladujú to napríklad úryvky zo *Zradného srdca*, v ktorých sa relativizuje racionálny a iracionálny princíp, výsledkom čoho je čitateľova neistota pri recepcii príbehu. Otázka rozprávačskej perspektívy je vzhľadom na interpretáciu Poeovho diela primárna a aj vďaka odpovediam na ňu možno ujasniť vzťah Poea k fantastickej literatúre. Napríklad v *Dejinách svetovej literatúry* z roku 1963 sa uvádza takáto charakteristika Poeovej poetiky: „Aj tu je uňho racionalizmus v službách fantastičnosti“ (STUDENÁ; in PIŠŮT 1963: 378). V kontexte celej Poeovej tvorby sa dá takéto tvrdenie vnímať ako redukcionistické, i keď kompozícia jednotlivých textov zvädza k ich zaradeniu do fantastických žánrov. V nadväznosti na koncept nespoľahlivého rozprávača v Poeových prózach však možno uvažovať o tendencii k fantastickosti podmienenej dominantnou pozíciou iracionality. Iracionálne a fantastické u Poea nesplýva, ale iracionalita sa stáva prvkom, ktorý posúva fiktívnu realitu k hraniciam fantastickosti. Podobne zmyšľala Tzvetan Todorov, keď v *Úvode do fantastické literatúry* zaraďuje Poea do kategórie „*podivuhodna*“, ktorú definuje takto:

V dílech, která do tohoto žánru náleží, se popisují události, jež lze dokonale vysvětlit rozumovými zákony, které však jsou tak či onak neuvěřitelné, neobvyklé, šokující, zvláštní, znepokojující, neobyčejné, a jež z tohoto důvodu vyvolávají u postavy a čtenáře reakci podobnou té, jíž nás uvykly fantastické texty (TODOROV 2010: 43).

Todorovova definícia „*podivuhodna*“ súčasne poukazuje na ambivalentný vzťah medzi racionalitou a iracionalitou – empirickú percepciu protagonistov v textoch



so znakom „*podivuhodna*“ neguje neuveriteľnosť a šok z prežívanej skutočnosti. V Poeovej tvorbe je táto ambivalentnosť medzi reálnymi a fantastickými aspektmi textu produktom špecifickej rozprávačskej perspektívy, prostredníctvom ktorej autor prenáša narátorove iracionálne projekcie do čitateľovho vnímania. Toto tvrdenie vystihuje aj poznámka Harriet Hustis k interpretácii *Zániku domu Usherovcov*, že ak Usher oklame narátora prózy, aby veril v to isté čo on, rovnako dobre môže oklamať aj recipienta (HUSTIS; in BLOOM 2006: 114). Perspektíva rozprávania v Poeových poviedkach relativizuje empirickosť vnímaného, vytvára sa akási efemérna fikcia, v ktorej si čitateľ nikdy nemôže byť istý realnosťou jednotlivých zložiek príbehu.

Efemérnosť Poeových textov podporuje konkrétny časopriestor, ktorý v duchu romantickej poetiky konotuje s narátorovým vnútrom, a umocňuje tak percepciu iracionality. Viac ako o paralelizme medzi rozprávačom a prostredím možno uvažovať o formovaní prostredia rozprávačom. Priestor tu totiž nie je separátnym prvkom, ktorý by vyjadroval náladu subjektu (ako to mnohokrát vídame v romantickej lyrike), ale vždy sa viaže na osobu nespoľahlivého narátora. Napríklad v *Sude amontillada* si Montresor premyslene (ako racionálny vrah) volí ako miesto svojej pomsty rodinné katakomby. Tiesnivosť priestoru zvyšuje atmosféru hrôzy a kostry pri stenách anticipujú drastické rozuzlenie fabuly (Fortunato sa stane jednou z nich): „Na najďalšom konci kobky bola ešte jedna, oveľa menšia. Steny mala obložené ľudskými pozostatkami, ktoré siahali až po klenbu nad našimi hlavami ako vo veľkých parížskych katakombách“ (POE 1984: 138). Iný príklad na prepojenie priestoru a protagonistu nachádzame v poviedke *Ligeia*, kde narátor usporadúva nábytok v svadobnej komnate v paralele s jeho tragickou náladou zo smrti prvej ženy: „[...] svadobná posteľ podľa indického vzoru, nízka, vyrezaná z tvrdého ebe- nu a s baldachýnom ako smútočný rubáš. V každom rohu stál mohutný sarkofág z čiernej žuly“ (IBID.: 130). Mystické prvky v novomanželskej izbe zároveň opäť anticipujú finále prózy, Ligeinu reinkarnáciu. Vplyv narátora na identitu priestoru identifikujeme aj v úvode *Zániku domu Usherovcov*, v ktorom je vízia hrozivého, ťaživého okolia usherovského zámku dôsledkom retrospektívy nespoľahlivého rozprávača:

Po celý chmúrny, šerý, mlkvy jesenný deň, keď mraky ťaživo viseli z nízkej oblohy, uberal som sa na koni celkom sám neobyčajne smutnými končínami, a keď sa už kládli tiene večera, došiel som konečne na dohľad k melancholickému Domu usherovskému (IBID.: 316).

Howard Phillips Lovecraft konštatuje, že v strašidelnom príbehu je zo všetkého najdôležitejšia atmosféra, „protože rozhodujícím kritériem autentičnosti [...] není umné sestavení zápletky, ale navození určitého pocitu“ (LOVECRAFT 1998: 175, citované podľa TODOROV 2010: 33). Lovecraftovým spisovateľským vzorom bol



Edgar Allan Poe, takže nie je prekvapením, že jeho hororové poviedky vyhovujú Lovecraftovej požiadavke. Myšlienku podriadenia kompozície textu požadovanej atmosfére, respektíve jej účinku na čitateľa, Poe uvádza už vo *Filozofii básnickej skladby*, a daná koncepcia platí v jeho prózach aj v poézii: „Začnem najprv úvahou o účinku. [...] Ktorý z nespočetných účinkov, alebo dojmov, akým podlieha srdce, intelekt, či (všeobecnejšie) duša, si zvolím pre túto chvíľu?“ (IBID.: 82). Priestor, rozprávačská perspektíva či koncept zvrátenosti, všetky tieto zložky umocňujú tenziu jednotlivých príbehov a prispievajú k navodeniu iracionálneho, hrôzostrašného dojmu pri percepcii autorových textov.

K iracionalite (takmer) bez hororu

V doterajšom uvažovaní som sa venoval iracionalite v Poeových hororových prózach, s čím úzko súvisela idea zvrátenosti ako prapôvodného činiteľa v ľudskom konaní, ako aj špecifická rozprávačská perspektíva. V ďalších poznámkach by som rád posunul analýzu iracionality mimo hranice najtypickejšieho Poeovho žánru, a to na menej známe poviedky, v ktorých iracionálne aspekty vstupujú do opačných interpretačných asociácií ako v doteraz rozoberaných textoch a namiesto hrôzostrašnosti sa spájajú skôr so spoločenskou reflexiou, grotesknosťou až absurditou.

Špecifickú etapu v Poeovom písaní predstavujú vedecko-fantastické poviedky, ako je napríklad *Na slovíčko s múmiou* či *Prípad M. Valdemara*. Konfrontácia racionálneho a iracionálneho princípu vyplýva už zo samotnej podstaty tohto subžánru fantastickej literatúry. Iracionalita, ktorá sa prejavuje v radikálnych vedeckých objavoch či v potvrdení zdanlivo bizarných hypotéz a vedeckých teórií, je len dôsledkom alternatívnej empirie existujúcej vo fikčnom svete. V tvorbe Poea je však príklon k vedecko-fantastickému žánru markantný z dvoch hľadísk – 1. môžeme ho považovať za jedného z predchodcov modernej sci-fi literatúry;¹ 2. vzťah racionálnych a iracionálnych zložiek v kompozícii textu zastrešujú prvky sociálnej reflexie, miestami komiky až satiry, čím sa prehodnocuje konečný význam textu.

Predtým, než sa budem venovať axiológii uvedených Poeových próz, by som rád objasnil ich kompozično-tematickú výstavbu a poukázal tak na postupné modelovanie racionálno-iracionálneho princípu ako základu tenzivnosti fabuly. V exopozícii poviedky *Na slovíčko s múmiou* sa recipient dozvedá o narátorovi-vedcovi, ktorý prichádza domov vyčerpaný zo sympózia a po ľahkej večeri (ironický podtón sa prejavuje už v tejto časti, keďže rozprávač zvládne zjesť asi dve kilá waleského

1 Už v textoch Jula Verna nachádzame vplyvy Poea, na čo poukázal mimo iných aj John Tresch vo svojej štúdií *Extra! Extra! Poe invents science fiction!*, ktorá vyšla ako súčasť publikácie *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Tresch rozvíja paralely medzi Poeovou tvorbou a sci-fi literatúrou napríklad prostredníctvom poviedok *Senzace s balónem* a *Bezpríkladná dobrodružství jistého Hanse Pfalla*.



králika a k tomu päť fliaš silného čierneho piva) okamžite zaspí. Jeho spánok však čoskoro – „Nezachrápal som ani tretí raz“ (IBID.: 258) – preruší žena s listom od priateľa Pannonnera, ktorý bude v noci skúmať múmiu. Tu Poe graduje racionálny princíp, keď postava zabúda na nesmiernu únavu a po prečítaní správy od kolegu preberá kontrolu nad telom vedecký duch: „Ako bez duše som vyskočil z postele, prevrhajúc všetko, čo mi stálo v ceste; obliekol som sa s náhlivosťou vskutku čarovnou a vyrazil som k doktorovi, ako rýchlo som len vládol“ (IBID.: 258–259). Ako vidno z ukážky, tenzívnosť danej situácie umocňuje dynamika protagonistovho konania, stačí si všimnúť dominantné slovesné tvary – *vyskočil*, *prevrhajúc*, *vyrazil*, *vládol*, ktoré prispievajú k vykresleniu odborného zanietenia hlavnej postavy. V kombinácii s *náhlivosťou*, *čarovnosťou* a *rýchlosťou* a množstvom prevracajúcich sa vecí akoby sme pozorovali výjav z animovaných príbehov o Tomovi a Jerryym či o kojotovi naháňajúcom vtáka po púšti. Odhliadnuc od celkovej neadekvátnosti tejto paralely, uvedené rozprávky spája s Poeovým obrazom náhliaceho sa (pred chvíľou veľmi unaveného) protagonistu hyperbolizácia až grotesknosť. Ku kulminácii napätia dochádza v pokračovaní opisu, keď sa individuálne vzrušenie z vedeckého očakávania mení na kolektívnu psychózu: „Už sa tam zhromaždila spoločnosť horiaca nedočkavosťou. Čakali ma veľmi netrpezlivo; múmiu uložili na jedáľenský stôl a vo chvíli, keď som vstúpil, práve začínali s prehliadkou“ (IBID.: 259). Racionalitu v kompozícii textu zintenzívňujú podrobné opisy mumifikovaného tela či faktografické informácie o egyptskom balzamovaní: „Mozog sa obyčajne odstraňoval cez nos, črevá rezom na boku; telo potom oholili, poumývali a nasolili“ (IBID.: 260). Deskripcia nadšeného očakávania sa mení na vedecký denník (nechýbajú v ňom ani fyziologické detaily, ako napríklad v predošlej citácii), tempo príbehu sa zvoľňuje a napätá atmosféra sa ustáli. K druhému tenzívnemu zlomu dochádza pri prechode z racionálneho princípu do iracionality, v momente, keď sa skupina vedcov rozhodne na múmii experimentovať pomocou galvanického článku: „Myšlienka zapojiť múmiu starú najmenej tri či štyritisíc rokov na elektrický prúd sa nevyznačovala ktovieakou múdrosťou, no bola dostatočne originálna a všetkých nás hneď zaujala“ (IBID.: 261). Z ukážky vyplýva, že motivácia k tomuto (pseudo)experimentu bola prinajlepšom vágna a bez akéhokoľvek racionálneho podkladu. Pokusu s elektrickým prúdom ani samotní vedci neprikladajú dostatočnú relevantnosť, vnímajú ho skôr ako komický prejav pred ukončením večera, o to väčšia je následne dištancia medzi ich racionálnym očakávaním (elektrický prúd nespôsobí žiadne zmeny) a iracionálnym napredovaním fabuly. Múmia totiž po viacnásobnom elektrickom šoku (Poe graduje situáciu, keď necháva vedcov zopakovať pokus trikrát, pričom účinok na múmiu sa vždy mierne stupňuje) ožíva a neguje tak racionalitu v dovtedajšom vývine udalostí.

Scéna, v ktorej sa múmia úplne preberie, je presvedčivou ukážkou Poeovej schopnosti vyvrcholiť napätie v príbehu a zvrátiť jeho smerovanie – racionálny



princíp sa s každou pribúdajúcou akciou múmie postupne rozpadá, ako v domínovom bludisku:

Účinok bol psychicky aj fyzicky – obrazne aj doslovne – elektrizujúci. Po prvé, mŕtvola otvorila oči a dlhú chvíľu náramne rýchlo žmurkala [...] po druhé, kýchla; po tretie, vzpriamene sa posadila; po štvrté, natiahla ruku k tvári doktora Ponnonnera a pohrozila mu; po piate [...] nesmierne uhladenou egyptčinou ich oslovila (IBID.: 262).

Možno si však tiež všimnúť, že prechod k iracionálnej zložke fabuly zvyšuje prítomnosť komickej dikcie – múmia žmurká, kýcha a hrozí jednému z vedcov, dokonca s nimi vedie konverzáciu veľmi formálnym, možno povedať gentlemanským spôsobom. Paradoxne, múmia presahuje skupinu anglických vedcov nielen morálne, ale aj vedecky, a implementácia komiky sa rozvíja do satiricko-parodickej percepcie modernej anglickej society a jej technologického napredovania.

Podobný základný motív ako v poviedke *Na slovíčko s múmiou* konštituuje aj ďalší Poeov vedecko-fantastický príbeh, *Prípad M. Valdemara*. Namiesto oživovania starovekých občanov však narátor tohto textu rozoberá otázku mesmerizmu ako metódy, prostredníctvom ktorej by bolo potenciálne možné oddialiť smrť. Z kompozičného hľadiska sa prózy *Na slovíčko s múmiou* a *Prípad M. Valdemara* odlišujú už v expozícii príbehu – zatiaľ čo v prvej z nich v úvode dominovala komicko-detenzívna atmosféra a racionálny princíp, v *Prípade M. Valdemara* rozprávač anticipuje nadchádzajúcu iracionalitu hneď v prvej vete: „Prirodzene, nemienim pokladať za div, že nezvyčajný prípad M. Valdemara vyvolal kadejaké reči. Bol by zázrak, keby nebol, najmä za daných okolností“ (IBID.: 383). Neurčitost narátorovej výpovede (*kadejaké reči, dané okolnosti*) v spojení s *nezvyčajnosťou, divom* či *zázrakom* v kontraste k príbehu o múmii predstavuje (in)tenzívny úvod, ktorého úlohou je, podobne ako v senzačnom (avšak málo informačnom) novinovom titulku, umocniť čitateľovo očakávanie a zároveň ho pripraviť na fantastickú fabulu.

Keďže napätie kulminuje hneď v úvode *Prípadu M. Valdemara*, môže Poe v nasledujúcej časti príbehu „zvoľniť“ tempo, pričom posilnenie detenzívnosti sa spája s prechodom do racionálneho písania. Čitateľ získava informáciu o vedeckej povahe narátora a o jeho nezvyčajnom nápade s hypnózou po smrti pacienta: „[...] ešte nikoho nezhypnotizovali in articulo mortis“ (IBID.: 383). Na rozdiel od skupiny vedcov v pokuse s galvanickým článkom v próze *Na slovíčko s múmiou* pristupuje rozprávač v *Prípade M. Valdemara* ku svojmu experimentu s väčšou vážnosťou a plánovitejšie. Myšlienku na hypnózu in articulo mortis nerealizuje spontánne, ako vtípné číslo pre priateľov-gentlemanov, ale analyzuje ju krok po kroku v priebehu deviatich mesiacov: „Najskôr bolo treba zistiť, či pacient v takom stave vôbec podlieha magnetickému vplyvu; po druhé [...] po tretie [...] Bolo treba odpovedať aj na ďalšie otázky“ (IBID.: 383). Z ukážok tiež vidno, že v *Prípade M. Valdemara* absentuje komický modus, ktorý bol implicitne (a takisto i explicitne, stačí si



spomenúť na gentlemanskú múmiu) prítomný v celej poviedke *Na slovičko s múmiou*. Chýbajúca satira, groteska či ironia spôsobuje, že text čítame podobne ako Poeove hororové poviedky (v zmysle očakávania neprirodzeného až hrôzostrašného) a zároveň je posilnená empirickosť fikčnej reality a racionálny princíp (komické elementy okamžite implikujú druhotnú sémantickú rovinu a vzhľadom na smerovanie fabuly majú digresívnu funkciu).

Vďaka neprítomnej komickej dikcii sa protagonistista v tenzívnych momentoch ne správava ako groteskná komiksová postavička, deskripcie jeho konania sú úsponnejšie a jazykovo menej expresívne. Takisto ako v próze *Na slovičko s múmiou*, i v *Prípade M. Valdemara* signalizuje jeden zo zlomových momentov lístok s informáciou, že pacient je pripravený na hypnózu. Narátor však, namiesto toho, aby začal v rýchlosti prevracať celú izbu naruby, opisuje svoj príchod k Valdemarovi nasledovne: „Lístok som dostal polhodinu po tom, čo ho bol napísal, a o ďalších pätnásť minút som už sedel pri umierajúcom“ (POE 1984: 384). Jednoduchá, štylisticky nepríznačková výpoveď konotuje so systematicko-analytickým myslením rozprávača a racionálny princíp preberá kontrolu, obrazne povedané, nad vývinom fabuly. Potvrďuje sa to aj v následnom opise Valdemarovho výzoru, rozprávanie sa transformuje na akýsi vedecký denník, analogicky ako v poviedke s múmiou (avšak bez prechodov ku komickému modu). Narátorov tón je pomerne strohý, miestami až faktografický a odborné zaujatie naďalej prevažuje nad emocionalitou:

Lavá strana pľúc už pred osemnástimi mesiacmi napoly zväpenatela [...]. Vyskytlo sa aj zopár veľkých kaverien a na jednom mieste zrast. Zmeny v pravom laloku sa ukázali pomerne nedávno. Kalcifikácia prebiehala nezvyčajne rýchlo (IBID.: 384).

Na dominanciu racionality nad iracionalitou poukazuje, okrem dištancie medzi vedcom a Valdemarom, zvýšená frekvencia medicínskych výrazov, ako aj naturalistické detaily v opise pacienta.

Prechod od racionálneho princípu k iracionálnemu je v *Prípade M. Valdemara*, takisto ako v poviedke *Na slovičko s múmiou*, realizovaný prostredníctvom repetície a gradácie – úlohu elektrických šokov z experimentu so staroegyptským panovníkom však vystriedajú otázky kladené rozprávačom zhypnotizovanému Valdemarovi: „M. Valdemar [...] spíte?“ – „Ešte vás bolia prsia, M. Valdemar?“ – „M. Valdemar, ešte spíte?“ (IBID.: 386–387). Refrénovitosť protagonistovho spytovania podporuje stiesnenú, meravú atmosféru v izbe umierajúceho a monotónnosť lekárových otázok je v súvzťažnosti s takmer nepočuteľnými odpoveďami jeho priateľa: „Nebuďte ma. Dajte mi takto umrieť“ (IBID.: 386); alebo inde: „Nebolia... umieram.“ – „Hej, spím... umieram“ (IBID.: 387). Umieranu Valdemara sú podriadené sujetové vzťahy (mdlosť dialógov), práca s časom a priestorom (akoby sa všetko zastavilo), ale aj smerovanie fabuly (detenzívne), čím sa zvýrazňuje kontrast následnej transformácie príbehu do iracionality. Valdemar sa v mŕtvolnom stave



prebúdza, jeho tichosť nahradia zvučné slová a meravú náladu v izbe vystrieda šok až „nevýslovný, otrasný des“ (IBID.: 388) prihliadajúcich na experiment: „Totiž zvuk sa skladal zo zreteľných – ba báječných, napínavo zreteľných – slabík. [...] Hej... nie... Spal som, ale teraz... teraz... som mŕtvy“ (IBID.). Povedka dosahuje druhý kulminačný bod, najtenzívnejší moment, ktorý sa spája s vygradovaním iracionálnej zložky. Zároveň sa v texte mení štýl, vyvrcholenie napätia reflektuje senzačný, štylisticky príznakový, expresívny jazyk s viacerými apoziopezami, ktorý neguje dovedy dominantnú racionálnosť rozprávania.

Aj keď sa narátorovi podarilo udržať Valdemara v hypnóze sedem mesiacov po jeho smrti, pokus s mesmerizmom by sa dal len ťažko nazvať úspešným. Z Valdemara sa stal človek na hranici – ani živý, ani mŕtvy – pohybujúci sa medzi empiriou a irealitou. Pre interpretáciu textu však nie je natoľko dôležitý komatózny stav pacienta, ale skôr lekárovo rozhodnutie prebudiť Valdemara z hypnotického spánku a vrátiť ho tak do reality. Rozprávačovo úsilie nastoliť späť racionálny princíp zlyháva a Poe odkrýva záverečný silný katarzný moment:

[...] výkriky ‚mŕtvy! mŕtvy!‘ sa mu priam vyškľbávali z jazyka, nie z úst – z ničoho nič, hádam ani nie za minútu, sa mi priam pod rukami celé telo scvrklo, rozpadlo, dočista rozložilo. Na posteli pred nami všetkými ležala takmer tekutá, oškľivo, odporne zhnitá hmota (IBID.: 389).

Ako som už konštatoval, len ťažko by sme *Prípad M. Valdemara* zaradili medzi komické príbehy, vo svojej naturalistickej a hrôzostrašnosti sa táto vedecko-fantastická poviedka vyrovná mnohým textom z hororového žánru. Napriek tomu však autor prostredníctvom hyperboly a preexponovanej smrti Valdemara dosahuje podobný efekt ako groteskno-komickým zobrazením udalostí v próze *Na slovičko s múmiou*. Obe tieto poviedky sa totiž prelínajú v axiologickej rovine, ktorá plynie z parodovania technologického vývinu modernej society a z inverzie racionálneho princípu do iracionality. Iracionálne aspekty v týchto prózach fungujú ako šifry k spoločensko-politickej reflexii – Poe sa prostredníctvom nich stáva kritikom svojej doby, najmä sociálnej mašinerie, v ktorej akoby neexistovali žiadne morálne zábrany. Zatiaľ čo v Poeových hororových poviedkach vnímame zvrátenosť ako zdroj individuálneho nešťastia, vo vedecko-fantastických prózach je príčinou úpadku celej society kolektívny diablík zvrátenosti, prejavujúci sa napríklad v bezhlavom pokroku.

V záverečnej časti by som sa chcel pristať pri Poeovej poviedke *Šeherezádin príbeh tisíc druhej noci*, ktorá podľa môjho názoru priamo predznamenáva poetiku (post)moderných smerov, čo potvrdzuje i autorova práca s iracionálnymi motívmi. Už v expozičii tejto prózy nachádzame podobnosť s borgesovskou rozvetvujúcou sa záhradou, ecovskými literárnymi lesmi či joycovským Dublinom. Rozprávač spochybňuje percepciu najznámejšieho cyklu arabskej literatúry prostredníctvom



fiktívneho literárneho zdroja s názvom *Odpovedár jetotakčynie*. Zo špecifického využitia intertextovosti plynie odlišný charakter iracionality, než aký sme mohli vnímať v hororových či vo vedecko-fantastických textoch. Iracionálne zložky vyplývajú z prekračovania hraníc všeobecne známeho a zo zámernej deformácie ontológie literárno-kultúrneho kontextu. Mení sa samotný autorský cieľ – Poe sa v *Šeherezádinom príbehu tisíc druhaj noci* neusiluje vyvolať dojem hrôzostrašnosti, preskúmať ľudskú myseľ či poukázať na bezuzdnosť technologického vývinu, ale sofistikovanou hravosťou, iróniou až absurditou narúša recipientovu percepciu kanonickej fabuly:

Nuž, tento záver (ktorým sa končí príbeh, ako ho poznáme zo záznamov) je nepochybne ľúbivý a príjemný – ale žiaľ! Tak ako väčšina príjemných vecí, je skôr príjemný než pravdivý, a len vďaka „Jetotakčynie“ vás môžem vyviesť z omylu (IBID.: 302).

Iracionalita Poeovej prózy však neplynie len z jej formálnej výstavby, ambivalentnej rozprávačskej perspektívy či intertextuálneho odkazovania na neexistujúce knižné zdroje. Tisíc druhý príbeh Šeherezády je pokračovaním rozprávania o Sindibádových cestách a kráľovniným úsilím o zavŕšenie osudov námorníka. Exotický časopriestor rámcujúci Sindibádovu plavbu je ideálnym podložím pre výstavbu iracionálnej kompozície. Tá však, na rozdiel od doteraz interpretovaných Poeových textov, nie je zapríčinená nadprirodzenými udalosťami či šialenstvom protagonistu, ale subjektívnou perspektívou okolitého sveta. Koraly sa javia ako hromada morských húseníc: „[...] až sme pristáli na ostrove, ktorého brehy merali koldokola mnoho sto míľ, ale jednako ho tvorila uprostred mora obrovská hŕba húseníc“ (IBID.: 306) a vedecky zdôvodniteľný jav petrifikácie je dôkaz o nadprirodzených silách: „[...] keď sme opustili tento ostrov, priplávali sme k inému, kde rástli stromy z čistého kameňa a boli také tvrdé, že keď sme ich chceli zoťať, aj najlepšie zakalené sekery sa rozleteli na márne kúsky“ (IBID.). Ako vidno zo Šeherezádinho rozprávania, metaforický jazyk naznačuje neschopnosť pomenovať vonkajšie javy exaktne a implikuje mylnú recepciu racionálnych úkazov. Kráľ percipuje metaforu bez obraznej zložky a nečudo, že sa každá ďalšia udalosť z cesty stupňuje jeho pochybnosti k obsahu vypovedaného. Iracionalita tak vyplýva z obmedzeného skúsenostného komplexu komunikantov, dochádza tu k podobnému efektu, ako keby sme stredovekému človeku ukázali mobilný telefón alebo nákladný automobil. Iracionálny princíp v kompozícii príbehu tak, paradoxne, nie je negáciou reality, ale vyplýva z nedostatočnej racionality protagonistov.

V tejto kapitole som ukázal, že skúmanie iracionality v tvorbe Edgara Allana Poea ponúka viaceré interpretačné asociácie. Odlišné využitie iracionálnych zložiek konotuje s genologickými variáciami Poeových poviedok – zatiaľ čo iracionalita v hororových príbehoch súvisí s psychologizáciou a individualizáciou protagonistu, vo vedecko-fantastických textoch je prechod do iracionálneho princípu príznakom



Ke kořenům nejen české fantastiky

axiologickej roviny próz, kritiky society a satiricko-hyperbolického významu. Špecifický model iracionálneho písania sa objavuje v *Šeherezádinom príbehu tisíc druhej noci*, v ktorom kulminuje model nespoľahlivého rozprávača a próza zároveň svojou intertextualitou a magickorealisticnosťou predznamenáva borgesovskú poetiku. Na záver preto môžem skonštatovať, že iracionalitu v Poeovej tvorbe netreba chápať ako príznak romantického smeru, naopak, v jej mnohých variáciách ide o prvok, ktorý spája tohto amerického spisovateľa s modernou literatúrou.

FANTASKNÍ MOTIVY V ČESKÉ PRÓZE DRUHÉ POLOVINY 19. STOLETÍ

Povídkář jest kouzelník, jenž donutí vás jíti s ním ve snu, který vysnil on. Přeruší-li se moc kouzla jeho, probudíte-li se uprostřed jeho vypravování, tedy arcitř jest jeho sen nereelním a povídkář i se svou povídkou je ztracen. Ale tím jest vinen povídkář, ne jeho sen. Umí-li to, uvede vás svým snem do světa tisícerych nemožností a ony budou vám tak skutečny a pravdivy, jako by byly částí vašeho vlastního života.

H. C. Bunner: *Co jest povídka?*

Prózy s fantaskními motivy představují v české literatuře druhé poloviny devatenáctého století žánr nepříliš početný, zato však umělecky významný a čtenářsky – alespoň potenciálně – stále atraktivní, jemuž se věnovali autoři známí i dávno zapomenutí. V této kapitole nám nepůjde o úplný výčet těchto próz ani o postihu všech jejich specifik, nýbrž pouze o základní typologické rozlišení s uvedením charakteristických příkladů.

Termín fantastická literatura není v literární teorii jednoznačně vymezen a adekvátnost jeho uplatnění při interpretaci konkrétních uměleckých textů je předmětem řady diskusí. Ve srovnání s definicí, kterou navrhla Tereza Dědinová v úvodu této publikace, nabídl poněkud užší vymezení – v návaznosti na pojetí Tzvetana Todorova (TODOROV 2010) – romanista Jiří Šrámek ve své monografii *Morfologie fantastické povídky*. Vznik moderního fantastického žánru interpretuje jako důsledek osvícenského racionalismu, neboť teprve na jeho pozadí mohlo být fantastično vnímáno jako něco příznakového. Tento názor dokládá analýzou korpusu textů francouzské povídky od konce osmnáctého do konce devatenáctého století (od Cazotta po Maupassanta). Poukazuje přitom na fakt,



že přítomnost fantastického tématu sama o sobě k žánrovému určení nestačí, a zdůrazňuje, že:

fantastická povídka jako celek je literární fikce. Na rozdíl od běžné literární fikce, jak ji předkládá literatura, jež se definuje jako nápodoba skutečnosti, je však ve fantastické povídce jedna část této fikce v souladu s běžným obrazem skutečnosti, je racionálně přijatelná jako její umělecké ztvárnění a jeví se jako pravděpodobná, zatímco její druhá část se dostává do příkrého rozporu s běžným obrazem skutečnosti a je neslučitelná s horizontem chápání doby. Přitom – a to je velmi důležitá poznámka – obě dvě části fikce jsou ve fantastické povídce podány jako zcela rovnocenné složky (ŠRÁMEK 1993: 14).

Přestože zdaleka ne všechny námi sledované texty splňují Šrámkova kritéria, bude jeho „užší“ pojetí východiskem pro naše zkoumání, neboť jím analyzovaná francouzská fantastická povídka významně ovlivnila i tvorbu autorů, jejichž díly se budeme zabývat.

Karel Krejčí při zkoumání literární fantastiky devatenáctého století rozlišuje tři hlavní typy (s četnými mezistupni): v prvním případě jde o zdánlivě fantastické projevy, které se v průběhu děje racionálně vysvětlí za pomoci logického myšlenkového pochodu. Sem Krejčí řadí osvícenský román hrůzy A. Radcliffové, romány Waltera Scotta, román detektivní i většinu díla E. A. Poea. Typ druhý, v opozici k prvnímu zásadně alogický, pěstovala především romantika (zvláště E. T. A. Hoffmann) a zdůrazňovala naopak hru nespoutané fantazie proti diktátu střízlivého rozumu:

Jestliže základním znakem fantastiky směřující k realismu byla důsledná racionalistická logičnost, charakteristikem fantastiky romantické je její alogičnost, možno přímo říci protilogičnost. Romantikové se nesnaží učinit své fikce přijatelné rozumovému uvažování, nýbrž naopak zdůrazňují jejich zvláštní svět, svět jiných dimenzí a jiných zákonů. Čím iluze je nepravděpodobnější, tím je pravdivější (KREJČÍ 1975: 325).

Třetí typ představuje utopie, inspirovaná nejprve okultismem a později vědeckým pokrokem, který „tak mnohý vděčný námět fantastické literatury přesunul ze sféry nadpřirozena do sféry budoucích možností“ (IBID.: 326) a umožnil tak vznik science-fiction. Toto základní rozdělení, jež Krejčí demonstroval na tvorbě Jakuba Arbesa a Julia Zeyera, platí pro literaturu s fantaskními prvky druhé poloviny devatenáctého století obecně. Z hlediska funkce fantaskních prvků v literárním díle je však k němu nutné ještě přidat typ čtvrtý, který – jak dále uvidíme – využívá tyto motivy se satirickým záměrem.

V padesátých letech devatenáctého století se na českém knižním trhu i nadále uplatňovala produkce takzvaných knížek lidového čtení, reprezentovaná např.



tvorbou, překlady a adaptacemi Václava Rodomila Krameria, v níž se vyskytovaly též fantastické motivy, často spojené s hrůzostrašností (podrobněji viz JANÁČKOVÁ, KUSÁKOVÁ 1988).

Umělecky náročnější literaturu pro kultivované čtenáře pěstoval v době útlumu českého politického a spolkového života za vlády Bachova neoabsolutismu především Mikovcův *Lumír*. Zde v roce 1853 vyšly povídky *Zlatý chrobák* a *Několik slov s mumií* Edgara Allana Poea v překladu Františka Šebka a o tři roky později životopisný medailon s překladem některých Poeových básní od Edmunda Břetislava Kaizla (KAIZL 1856). V roce 1853 zde vycházel na pokračování „fantastický román“ *Pekla zplodenci* Josefa Jiřího Kolára, odehrávající se v alchymistickém prostředí rudolfínské Prahy (knižně 1862). Jeho autor, Máchův vrstevník, reprezentuje kontinuitu s literaturou první poloviny devatenáctého století, z níž – zejména z hoffmannovské romantiky – převzal základní znaky fantastické povídky a nepřilíš originálně je rozvíjel i v dalších prózách.

Nastupující generace májovců se programově soustředila především na aktuální dobu a její palčivé problémy. Často citovaná stať Jana Nerudy, v níž požadoval po soudobé literatuře „sbírky pravdivých příkladů nevymyšlené a skutečné“ (NERUDA 1957: 92), bývala v minulosti interpretována jako přihlášení se k realismu. Jak ale nedávno ukázal Dalibor Tureček, Nerudova vlastní tvorba tomuto vymezení odpovídala jen zčásti. V jeho *Arabeskách* se projevuje vedle tendence popsat „skutečný život“ i s jeho tabuizovanými stránkami (například prostitute) též řada romantických prvků, prolínajících se v povídkách s prvky realistickými (kupříkladu od původu romantická postava je zasazena do realistického prostředí). Některé Nerudovy povídky přímo odkazují na hrůzostrašnou romantiku první poloviny 19. století, jako například próza *Ty nemáš srdce*, odehrávající se z větší části na hřbitově (TUREČEK 2012: 278–279), nechybí zde ani zájem o patologické psychické stavy (*Erotomanie*). Fantastické motivy – jsou-li přítomny – tu přitom procházejí určitou transformací. Ilustrovat to může krátká povídka *Vampyr* (*Národní listy* 1871, knižně in *Arabesky*, 1880²). Postava upíra, oblíbená v evropské literatuře již od dob romantismu, zde prochází výraznou proměnou. V incipitu povídky přivádí vypravěč v ich-formě čtenáře na ostrov Prinkipo v Marmanském moři nedaleko Istanbulu. Úchvatné líčení krás „pozemského ráje“ je korunováno setkáním s polskou rodinou, v jejímž centru stojí nemocná dcera a její snoubenec. Vypravěčův popis krásného výjevu, při němž dívka vyjadřuje svou pevnou naději na uzdravení, nenaruší ani malíř, skicující opodál tuto idylickou scénku. Teprve jeho hádka s hostinským čtenáři připraví mrazivou pointu: malíři se přezdívá „upír“, neboť maluje pouze lidi, kteří brzo zemřou, aby pak mohl zpeněžit jejich podobizny.¹ Prozrazení jeho činnosti, jež podlomí život nemocné Polky a fatálně zničí rodinnou idylu, zároveň

1 „Čisté řemeslo! Maluje jen mrtvolky! Jak někdo v Cařihradě nebo zde po okolí umře, už má tentýž den obraz mrtvolky hotov. Ten chlap už maluje napřed – a nikdy se nemylí, jako sup!“ (NERUDA 1952: 255).



vyvolává otázky nad označením „vampyr“. To je třeba chápat jen jako přirovnání (o skutečného upíra se nejedná), zároveň však malířovy nadpřirozené schopnosti bezpečně poznat, že někdo zemře, nejsou vypravěčem nijak racionálně vysvětleny ani vyvráceny.

S počátkem sedmdesátých let do české literatury vstupuje generace, jež pro žánr literární fantastiky představuje zásadní přínos. Skupina lumírovců, soustředěná kolem znovuobnoveného beletristického časopisu *Lumír*, podstatně přispěla k proměně funkčního modelu literatury:

Dá se říci, že se do prózy znovu vrátila snaha o poetickou zdobnost výrazu na jedné straně a o estetickou povznesenost významu na straně druhé; do prózy začaly pronikat prvky lyrizace. [...] Oproti funkci poznávací, kterou v próze preferovali májovci, vystoupila do popředí funkce, jaká byla připisována v 18. století žánrové malbě v protikladu k malbě historické – totiž funkce ‚bavit a těšit oko‘. V próze se začali uplatňovat autoři, kteří usilovali povznést a vytříbit uměleckou úroveň prózy (HAMAN 2010: 240).

V duchu francouzského parnasismu, za jehož osobitou českou variantu je možno ruchovsko-lumírovskou generaci pokládat (HAMAN, TUREČEK a kol. 2015), se autoři sdružení především kolem časopisu *Lumír* snažili pěstovat kultivovanou a čtenářsky atraktivní prózu s napínavou dějovou zápletkou. Mezi hlavní představitele patřil Jakub Arbes, jehož romaneto *Svatý Xaverius* (*Lumír* 1873, knižně 1878) se stalo pro čtenáře *Lumíra* takřka kultovním dílem.² Arbesovu tvorbu řadí Karel Krejčí oprávněně k prvnímu typu literatury s fantaskními náměty: zdánlivě nevysvětlitelné záhady zde najdou rozřešení pomocí racionální analýzy, jindy jsou odhaleny jako sen. O fantastično ve smyslu definovaném Jiřím Šrámkem se zde tedy nejedná, neboť rovnováha mezi fantastickým a realistickým je vychýlena ve prospěch realistična.

Časopis *Lumír* věnoval prózám s fantaskní tematikou (české i zahraniční provenience) poměrně velký prostor, neboť tyto náměty přispívaly k jisté exkluzivitě časopisu. Povídky s těmito – mnohdy spíše hrůzostrašnými či tajemnými než přísně vzato fantastickými – náměty tak mnohdy psali i autoři, jejichž hlavní těžiště tvorby spočívalo spíše v žánrovém realismu, jako byl například František Herites (povídka *Opium* či *Chiromantie*) nebo Ignát Herrmann, jehož povídky, shrnuté později do knižního souboru *Ztřeštěné historky* (1902), obsahují často groteskní nadšázku a ironický nadhled, sloužící pro pobavení i poučení čtenáře.³

2 Jaroslava Janáčková v návaznosti na vzpomínky Josefa Thomayera uvádí, že „houfy prvních čtenářů Svatého Xaveria putovaly před Balkův obraz do Svatomikulášského chrámu. Skupinky venkovských čtenářů zajížděly zhlédnout dějiště Svatého Xaveria pak ještě deset let po prvním uveřejnění romaneta. A ctitelé Jakuba Arbesa si začali říkat ‚xaveristé‘“ (JANÁČKOVÁ 1975: 9).

3 Dvě – částečně se překrývající – antologie z těchto „tajemných příběhů“ sestavil a vydal Ivan Slavík (SLAVÍK 1976, 1999).



Podobně ojediněle lze najít fantaskní motivy i v díle Jana Liera, průkopníka tematiky železnic v české literatuře a autora vybroušených salonních povídek, novel a románů. Zde tvoří fantaskní prvky pouze ozdobnou dekoraci, již by bylo možno bez velké újmy na dějové logice vynechat. Tak například v novele *Marný květ* (*Ruch* 1886) je mladá dívka matčinou intrikou proti své vůli provdána za barona Orelského za pomoci tajemného doktora Morelly, jenž ji uvede do hypnotického spánku, během něhož poslouchá vůli hypnotizéra a vysloví nevědomky svůj souhlas se sňatkem. Doktor Morella pak zanedlouho v důsledku svého pokusu zešílí (LIER 1886a: 185–187, 203–207, 209–211). Novela samotná je přitom vystavěna jednak na romaneskním tématu sociálně i věkově nerovné lásky ovdovělé mladé hraběnky k talentovanému malíři, jehož se jako jinocha ujme, zároveň obsahuje jízlivou satiru na koucourkovské české poměry. Podobnou dekoraci najdeme i v románu *Narcissa* (*Květy* 1886), v níž se malíř Strzicius ve snaze zachránit starý zámek neúspěšně pokouší provádět tajemné alchymistické pokusy vedoucí k výrobě zlata. V novele *Hra s ohněm* (*Světozor* 1884, knižně 1886) se objevuje – ve vztahu k dějové zápletce zcela neorganicky – dialog vypravěče s hlavním hrdinou o přetělování duší (LIER 1886b: 96–100), snad pod vlivem Zeyerovy povídky *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* (viz dále).

Výjimečně lze najít fantaskní prvky též v prozaické tvorbě Jaroslava Vrchlického, jež tvoří v jeho rozsáhlém díle jen nepočtenou, zato však pozoruhodnou část. Již za doby svých gymnaziálních studií byl Vrchlický ovlivněn hrůzostrašnou romantikou, jež se projevila v torzu jeho povídky *Noc s kohoutem*, otiskované až po jeho smrti (VRCHLICKÝ 1937).⁴ Povídka *Flétna*, otiskovaná roku 1878 v *Lumíru* a téhož roku i knižně ve sbírce *Rok na jihu*, využívá tradičního motivu svádění mladého mnicha ďáblem pomocí erotických vidin. V souboru *Povídky ironické a sentimentální* zaujímá – pomineme-li motiv Valpuržiny noci v povídce *Rub idyly* – největší rozsah povídka *Duše*, otiskovaná časopisecky původně v *Lumíru* roku 1884 a odehrávající se v Itálii. V její první části se vypravěč setkává s podivínským doktorem Cremonou, stane se svědkem jeho brilantní diagnózy (lékař dokáže najít účinný lék na nervový záchvat hraběnky, aniž by ji osobně viděl a vyšetřil), zároveň i jeho zvláštního vztahu ke kočce, která jej všude doprovází. Ve druhé části, odehrávající se po roce, se vypravěč náhodou dozví o Cremonově smrti, kterou zřejmě nepřímo způsobila jeho kočka, a dostane se ke Cremonovým zápiskům, z nichž vyplývá, že byl

4 Josef Thomayer objasnil bezprostřední popud k napsání povídky návštěvou krypty pod děkanským chrámem v létě roku 1870 v Klatovech, kde oba studovali: „Leč nálada naše dosáhla kulminačního bodu, když v jedné z otevřených rakví spatřili jsme u nohou oděného kostlivce – mrtvolu kohouta. Nález tento upoutal mysl naší celou. Tušili jsme za ním nějaké divuplné tajemství. Vrchlický počal téhož večera psát povídku nadepsanou ‚Muž s kohoutem‘ a druhého dne mně ukazoval nemalý počet hustě popsaných stránek – vyplněných historií muže s kohoutem. – Tenkrát jsme však tajemství muže s kohoutem nerozluštili – zůstalo nám romantickou záhadou. Teprve po letech jsem náhodou tajemství to rozuzlil – a rozluštění bylo hodně prozaické. Dočetl jsem se totiž kdesi, že za starodávna dávali soudním úředníkům do rakve kohouta jakožto emblém spravedlnosti a bdělosti“ (THOMAYER 1920: 96–97).



lékař stoupencem podivné teorie o lidské duši, jež dle jeho názoru hledá doplněk v duši zvířecí. Ačkoli vypravěč jeho názory nesdílí, projevuje pro něj pochopení a soucit:

Ubohý člověče! Co jsi pracoval, co jsi myslel a snil! Jak jsi byl jist svými výsledky, jak na základě toho pohrdal jsi svým celým okolím, až přes všechno vědění uštvál jsi se sám a učinil se svým podivínstvím zcela nemožným a skoro i šílenec! Pokoj tvému stínu a dej bůh podobným tobě dětinskou radost ze svých fantazií, mír dítěte a suverénní humor géníů, snášeti se s lidmi, jež nechápou nás, a se zvířaty, které nechápeme my! (VRCHLICKÝ 1886: 80).

Za příklad autora, který eklekticky kombinoval fantaskní motivy různého původu, může sloužit dnes již zcela zapomenutý prozaik Polykarp Starý. Většinu svých povídek publikoval v *Lumíru* a *České včele* na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, vydal je pak v povídkovém souboru *Z arény žití* (1883). Umělecky spíše průměrné prózy nepostrádají obratnost ve vypravování a smysl pro paradox a překvapivou pointu, fabulace na sebe kupí nepřiliš pravděpodobné zápletky a nezapře silný vliv obraznosti E. A. Poea. V souboru šestnácti povídek jsou obsaženy fantastické prvky *sensu stricto* jen v menší části z nich: hrůzostrašný prožitek z nočního danse macabre v pitevně je záměrně nevěrohodně relativizován jako možný sen (*V říši mrtvých*); kopie Maxova obrazu Kristovy hlavy, jež v noci otevře oči na spolupachatelku, pomůže odvrátit plánovanou vraždu (*Kristova hlava*); umírající mladík v nemocnici prodělá transfuzi krve, již mu poskytne tajemná postava – alegorizovaná Lež – a on si po počátečním nadšení podřeže žíly, aby krev dostal z těla pryč (*Cizí krev*); domněle magnetický spánek je odhalen jako pokus o usnutí budoucí oběti loupeže (*Magnetický spánek*). Některé povídky lze označit spíše jako bizarní než fantastické, nezřídka končí šílenstvím hlavního hrdiny.⁵ Pozoruhodnou spleť fantaskních motivů představuje povídka *Heliotrop princezny Hesmnen-benti*, využívající módní vlnu zájmu o starověký Egypt. Paralela egyptské princezny s domněle

5 Dva bratři, ruští šlechtici, i za cenu hrůzně bizarní osobní oběti marně usilují o ruku stejné dámy (*S jedním okem*); starý manžel zbytečně obětuje svůj život ve prospěch mladé záletné manželky (*Adélin muž*); setkání vypravěče s tajemným hlasem se ukáže jako projev vlastního břichomluvectví (*Mé druhé „já“*); geniální objev profesora Javorského, umožňující „rentgenovat“ neprůhledné předměty, jeho tvůrce oslepí a přinese mu nechtěného zetě (*Steeple chase*); klavírní virtuóz a domácí učitel hudby sehraje s hrabětem Dubenským, vášnivým šachistou, tři partie o ruku jeho dcery a navzdory vítězství zešílí (*Šach – mat*); zastánce frenologie (nauky o souvislosti tvaru lebky s duševními vlastnostmi) se stane obětí své „vědy“ a jeho neúmyslný vrah šílenec (*Frenolog*); podivínský kníže Stupecký umírá, aniž dokončí své pojednání o hudbě barev, zatímco jeho žena se ukáže jako travička a prohnaná příslušnice anarchického hnutí (*Atropa belladonna* [tj. Rulík zlomocný]); spojení osudu podobizny s osudem zpodobněné přinese překvapivé rozuzlení (*Komtesa Tereza*); voják předstírající šílenství, aby se dostal z vojenské služby, příčiněním vypravěče – vojenského lékaře – skutečně zešílí (*Blázen*). Z těchto povídek se v jistém smyslu vymyká pouze konvenční zápletka s nemanželským dítětem dcery ze středostavovské rodiny (*Dceřin hřích*) a příběh milostného trojúhelníku s jedním mužem a dvěma ženami (*Černá panna*).



nevěrnou milenkou hlavního hrdiny, zchudlého hraběte Olešnického, je spojena motivem prstenu, který tento hrdina domněle nalézá v princeznu egyptském sarkofágu, a vyznívá jako romantická oslava věčného ženství.⁶ Dějová zápleтка je zároveň založena na řadě efektních, leč konvenčních motivů, nevýmájející sebevraždy ani detektivní zápletku (hereččin domnělý milenec se ukáže být – podobně jako v Arbesových *Akrobatech* – jejím bratrem, herečka spáchá sebevraždu otravou jedem přímo na jevišti, prohnáný židovský obchodník se svým přítelem napálí Francouzskou akademii věd podvrhem egyptského sarkofágu a poté je odhalen, hrabě Olešnický se v závěru utopí apod.). Povídka i celá kniha představuje typickou ukázkou dobové české parnasistní prózy.

Autorem, jehož dílo je fantastickými prvky prostoupeno z celé ruchovsko-lumírovské generace bezesporu nejvíce, je Julius Zeyer. Značnou část jeho díla přitom podle výše uvedeného Šrámkova vymezení nelze považovat za fantastickou, neboť ve fikčním světě jeho próz fantastično často existuje jako jeho přirozená součást. To se týká především „obnovených obrazů“, tedy autorských parafrází starých mýtů a legend. Jestliže se například v *Románu o věrném přátelství Amise a Amila* (Lumír 1877, knižně 1880) objevují Valkýry, kouzelné rekvizity či mariánské zázraky, není to v rozporu s žánrovými pravidly fikčního světa středověkých rytířských příběhů, v němž se oba hlavní hrdinové pohybují. V Zeyerových raných prózách však můžeme najít řadu příkladů, kdy dochází ke styku všedního a fantastického světa; zároveň zde autor prostřednictvím postav tlumočí svou vášnivou obhajobu názorů, jež se vymykají úzce pozitivistickému a racionalistickému chápání.

Poučný je v tomto směru případ jeho prvního románu *Ondřej Černyšev* (Lumír 1875, knižně téhož roku). Příběh odehrávající se v Rusku Kateřiny Veliké se snaží řadou realistických detailů o historickou věrnost a pravdivost. Autor se zde pokusil skloubit žánr historického románu (Voborník připomíná vliv románové romantiky Waltera Scotta; VOBORNÍK 1936: 51) s prvky fantastiky, zastoupené mágem Lambertim, jehož mysteriózní postava není nijak „odhalena“ ve smyslu racionálního vysvětlení. Lambertiovo příchod na scénu je předem připraven vyprávěním sira Williamse a náhodným setkáním s Ondřejem samotným. Jeho dobově

6 „Klekl v širokém sarkofágu vedle mumie. Neodolatelnou mocí puzen přitiskl své rty na chladné čelo dívčino. – ‚Kdo jsi, děvo čarovaná?‘ – Jako ranní zora po modrém nebi rozhostil se na tváři její sladký úsměv. – ‚Jsem Hesen-benti, dcera královna, ‘ odpověděla a zvolna se v sarkofágu posadila. [...] – ‚Znáš tě, ale odkud?‘ – Hesen-benti se zamyslela, pak upřela naň své veliké černé oči a pravila skoro úsměšně: ‚Blázne, což si myslíš, že jen jednou se žena rodí? Žena je tisíckrát jiná a vždy tatáž.‘ [...] – Kouzelné rty rozevřely se k čarovnému úsměvu. Olešnickému bylo jako ve snu, objal vášnivě nahou šiji dívčino a líbal její rty. – ‚Ženo, hádanko věčná – láska‘ šeptal a tulil se k ní. – ‚Její veliké černé oči se ještě více rozevřely, kol úst usídlil se svůdný, smyslný úsměv, dech její byl horký jak oheň, a plná nádra se křečovitě zdvihala. Hesen-benti byla v tom okamžiku zosobněnou vášní, zosobněným, krásným hříchem. Kouzelná síť toho rozčilujícího fluida, jež z těla jejího sálala, obestřela i Olešnického. Hlava mu šla kolem. [...] – Sevřela ho svými bílými lokty. Pohlédl do jejich černých očí; zářily jako dva černé dýmáky; neodolal jejich lesku, neodolal kouzlu jejího žhavého těla, celoval šileně planoucí její tváře. Hesen-benti opakovala s nevyřčeným žářem jeho polibky...“ (STARÝ 1883: 188–192).



nonkonformní názory (osvícenství, které právem bojovalo proti nevědomosti, zavrhl nevědomky mnohou vznešenou pravdu, která opět jednou vyjde na světlo) sleduje vypravěč se zřetelnými sympatiemi a jeho postavu líčí pouze kladně, ačkoli právě Lambertí sehraje v románu pro Ondřeje osudovou roli. Způsobí totiž zcela záměrně rozchod mezi Kateřinou a Ondřejem, neboť ji přiměje volit mezi láskou k němu a touhou vládnout, což má nakonec nepřímou za následek i Ondřejovu smrt. Z hlediska zvoleného žánru a logiky děje je tento rozchod nutný, aby byl v souladu s historickou skutečností, samotná postava Lambertího však k němu nutná není; ta slouží především k tlumočení vypravěčova přesvědčení o budoucím rozkvětu duchovních pravd, potlačených osvícenstvím (FRÁNEK 2009: 8). Tohoto rozporu si dobře povšimla dobová kritika, která usilovala o český historický román a *Ondřeje Černyševa* četla – přesněji řečeno *chtěla číst* – především realistickou optikou.⁷ Zeyerův svěbytný pokus o skloubení historického románu s fantastickými prvky, jimiž by nepřímou tlumočil své názory na duchovní situaci doby, tedy nebyl přijat kladně – kontaminace obou žánrů nebyla považována za obohacení, ale za něco nepřijatelného a tento druhý plán románu zůstal přehlédnut. Kritici ocenili především onen „historický“ rozměr díla, nepochybně i díky tomu, že mnohem lépe odpovídal jejich světonázorovému přesvědčení, silně ovlivněnému pozitivismem devatenáctého století, proti němuž však Zeyer od počátku vystupoval.

Zeyerova silná averze vůči racionalismu, pozitivismu a materialismu, jenž dle jeho mínění zavrhl všechno, co se vymyká běžné lidské zkušenosti, zároveň souvisí se snahou provokovat měšťáka a vymezit se vůči jeho omezenému životnímu obzoru. Touhou „pozlobiti pedanty“, jak se Zeyer vyjádřil v předmluvě k *Dobrodružství Madrány* (Lumír 1878, knižně 1882), autor programově oponoval požadavku realistické pravděpodobnosti; ten měly fantaskní motivy úmyslně narušovat právě svou nepravděpodobností (podrobněji viz FRÁNEK 2015: 295–299). Různé pojetí těchto motivů a jejich odlišné funkce v jeho raných prózách lze dobře doložit na souboru *Fantastické povídky* (knižně 1882), obsahujícím jeho prózy publikované většinou v *Lumíru* ve druhé polovině sedmdesátých let.⁸ Úvodní povídka *Z papíru na kornouty* (Lumír 1874) je zarámovaná rozhovorem s vypravěčovým přítelem, představujícím skeptického, pozitivisticky naladěného čtenáře, jenž odmítá uvěřit

7 Například Jan Neruda vytkl Zeyerovi sklon k mysticismu, i když uznával, že v době Černyševově byl běžný; autor však podle jeho názoru nestojí nad báchorkami o mužích typu Cagliostro. „Romantika je ovšem vždy poněkud snem, ale romancier má být vždy pohotovým psychologickým rozluštětelem jeho. Žádáme právě od románu dějinnou a psychickou jasnost až mikroskopickou, takových naprosto nevysvětlitelných, čistě čarodějných scén, jakou je ta scéna u Lambertího, román nesnese. Leda by to nebyl román historický, nýbrž fantastický, mystický“ (NERUDA 1961: 209). Rovněž Eliška Krásnohorská se pozastavila nad postavou Lambertího, jež jí sama o sobě nevdala – recenzentka připustila existenci „kejkliřů“ typu Cagliostro a jejich vliv i na vzdělané lidi tehdejší doby. Zarázela ji však především skutečnost, že jeho působení není nijak racionálně vysvětleno (KRÁŠNOHORSKÁ 1956: 283).

8 Jejich interpretaci ve vztahu k možným francouzským předlohám se nejnověji věnovala Tereza Riedlbauchová (RIEDLBAUCHOVÁ 2010: 83–106).



povídce, kterou vypravěč dlící u něho na návštěvě najde, když v přítelově krámě vypomáhá trhat listy staré knihy jako makulaturu na kornouty. Samotná povídka obsahuje konvenční motivy a rekvizity – mladému muži se při noclehu v hostinci zjeví mnich namalovaný na obraze a pomůže mu, jakožto němý svědek, odhalit skutečného pachatele dávné krádeže, která zničila život jeho rodičům. Sama existence mnicha mluvícího z obrazu zde plní především funkci nápravy křivdy, která se kdysi stala. Vypravěč ji však zároveň využil k tomu, aby mnichu vložil do úst vášnivou obhajobu mnišského života jako takového a ohradil se proti snaze mnišství jakožto „středověký“ přežitek likvidovat. Tato obhajoba, jež s vlastním dějem povídky nesouvisí, tak dobře ilustruje postoje jejího autora.

Druhá povídka v souboru *Opálová miska (Národní listy 1878)* pojímá fantastiku podstatně jinak. Jejím vypravěčem je Miguel de Panoyas z Lisabonu, popisující setkání s umírajícím starcem, který mu vylíčil svoji mnohasetletou ahasverovskou pouť světem, když v dávných dobách v mladické nerozváženosti zatoužil po nesmrtelnosti. Stařec, schraňující ve svých rukou opálovou misku, se ve svém dlouhém životě stal postupně svědkem působení a smrti Buddhy, Sókrata, Ježíše, mistra Jana Husa a Jany z Arku. Metuzalémská postava zde plní především funkci spojovacího článku v popisech života a učení výjimečných osobností, žijících v odlišném čase i prostoru. Svým tématem tak představuje filozofickou povídku, v české literatuře té doby ojedinělou,⁹ jejíž poselství naplno zaznívá v závěru: „Není možná nad lidským pokolením zoufati, dokud patero těch nehynoucích jmen v něm zníti nepřestane...“ (ZEYER 1906: 111).

Ve *Vánoční povídce (Lumír 1879)*, štedrovečerním vyprávění pana B***, který každý rok obdaří své hosty strašidelným vyprávěním, je fantastično zosobněno v postavě ducha mrtvé Máři, která hlavní hrdince Anně odloudila manžela a nyní nenachází ani po smrti pokoje. K němu dospívá až poté, co Annu o štedrovečerní noci navštíví a ta vůči ní projeví několik skutků lásky (kromě jiného se modlí během hrůzostrašné mše, již celebruje kněz-kostlivec). Na důkaz vděčnosti Mářa zlomí a Anně předá prsten, který jí dal Annin manžel a který ho k ní vázal magickou mocí. Poté, co Annu najdou promrzlou a vyčerpanou, se k ní vrací i manžel,

9 Tento fakt ocenila i konzervativně orientovaná kritika, jež kladla důraz na zaplňování žánrových mezer v české literatuře. Například František Bílý v *Osvětě* velmi ocenil její obsah a uzavřel: „Že novelistika česká už i do takovéhoto sfér filozofické reflexe a vyššího myšlenkového slohu se povznášá, může naplnit každého uspokojením; znamená to i povznešení českého čtenářstva, zpřísnění a povýšení jeho vkusu a uměleckých názorů i požadavků. Jsme vždycky tomu rádi, vybočí-li některý spisovatel z vyježděných milostných kolejí novelistických a razí-li si šťastně sám novou cestu, zkrátka rozprostraňuje-li se domácí umění do šířky a hloubky stejnoměrně. A k tomu Zeyer těmito Fantastickými povídkami, namně oběma zevrubněji oceněnými, přispěl záslužnou měrou“ (BÍLÝ 1883: 560). Nakonec se však – pro realistickou kritiku příznačně – zamyslel nad otázkou, nakolik je v Zeyerových Fantastických povídkách oprávněně zjevovaný duchů. Duchové žijí v lidových pověstech, mají proto dle jeho názoru právo na existenci i v umění, ovšem s výhradou: „Však s tím nelze souhlasiti, aby byli citováni, nejsou-li než sen, hlas svědomí, aneb možný výplod rozčilené fantazie. Věda je vypuzuje ze své říše a poezie měla by jim poskytovat útluk.“ (IBID.).



vyléčený ze své nevěry. Tento prsten zároveň slouží jako důkaz, že se Anně nic nezdálo, byť její manžel zprvu trochu pochybuje. Fantastický prvek v postavě revenanta nenacházejícího klidu zde slouží především jako demonstrace lásky a odpuštění, které je silnější než smrt. Jak konstatoval již Jan Voborník, projevil se zde silný vliv Karoliny Světlé, jejíž obětavé hrdinky zachraňují své zbloudilé manžele. Postava Anny vykazuje příbuzné rysy zejména s Evičkou z románu *Kříž u potoka* (VOBORNÍK 1936: 56–58).

V poslední a nejrozsáhlejší novele *Na pomezí cizích světů* (Lumír 1876) pak autor opět využívá okultních motivů k vyslovení svého odporu k dobovému materialismu. Tyto názory nechá zaznít v závěti otce hlavního hrdiny Lazara z Lošan, který se před návratem na rodný statek věnoval v Paříži studiím starých Keltů.¹⁰ První signál fantastiky se objeví hned na začátku, kdy Lazarův anglický známý, mající nadpřirozené schopnosti vzhledu do budoucích událostí, Lazarovi prorokuje, že ho očekává smutná zpráva. Tentýž večer na ulici Lazar potká stín svého otce, který mu oznámí svou nečekanou smrt a instruuje ho, kde najde jeho poslední vůli. Lazar – přestože je přesvědčen o tom, že šlo o pouhý přelud – skutečně druhý den obdrží telegram o otcově smrti a doma pak na určeném místě najde i závěť. Jakkoli tyto fantaskní motivy vyznívají působivě, smysl celého příběhu spočívá jinde: hlavní těžiště je kladeno na peripetie vztahu Lazara a Flóry, dcery otcova přítele Frýdeckého, s níž se na otcovu radu ožení. Nešťastné manželství, zapříčiněné hrdostí obou partnerů, způsobí, že se Lazar stále více uzavírá v otcově pracovně a věnuje se zde okultním pokusům, díky nimž se mu podaří vyvolat ducha druidské kněžky Chiomáry, jež ho málem zahubí. Celý příběh, končící vítězstvím manželské lásky, se tak svým způsobem přibližuje salonním novelám, jež však převyšuje větší prohloubeností psychologické charakteristiky hlavních hrdinů.¹¹

Fantaskní motivy lze najít i v jiných povídkách Zeyerova raného období, například próza *Teréza Manfredi* (Lumír 1879, knižně in *Novely II*, 1884) využívá motiv somnambulismu, dobově oblíbeného již od počátků romantiky. Nejvýrazněji jsou však přítomny v povídce *Blaho v zahradě kvetoucích broskví* (Lumír 1882, knižně in *Novely II*, 1884). Tajemná postava Umbrianiho, která vypravěče, „spisovatele z Čech“, od počátku okouzlí, je pojata nejednoznačně: je Umbriani člověkem neobyčejných schopností a neobyčejného talentu, nebo jde o podvodníka, či dokonce blázna, jak se domnívá švýcarský profesor, s nímž vypravěč na toto téma zapřede

10 „Než toto pokolení ještě vymře, dočká se svět nového výbuchu náboženského nadšení, ne fanatického, osudného, ale hlubokého a vroucného. Táže se, proč tak soudím? Proto, že sobeckost a cynism již vrcholu dosáhly a škaredá jejich budova se zřítit musí. Století předešlé pobouřilo se při pohledu na zneužívání náboženství a dalo se do zimničného trhání a bourání; v století našem nezbylo již ničeho, co by se odstraniti mohlo. Ale příroda netrpí žádné prázdnoty, a materialism je prázdnota, neboť není než pouhou neplodnou negací; dogma je mrtvé, ale náboženství se znova zrodí. Nechtě slávi tedy materialism svoje orgie, dny jeho jsou sečteny, oko mé umírající vidí v mlze svítit hvězdu slabě ještě zářící, spiritism pozdvihá čelo do výše“ (ZEYER 1906: 173).

11 Dobová kritika prózu výstižně nazvala „velkolepým románem erotickým“ (MÍŘIOVSKÝ 1883).



rozhovor? Vypravěč se kloní k prvnímu názoru, zároveň však ponechává čtenáři určitý prostor pro názor opačný. Narativní model povídky je založen na několikerém rámcování. Po úvodních pasážích vypravěč v ich-formě předává slovo samotnému Umbrianimu a jeho vyprávění z minulého života, v němž jako Hoang-ti před několika staletími v Číně prožil lásku k Mingei, osudové ženě, představující nedostížitelný ženský ideál. Do samotného příběhu je zároveň vloženo vyprávění Hoang-tiho otce, který prožil milostný vztah s dívkou v obraze, jejímž plodem je samotný Hoang-ti. Celý děj vyznívá jako romantická apoteóza ideálu ženství, jehož na tomto světě nelze dosáhnout. Tím se Zeyer výrazně přiblížil pojetí francouzského parnasisty Théophilea Gautiera, v jehož fantastických povídkách se takto chápané ženství často prezentuje.¹²

Narativní model uplatněný ve výše uvedených povídkách Zeyer již v další tvorbě zásadně neobohatil. Postava vypravěče, racionálně založeného a zároveň zmítaného pochybnostmi, jež se setkává s tajemným cizincem, tvoří základ jeho pozdní prózy *Dům U tonoucí hvězdy* (*Květy* 1894, knižně 1897). Děj odehrávající se v Paříži (a v retrospektivních pasážích Slováků Rojka též v Anglii a na Slovensku) se – vedle úvah o soudobé evropské civilizaci a jsoucnosti Boží – soustřeďuje především na otázky viny a trestu, jež trápí hlavního hrdinu. Oproti předchozím prózám zde hraje významnou roli tajemný dům s mikrokosmem jeho nešťastných obyvatel.

V souvislosti s narativní konstrukcí Zeyerových próz je třeba se zmínit o jejich úvodech. V některých případech je próza vybavena samostatnou, dodatečně napsanou předmluvou, v níž autor čtenáře seznamuje s důvodem napsání, zdroji jeho inspirace a někdy též dopředu brání své dílo proti kritice. Jindy vypravěč postupuje podobným způsobem, úvodní text je však již součástí povídky, graficky oddělený (například třemi hvězdičkami) od vlastního příběhu. Někdy však již v tomto úvodu vypravěč rozvine hru se čtenářem a podivuhodně mísí realitu s fikcí, takže ten mnohdy neví, na čem je: zatímco úvodní řádky působí dojmem distancce od fikčního světa, postupně se v něm čtenář ocitá, aniž by to pozoroval.

12 Jiří Šrámek je charakterizuje takto: „Gautierův hrdina zpravidla hledá ženský ideál, který se před ním na okamžik objeví, nejednou zcela nečekaně, ale s takřka neochvějnou pravidelností zase nenávratně mizí. Tato nápadná existence milostného syžetu vedla Nathalie David-Willovou k psychoanalytické četbě Gautiera, při níž se zaměřila jednak na obraz ženy v jeho díle, jednak na autorovu koncepci ‚nemožné lásky‘. V té spatřuje projev nové misogynie, která vyrůstá z romantické mytologie, hledající ono ‚věčné ženské‘ (‚éternel féminin‘). Je-li totiž idealizovaná žena dokonalá, musí být skutečná žena nutně vnímána, domnívá se Nathalie David-Weillová, jako tvor bytostně nedokonalý, jako ničitelka [DAVID-WEILL 1989: 87]. ‚Mrtvá milenka‘ se tak stává fantastickým ztělesněním Gautierova osobního a trvalého ideálu ženství“ (ŠRÁMEK 1993: 33). V tomto kontextu je pozoruhodně příznačné, že se Umbriani ožení s osobou, již vypravěč označí slovy „malá, tlustá, nehezka ženština“ (Zeyer 1920: 298) a na jeho udivený dotaz mu přímo odpoví: „Já hledal Mingeu dlouho v každé ženě. Žiju nyní proto s tou tupou Aňutou Vasilevnou, poněvadž mi bez ženy vůbec žítí nelze. U ní nalezl jsem jakýsi klid. Proč? Protože mě nikdy nemůže napadnouti ji s Mingeu porovnávat. U ní není zklamání možné, poněvadž nebylo nikdy iluze“ (IBID.: 349). S Gautierovou povídkou *Omphale* spojuje Zeyerovu prózu také podobný motiv krásné ženy vystupující z obrazu, respektive tapisérie (srov. ŠRÁMEK 1993: 64).



Na prvních stránkách povídky *Vertumnus a Pomona* (Lumír 1893, knižně in *Obnovené obrazy*, 1894) například popisuje autor svoje toulky v albánských horách v Itálii. Okouzlen procházkami starým Latiem shledává (v návaznosti na Kollára) podobnost původních náboženských představ starých italských kmenů s představami dřevních Slovanů. Poté, co pod těmito dojmy postupně svléká svůj „moderní hábit“, spatří vedle sebe mladého krásného jinocha, který se mu představí slovy: „Jsem pohádka.“ Na vypravěčovu neúspěšnou snahu jej zadržet reaguje se zářícím úsměvem: „Mě zadržeti! Ó bloude! Zkus to a zadrž svoje vlastní já, které se ti zdá přece tak blízké. Uvidíš, že saháš po mlze!“ (ZEYER 1906: 179). Vypravěč na tato slova reaguje rozostřením hranice mezi snem a skutečností:

Zachvěl jsem se. Mžikem viděl jsem celý svůj život před sebou, a zdál se mi se vším svým klamem nemožnou smyšlenkou! Co tedy jest pravda, jistá pravda, když ani vlastní bytí není než přeludem? Byl celý svět jen pohádkou? Což není žádné skutečnosti? Nevládl snad ani ten starý Řím, nyní tam dole v campani bíle v slunci se skvoucí, také nikdy světem? Bylo i to všechno také jen pohádka, jak ona o Červené Karkulce? (IBID.).

Účelem této narativní strategie je především čtenáře znejistět, oslabit jeho schopnost racionálního uvažování, které by tyto „báchorky“ muselo nutně odmítnout. Teprve tak může být čtenář připraven přijmout a vychutnat básnickou povídku a její půvaby. Recenzent v *Národních listech* posuzující *Kroniku o svatém Brandanu* velmi trefně přirovnal Zeyerovy čtenáře k muslimům, kteří vcházejíce do mešity odkládají obuv a nechávají ji venku; právě tak musí čtenář „odložit všední své smýšlení, musí poddati se zcela fantazii a uložiti svému intelektu naprostou, blahou víru, s jakouž v dobách šťastného mládí báchorám nábožně poslouchal“ (ŠIFRA ~: 1885, 16. 10.). Tyto úvody mají především funkci takovéto „chrámové předsíně“, v nichž musí čtenář odložit svou racionální skepsi, aby mohl vnímat krásu, již mu chce autor zprostředkovat.

Znejistění dosahuje Zeyer také předstíranou mystifikací, kterou ovšem čtenář snadno prohlédne: např. v úvodu k povídce *Tankredův omyl* (Lumír 1891, knižně in *Obnovené obrazy*, 1894) vypravěč popisuje staršího poddůstojníka, kterého dostal za průvodce po jihofrancouzské Carsassoně. Čtenáři se vzápětí svěřuje se svým přesvědčením, že to je ve skutečnosti přízrak starého Vizigóta, neboť mluvil francouzsky s německým přízvukem. „Když jsem mu to řekl, odpověděl, že je z Al-sasu. Dostí vtipná vytáčka pro Vizigóta, tolik set let už v zemi tlčího, myslil jsem si a dělal jsem, jako bych věřil“ (ZEYER 1906: 234). Na konci pak popisuje svoje rozloučení s tímto zakukleným Vizigótem:

Naslouchal jsem a přetvařoval se jako on, nechal jsem jej v domněnce, že ho považuju za poddůstojníka z doby prezidentství pana Carnota, a dělal jsem, jako bych ani netušil, kým v pravdě byl a co mi vlastně vypravuje. Hrál úlohu svou znamenitě až do konce, vzal doce-



la těch několik málo franků, jež jsem mu při loučení spropitného dal, a děkoval skromně a zdvořile. Věděl jsem, že ihned po mém odchodu se rozpadl v prach a plíseň a že opět po starém zvyku několik sáhů pod zemí zmizel s hlučným smíchem, nazvaným pekelným v starších romantických hrách, se smíchem nad tou fraškou, kterou se mnou prováдел. Měl jsem trochu husí kůže při té myšlence (IBID.: 237).

Tuto zdánlivě nesmyslnou pasáž můžeme chápat jako spiklenecké mrknutí oka na čtenáře: *moje* verze je přece zajímavější a přitažlivější než obyčejné a fádní vysvětlení, jaké nabízí prostá logika. Čtenář, který na tuto hru přistoupí, je pak ochoten přistoupit i na samotné vypravování, které přináší básníkovu verzi příběhu, záměrně odlišnou od literární předlohy, z níž autor čerpal a s níž nesouhlasil.

Zeyerovy prózy s fantaskními náměty lze označit za nejrozmanitější a jako celek umělecky nejhodnotnější z námi sledovaného období. Napětí mezi pólem racionálním a fantastickým v nich zpravidla ústí do vítězství fantastična. Jejich společným jmenovatelem je pak především autorův odpor k racionalismu a materialismu, vyjadřovaný ovšem různými způsoby a prostředky.

Autorský typ tvůrce, který využívá fantaskní motivy k satirickým účelům, představoval v poslední třetině devatenáctého století Svatopluk Čech. Ve své rané povídkové tvorbě se často uchyloval k motivu snu, aby jeho prostřednictvím vyjádřil tragický či groteskní úděl hlavního hrdiny. V alegorizující povídce *Signorina Gioventù* (Lumír 1874, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky I*, 1878) se umírající bezejmenný pisár setkává v horečnatém snu na maškarním plese se slečnou Mladostí, symbolizující jeho vlastní zmarněné a uplynulé mládí. V *Poslední vánoční povídce* (Lumír 1877, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky II*, 1879), psané na vzdor redakční nutnosti napsat štedrovečerní idylku, se stane vypravěč – starý mládenec – obětí vlastní iluze: vyznává v podnapilosti svou lásku i zoufalství z opuštěnosti dívčímu ideálu, po němž celý život toužil, jenž je však ve skutečnosti dětskou pannou v životní velikosti. V povídce *Nikotina* (Lumír 1873, knižně in *Povídky, arabesky a humoresky II*, 1879) prožije ve spánku starý mnich milostné dobrodružství s dívkou, jež ho zanedlouho začne trápit a on se pak s úlevou probudí.

Již v roce 1870 si Svatopluk Čech vyzkoušel motiv cestování v čase. V deníku *Pokrok* uveřejnil povídku *Náčrtky z roku 2070* (knižně in *První kniha povídek a črt*, 1899), v níž vypravěč se satirickým záměrem glosuje pražské poměry jednadvacátého století: uvolněné mravy s možností rozvodu, který mu oznamuje jeho manželka, oblečení dle mužské módy; Prahu s mrakodrapy zamořenou kouřem mnoha komínů; stále ještě nedostavěné Národní divadlo, na jehož stavbě intenzivně pracují dva dělníci; návštěvu divadla, hrajícího frašku, při níž mají herečky podvazky proklatě vysoko (v tomto případě ovšem budoucnost značně předčila autorovu fantazii).¹³

¹³ „Již první pohled na jeviště velmi mne překvapil. Přicházím k předmětu velice nedůtklivému, k němuž se člověk v estetických rukavičkách jen lehounce přiblížití může. Většinu z vás není asi povědom výrok, že je podvazek hranicí dovoleného v estetice; musím však věty té použití, abych vám



Podobný postup – cestu do budoucnosti – zvolil Čech v povídce *Z neznámé knihy Jana Štelcara Želetavského z Želetavy*, otištěné o deset let později v *Národních listech* (knížně in *Satiry a drobné črty*, 1909). Povídka je podána jako nesoustavné výpisky ze Štelcarova nově objeveného a vzápětí ztraceného spisu *Vidění věku budoucího. K zastrašení bezbožných a k posilnění v dobrém všech věrných křesťanův sepsané a na světlo vydané od kněze Jana Štelcara Želetavského ze Želetavy, toho času faráře v městečku Mnichovicích*, neboť vypravěčova posluhovačka knihu omylem použila při zatápění v kamnech. Jejím hrdinou je skutečná postava, luteránský kněz a autor teologických a mravokárných spisů (* asi r. 1530 – † po r. 1597), který se při návštěvě Prahy roku 1580 probudí o tři sta let později v hotelu namísto hostince, kde ulehl. Po počátečním nedorozumění s majitelem hotelu se prochází po Praze a udiveně i neolibě glosuje podivnou módu v oblékání, rozmáhající se podnikání židů, novodobou fádňi architekturu rovných ulic, rekatolizaci českých zemí i nadprodukcí různých rádobyepisovatelů. Kompozičně i obsahově nepříliš vydařená povídka, obsahující mimo jiné i dobové narážky na odmítnutí pravosti *Rukopisu královédvorského a zeleňohorského* Aloisem Vojtěchem Šemberou a Antonínem Vaškem,¹⁴ mu však umožnila vyzkoušet si konfrontaci české historie a současnosti – byť v české literatuře ne zcela originální¹⁵ – později v mnohem propracovanější podobě použitou u broučkářů.

Největšího čtenářského úspěchu Svatopluk Čech dosáhl cyklem příběhů o pražském měšťanu Matěji Broučkovi. Původní časopisecký *Výlet páně Broučkův do Měsíce* (*Květy* 1886), pro knižní vydání podstatně přepracovaný pod názvem *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888), tematicky vychází z dobově populárních románů Camilla Flammariona a Julese Vernea, popisujících cesty na měsíc. Svatopluk Čech však využil těchto motivů k satirickým záměrům, kráčeje tak ve stopách svérázných satirických cestopisů Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty*. Přízemní a požívačný, zároveň však svým způsobem sympatický maloměšťák,¹⁶

způsobem velmi šetrným naznačiti mohl, že v 21. věku – estetické ty podvazky vysoko, nesmírně vysoko vázali... Pařížské šansoniérky našich časů byly ještě světice proti slušnějším herečkám té příští doby. A já to vždycky říkal! Kolikrát jsem ve Pštrosce a na baštách – ano i na baštách! – vykládal s tváří věšteckou, že přijde chvíle, a že jest málem již zde, kdy poslední rouška saiská spadne a trikot posledního stupně zdokonalení dosáhne, že onen jemný krasocit, milá ona cudnost, která tehdy na baštách a ve Pštrosce vévodila, jest jen posledním výsledkem lampy před zhasnutím..." (ČECH 1899: 95).

14 „Nezbývá mi než několik výpisků, které jsem z knihy této zběžně učinil, nešetře ani původního pravopisu, ani jadrného staročeského slohu. Nemají tedy pro filology a starožitníky pražádné ceny. Ostatně jest možná, že byla celá tato kniha pouhým falzifikátem a že by mne bylo vydání její zbůhdarma zapletlo v nemilé hádky s profesorem Šemberou. – Podotýkám tak vzhledem k filologickým pochybnostem jednoho přítele učitele, kterému jsem Štelcarův spis před žalostným jeho koncem k nahlédnutí propůjčil a který – mimochodem řečeno – nevydal posud jedinou knihu“ (ČECH 1909: 45).

15 Motiv nálezu starého rukopisu využitý k satirickým účelům, zejména kritice ženských mravů, využil již ve třicátých letech Josef Jaroslav Langer ve svém *Bohdaneckém rukopise* (1831).

16 O jeho popularitě svědčí i existence parodie na broučkářů *Luňan Hvězdómír Blankytný* (1892) od Pravdomila Čecha (pseudonym významného matematika prof. Františka Studničky), v níž známý Měsíčník navštíví planetu Zemi.



nastavující svou střízlivostí zrcadlo jak estétským Měsíčníanům, tak i hrdinným husitům obležené Prahy ve druhém výletu do patnáctého století, se stal poprávu nejznámější, byť nikoli jedinou postavou, již její autor nechal cestovat do minulosti či do budoucnosti.

Ze stejné doby jako broučkářdy pochází i Čechova satirická povídka *Archeologická přednáška z roku 5000*, otištěná v *Národních listech* roku 1886 (knižně in *Několik povídek a různých črt*, 1888). Její jádro spočívá v učeném sporu (odehrávajícím se v daleké budoucnosti) o to, zda v devatenáctém století v Čechách žili Slované, či Germáni. Autor na základě dochovaného interiéru vykopávek měšťanského domu, který se jako jediný zachoval, dospěl k závěru, že staří Čechové museli být germánské národnosti, neboť všechny artefakty (knihy, časopisy, obrazy apod.) jsou německé.¹⁷ Jedinou výjimku tvoří pergamenová blána, představující satirickou pointu: jmenování pražského měšťana Václava Řeřichy členem literárně politického spolku Slovan.

Satirické ostří uplatnil autor i v povídce *Sugesce pravdy* (*Národní listy* 1890, knižně in *Rozličná próza*, 1895), založené na oblíbeném motivu hypnózy: jeden z členů pravidelně se scházející společnosti v restauraci zhypnotizuje svoje spolustolovníky i personál tak, že na jednu hodinu odloží svoji přetvářku a chovají se upřímně, čímž způsobí vypravěči i sobě navzájem silné rozčarování. Tato malá ukázka pak slouží jako podnět pro pochmurnou úvahu nad prolhaností celé společnosti, jíž se Svatopluk Čech věnoval již dříve v alegorické básni *Pravda* (1886).¹⁸

Jak vyplývá z uvedeného přehledu, fantaskní motivy plnily v prózách druhé poloviny devatenáctého století velmi rozdílné funkce. Zejména v poslední třetině devatenáctého století zde hrál výraznou roli vliv a příklad francouzské fantastické povídky, pochopitelný vzhledem k silné románské orientaci ruchovo-lumírovské parnasistní generace. S výjimkou Julia Zeyera, v jehož prózách fantastika (v širokém smyslu) dominuje a jejichž autor programově odmítal racionalismus a materialismus, se většina autorů věnovala této tvorbě spíše okrajově. Převažovala zde snaha o pobavení čtenářů (a čtenářek) kultivovanou četbou, v níž fantaskní prvky fungovaly často jen jako ozdobná dekorace sloužící k větší napínavosti a atraktivitě; mnohdy nechybí ani lehce ironický nadhled. Zvláštní případ přitom tvoří prózy Svatopluka Čecha, v nichž satirický a společensko-kritický pohled zcela převažuje. Autoři parnasistní generace výrazně

17 „Neboť který národ samostatný kupoval by všechny své i nejjednodušší potřeby od cizinců, k tomu od svých přirozených soků, nosil by cizí firmu na každé přese a v každém záhybu svého oděvu, snášel by cizí znak na veškerém svém životě domácím?“ (ČECH 1905: 140).

18 „Což společnosti v hostinci! Ty sejdou se namátkou, a když druh druhu omrzí, vyhledá si každý zase hospodu jinou. Ale hůře by bylo, kdybych svou sugesci pravdy provedl na jiných družinách, připoutaných k sobě pevněji rodinnými, společenskými, veřejnými svazky, a jaká by teprve nastala mela, kdybych mohl takhle na jeden den vnutiti pravdu celé vzdělané Evropě!“ (ČECH 1912: 290).



Ke kořenům nejen české fantastiky

přispěli k uměleckému povznesení fantastické povídky (do té doby většinou domény populární četby) a připravili půdu pro autory generace devadesátých let, kteří osobitě navázali jak na parnasistní podněty, tak i na dědictví romantiky první poloviny devatenáctého století (Jiří Karásek ze Lvovic a další).



FANTASTICKÝ SVĚT DIVADELNÍCH HER KARLA ČAPKA

HELENA: Alquiste, já vím, že se děje něco hrrozného.

Mně je tak úzko – – Staviteli! Co děláte, když je vám úzko?

ALQUIST: Zedničím. Svléknu kabát šéfa staveb a vylezu na lešení –

HELENA: Oh, vy už po léta nejste nikde jinde než na lešení.

ALQUIST: Protože už po léta mně nepřestalo být úzko.

Karel Čapek – *R.U.R.*

Všichni víme, jak důležitou stopu zanechal Karel Čapek v historii české a světové sci-fi, že není autorem slova robot i že dal jméno ceně, která se u nás dlouhodobě podílí na tříbení žánru science fiction, respektive fantasy, respektive (anti)utopie. V čerstvé paměti máme i dílo z pera ruského bohemisty Sergeje Nikolského *Fantastika a satira v díle Karla Čapka* z konce sedmdesátých let, které 13. května 2011 připomenul v Brně Marek Lollok na konferenci pořádané místní filozofickou fakultou pod názvem Fantastická literatura – světy za zrcadlem.

Čapkova „stopa“ je snad o to výraznější (paradox jen zdánlivý), že sci-fi nebyla jeho domovským žánrem, ale jen jedním z mnoha, které ho inspirovaly a jejichž prvky využíval. Tím pak zase „na oplátku“ inspiroval vědecko-fantastickou literaturu on. Ale proč? Čím ho vlastně oslovovala? V čem tkví podstata či důvod přítomnosti sci-fi motivů v dílech Karla Čapka – kromě jejich atraktivnosti (které si byl autor samozřejmě dobře vědom, přičemž nelze pochybovat, že i ta byla prostředkem napomáhajícím jeho *skutečnému záměru*, a to nejen uměleckému)?

Zaměříme se nyní z tohoto hlediska na Čapkovu dramatickou tvorbu. Jaké postavení a smysl v ní mají utopické světy, motivy, představy, zkrátka prvky či entity? – Do určité míry takové jako v jeho díle prozaickém, mohla by znít šalamounská



odpověď. Ovšem velmi nepřesná – mimo jiné právě kvůli té „určité míře“ a její konkrétní realizaci. Dramatický text přece není jen náhodně zvolenou formou pro nějak „předem danou“ tematickou a motivickou strukturu, ale jejich výstavbu zásadním způsobem sám spoluutváří; nejde totiž přece pouze o „rozdělení do dialogů“, kterým se drama jako literární druh liší od prózy a poezie, ale také o jeho nezbytné, řekněme *apriorní* směřování na scénu. Fakt, že každý dramatický text představuje ze své podstaty *scénický projekt*, že spíše než literatuře náleží opravdu divadlu, s sebou přirozeně přináší (i doslova na jeviště, byť by šlo o scénování zcela hypotetické) kromě sebe sama ještě něco jiného – a to už při pouhé četbě skrze vědomí této „zvláštnosti“: že odhaluje či poskytuje prostor pro něco, co v samotném textu není a být nemůže. Nejde přitom jen o předpokládané „jevištní okolnosti“, nakupené okolo textu psaného v dialogích, ale také (především!) o imanentní *dialogičnost* myšlenek, postojů a kontextů jednotlivých postav (včetně hádky či naprostého vzájemného odmítnutí), která vyplývá z „formální“ dialogičnosti dramatického textu.

Tyto skutečnosti zdůrazňujeme záměrně proto, že právě na Čapkovy hry bývá často nespravedlivě pohlíženo spíše jako na filozofické traktáty než jako na „divadlo ve svinuté podobě“ či „in statu nascendi“, jak vystihuje neoddělitelný vztah divadla a dramatu (samozřejmě s výjimkou úzké vrstvy tzv. knižních dramát) Jaroslav Vostrý v návaznosti na vnímání Zichovo. Prostřednictvím postav, situací a jejich *přímého* vztahu ke světu i k našemu vlastnímu životu zkrátka nabízí obecně každý dramatický text podněty, informace, pocity či konotace zcela *vlastního* druhu – a právě ty pak u Čapka souvisejí vždy velmi úzce s utopiemi. V jeho hrách nejde zdaleka o pouhé „vnější“ uplatnění vědecko-fantastických prvků: jsou, jak víme, přítomny ve většině jeho dramatických prací, avšak jejich podstata, důvod a hluboký smysl bývá leckdy v očích čtenářů a dalších interpretujících (včetně divadelních dramaturgů) zatemňován jejich vědecko-fantastickou atraktivností.

Vedle románů *Válka s mloky*, *Krakatit* a *Továrna na absolutno* nalezneme v díle Karla Čapka vědecko-fantastické či utopické motivy – respektive anti-utopické, dystopické – ve všech pěti jeho samostatně napsaných divadelních hrách, z nichž tři můžeme pracovníčně označit jako „hry o technologiích“, tj. o způsobu výroby: 1) robotů, 2) prostředku na věčné mládí, 3) léku proti smrtelné nemoci. Mluvíme tedy o *RUR*, kde lidstvo vyrobí tak dokonalé roboty, že je jimi samo následně vyhlazeno, o *Věci Makropulos* a o *Bílé nemoci*. Ve dvou naposledy zmiňovaných hrách se děj sice odehrává v „normálním“ světě, který je však nečekaně konfrontován s existencí zázračného medikamentu: utopie zde hraničí s žánrem fantasy, typicky akcentujícím magii oproti vědě.

V širším rámci našeho tématu – přesněji řečeno v rámci původního významu slova *utopie*, tedy „žádné místo“ – pak musíme zmínit i poslední Čapkovu hru *Matka*, kde chybí sice onen „magický předmět“ a spolu s ním i problematika jeho technologie, zato zde živí mluví s mrtvými v Otcově „magickém“ pokoji. A – i když



se to na první pohled nezdá – z hlediska žánru sci-fi nemůžeme pominout ani komedii *Loupežník*, která začala vznikat ve spolupráci obou bratrů Čapkových, aby se nakonec stala dramatickou prvotinou mladšího z nich. Česká inscenační tradice (a žádná jiná v případě této hry Karla Čapka výjimečně ani neexistuje) v ní totiž vždy akcentovala především realistické prvky: dovolíme si však ukázat, že základ titulní/hlavní postavy je jiný, a že má tedy smysl zastavit se u ní i v rámci našeho tématu.

Loupežník je od samého počátku hry – od svého vstupu, či lépe *vpádu* na jeviště – z principu (jak odhaluje veškerým svým chováním, respektive jednáním) svým typem *Trickster*. Anglický výraz pro původně mytologického šibala, uličníka, podvodníka či lumpa označuje postavu velmi mazanou, vtipnou, chytrou, ba vychytralou, která se vyskytuje v řadě kultur (i u nás je dobře znám středověký lidový šprýmař Enšpígl vycházející z dolnoněmeckého folkloru, ale rozšířený a oblíbený i za hranicemi dnešního Německa, Nizozemska a Francie, kde byla jeho sláva největší). Ať už je podstaty božské, lidské či zvířecí, mužské či ženské, vždy je pro tento typ charakteristické, že porušuje ustálená pravidla a konvenční chování. Prostě *zlobí* a vnáší chaos – na rozdíl od *hrdiny*, který usiluje o nastolení řádu a svými činy překračuje „dané“ meze či hranice (i svůj status) směrem *nahoru*. Trickster je překračuje směrem *dolů*, a to prostřednictvím „triků“ (lstí, podvodů, kouzel, fíglů, optických klamů) či krádeží (což už přímo odkazuje k názvu Čapkovy hry). Vzbuzuje tím úžas svého okolí a způsobuje pozdvižení.

Podobná postava se vyskytuje v mýtech všech světadílů (Prometheus v řeckém náboženství, Set v egyptském, Loki ve Skandinávii), ale je i součástí nejstarších slovanských lidových příběhů, stejně jako indiánských (kojot). Často přitom splývá s „hrdinou“ dané kultury (viz například Promethea: přinesl člověku oheň, který však předtím *ukradl* bohům). Trickster může vystupovat v mýtech i jako druhý stvořitel světa či jeho části, přičemž jeho role spočívá zejména v tom, že dílo nejvyššího božstva maří: tím, že uvádí do světa neštěstí.

Později ve folkloru se podvodník/klaun převtěl do podoby chytré a zlomyslné bytosti (člověka či zvířete) snažící se přežít (to jest překonat nebezpečí a nástrahy světa) pomocí podvodů/triků, které využívá k obraně namísto tradiční síly. Zmíňme v této souvislosti naši (ale nejen naši) postavu Hloupého Honzy, který vítězí nad princí, úklady i nadpřirozenými silami svým důvtipem a chytrostí, respektive díky schopnosti čelit nebezpečí neobvyklými způsoby. Získává tak princeznu, bohatství, moc – a většinou také štěstí.

Podvodník, Klaun či Kejklíč, který patří rovněž mezi Jungovy archetypy, nemusí být v moderní literatuře explicitně nadpřirozené nebo božské podstaty; vzhledem k vývoji svého typu však tento původ má. V příběhu se často uplatňuje jako katalyzátor: jeho kousky jsou příčinou proměn postavů či vztahů ostatních postav, zatímco on sám zůstává beze změny (HANSEN 2001; JUNG 1997). Mezi příklady



tohoto typu v moderní kultuře uvádí rozsáhlé anglické heslo internetové encyklopedie *Wikipedia* („List of Fictional Tricksters“) například tyto: filmový Růžový panter, králík Bugs Bunny či Jack Sparrow ze série *Piráti z Karibiku*, ale i Tulák (Charlie Chaplin) či Pippi Dlouhá punčocha.

Ze své podstaty je tedy i Loupežník postavou *nadpřirozenou*, fantastickou: boří ustálená pravidla a konvence světa, do kterého vstupuje, ba který *atakuje* svou prostou existencí. Není v divadelním světě prvním: má i zde své předobrazy, v jejichž čele se honosí Truffaldino z komedie dell'arte.

Na základě výše uvedeného můžeme mimo jiné provést jednu ze základních kategorizací „divadelních utopií“ Karla Čapka. Prizmatem jednoduchého Kubínova dělení na fantastiku takzvaně *anticipační* (skutečně vědeckou) a fantastiku *jinotajnou*, které připomíná Tereza Dědinová, vřadíme jistě Čapkova díla do linie druhé, pro kterou je (jak vysvětluje i komentuje Dědinová):

vědeckotechnický (často pseudo-vědeckotechnický) základ pouhou metodou k zpravedpodobnění a modernizaci, prostředkem oživení. Jako příklad [tohoto – JC] typu uvádí [Kubín] Wellsovy texty, v nichž nejsou podstatné technické parametry fantastických vynálezů – například stroj času ve stejnojmenném románu –, ale až možnosti a důsledky jejich použití. Přestože nepokládám označení Wellsova tvůrčího postupu jako oživení či modernizace za šťastné, Kubín v tomto kontextu správně upozorňuje, že nedává smysl vyčítat Wellsovi nedostatečnou propracovanost vědeckých nápadů, neboť jeho cíl a záměr ležel zcela jinde. Podobně polemické je oceňování Karla Čapka za anticipaci vývoje atomové fyziky (v doslovu Jana Mukařovského k vydání Krakatitu z roku 1958), Čapkův bílý prášek má k vědeckému popisu pozdějších vynálezů vskutku daleko – a především pro Čapka stejně jako pro Wellse je důležitá sociální a lidská, nikoli technická uvěřitelnost. Čapek používá fantastické prvky jako metaforu soudobého světa (DĚDINOVÁ 2015: 50).

Pokud jde o oblast Čapkovy dramatické tvorby, týká se opět citovaná charakteristika nejen trojice „her o technologiích“ (*RUR*, *Věc Makropulos*, *Bílá nemoc*), ale i v hrách s prvky „magickými“ je právě jejich prostřednictvím ostře reflektována soudobá společnost. Pro úplnost pak zmiňme i trojici dramatických děl vzešlých ze společného pera obou bratrů: jednoaktovku *Lásky hra osudná*, pirandellovsky rozrušující divadelní iluzi, komedii *Ze života hmyzu*, představující bez skrupulí lidskou společnost v podobě různě umanuté havěti, a s utopiemi si přímo pohrávajícího *Adama Stvořitele*. V rámci dalšího členění vědecko-fantastické literatury můžeme pak poslední zmiňované dílo – společně s *RUR* – označit za *postapokalyptické*: poté, co se skuteční vytoužená vize ideální podoby společnosti, dochází k záhubě lidstva – i když se samozřejmě předpokládal opak. Rozkvět však trval jen krátce – a záhy se zvrátil v katastrofu.



Je zřejmé, že uplatnění utopických entit překračuje v Čapkově dramatickém díle (stejně jako v příslušném díle prozaickém) pouhý zájem o vědecký pokrok a technické novinky, který byl samozřejmě pro Karla Čapka – jak známo – typický. Ano, utopické momenty jsou v jeho dílech vždy především nástrojem analýzy (a kritiky) soudobé společnosti a jejích tendencí, zatímco například ve „vědeckém románu“ Julesa Vernea stojí *realizace vědecko-fantastické hypotézy* v centru autorovy pozornosti coby samotný námět. Co je však důležitější: u Čapka se *přes* vztah jednotlivých postav ke zmíněnému „produktu technologie“ odhaluje jejich postoj ke světu obecně a tím i k problému, před který jsou v tom kterém konkrétním díle postaveny. A co je nedůležitější: můžeme říci, že jedno z klíčových témat Karla Čapka je ve zmíněných hrách *zcela neoddělitelné* od utopických či vědecko-fantastických prvků.

Položme si nyní otázku; možná příliš složitou, možná příliš obecnou (záleží na úhlu pohledu), jistě však ve své bezbřehosti na první pohled hloupou. Má však smysl z hlediska základního uchopení Čapkových her, jejich řekněme *tematického zastřešení*. Tedy: O čem jsou hry Karla Čapka?

Chvála obyčejného života to jistě nebude; vzhledem k tomu, jak snadno a rychle jsou jeho nenápadní majitelé připraveni zvrhnout se v Čapkem tolik obávané *davy*, jak na to upozorňuje v každém ze svých dramatických děl (a vůbec nic na tom nemění ani jistá „človíčkovská roztomilost“ dosud *neshromážděných* jedinců, ani fakt, že se k „obyčejnému životu“ po okusení vynálezu – tedy produktu technologie – sami často pokorně vracejí). Snad tedy pro začátek bychom mohli říci, že Čapkovy hry jsou o *boji za svou věc*, či lépe řečeno, že představují *zápas postojů*.

No jistě – ušklbl by se Aristoteles a všichni po něm –, stejně jako je tomu v každém dramatu a v každé komedii v tom nejširším slova smyslu, v textu i na divadle. Vždyť přece je to *agón*, který stojí v základu každé z nich, tedy spor o něco, soutěž, zápas či závod coby konflikt tvořící jádro hry a vždy probíhající mezi jejími postavami: které jsou nějaké, o něco jim jde a podle toho náležitým způsobem jednají. – „Boj za svou věc“ či „zápas postojů“ se však v případě dramatiky Karla Čapka uplatňuje obecně i ve smyslu tématu jeho her: postavy za svou věc nejen *bojují*, ale také uvažují o její správnosti, hádají se o ni s ostatními, poslouchají jejich stanoviska a argumentují pro ta svá.

Přesto by bylo tvrzení, že v každé Čapkově hře jde o boj za svou věc a o zápas postojů, stále ještě nekompletní, a tedy zkreslující. Představuje vlastně jen jednu polovinu zjištění, je teprve základem pro to hlavní, projevující se na úrovni děje, situací, jednotlivých postav i samotného jazyka. Zde všude autor upozorňuje na to, že *žádný postoj se nesmí přehnat*, že fanatismus představuje snad ze všech nebezpečí to největší – pro lidstvo jako celek i pro člověka samotného. Že „na konci každé pravdy je třeba dodat, že víme i o té opačné“ (PASCAL 2000: 567). Je to téma, které přímo tvaruje Čapkovy hry zevnitř svým základním zjištěním, že *život je dialog* (postojů); a tvaruje je nejen po stránce obsahové a formální, ale také literárnědruhové – tedy právě do podoby *dramatu*, dialogického ze své podstaty. Vědomí „relativnosti pravdy“ – které



je k tomuto procesu nezbytné a kterým Čapek předjal postmodernu s její tolerancí k pluralitě – přitom samozřejmě nepředstavuje nějakou relativitu autorova hodnotového žebříčku, jak bylo Čapkovi leckdy vyčítáno (včetně zmíněného Nikolského, podle kterého nedospěl totiž Čapek k revolučnímu přesvědčení).¹

Je to ovšem právě nebezpečný nedostatek pluralitního, „odegoizovaného“ přístupu, který Čapek akcentuje uplatněním utopických prvků, kvůli kterým se dosud „normální“ lidé s nějakými vlastnostmi najednou začínají chovat nenormálně, nemorálně, dokonce nelidsky, případně *odlidštěně*. Jejich výrazné vlastnosti atrofují (což je jednak elementárně *komické*, jednak *komediální* z hlediska žánrového, jak ještě uvidíme): takže ze samotných ředitelů továrny na výrobu robotů se stanou v podstatě roboti, z Eliny Makropulos je náhle opravdu „věc Makropulos“, z jejich rozmanitých ctitelů sbírka pofiderních mužských exemplářů, Sigelius a Otec z *Bílé nemoci* se náhle „promění“ v marketéry války, zatímco Maršál v poloboha, respektive pseudo-hrdinu hitlerovského typu. Přičemž všichni to „myslí dobře“. Všichni totiž „jen“ totálně podlehnou své *utopii*.

Tím, že utopické prvky často představují současně legendární předměty lidských snů, dospívá pak Čapek ad absurdum. Ať už po těch zhmotněných snech postavy zatím „jen“ touží, nebo jimi už disponují, představují roboti, prostředek na nesmrtelnost i lék proti bílé nemoci vždy zhoubu pro všechny – většinou morální i fyzickou. Nejen proto, že se samy o sobě vymykají řádu věcí, ale že člověk s nimi v daném světě ani neumí nakládat – nebo mu to svět prostě neumožňuje (což je ostatně většinou výmluva). Takže dokonce i humanista Galén, tvůrce léku, nakonec sám poruší Hippokratovu přísahu. Pak zákonitě umírá – stejně jako Helena v *RUR*, Janek ve *Věci Makropulos* či baron Krüg v *Bílé nemoci*: protože (zaprvé) v daném světě není pro ně místo a protože (zadruhé) „překračování mezí“ nezůstává bez následků. Prostřednictvím okamžiků, v nichž jsou postavy přivedeny/přinuceny k hybris, přitom typicky vrcholí jejich těžká rozhodování (další „vrozená“ vlastnost dramatického – nikoli pouze dialogizovaného – textu). Což nezůstává bez následků rovněž.

1 Značný vliv díla u nás trefně shrnuje ve svém článku Jaromír Slomek: „Když na přelomu 40. a 50. let komunistický pohlavář Václav Kopecký a jemu blízcí zločinci chtěli jednou provždy potlačit dílo Karla Čapka (tedy: zabránit vydávání reedic, nedovolit inscenování her v tuzemských divadlech, nepustit to jméno do rozhlasového vysílání a vyhodit je ze školních osnov), dostali nečekanou tašku – z Moskvy. Tehdy mladý bohemista Sergej V. Nikolskij napsal a publikoval esej začínající slovy: Jméno československého spisovatele Karla Čapka zná celý svět. Právem platí Čapek za jednoho z nejnadanějších českých spisovatelů dvacátého století.“ Češi to mohli číst černé na bílém v roce 1952, tedy v roce Rudolfa Slánského a Vladimíra Clementise. Byl to upřímně míněný pokus o „marxistický“ výklad Čapkova díla („Nezavíráme oči před rozpory v Čapkově tvorbě, vážíme si však jeho pronikavé kritiky kapitalistické skutečnosti...“), jistě už tehdy pro mnoho čtenářů docela zábavný, nicméně okamžitě účinný jako kouzelný proutek. Stačilo jím mávnout, a Čapek zase existoval, byť ještě dlouho cenzurovaný. Sovětský svaz – náš vzor“ (SLOMEK 2012).

Dodejme, že ovšem „existoval“ i předtím – tedy v době, kdy byl takřka na indexu: díky jeho manželce – herečce (a nadané spisovatelce) Olze Scheinpflugové – a jejím pořadům s názvem *Karel Čapek ústy herců*, které sestavila a spolu s Jiřinou Šejbalovou, Janem Pivcem a Františkem Krčmou s nimi cestovala/hostovala všude tam, kde to jen bylo možné.



Autor tak demonstruje nebezpečí pro člověka, které velmi často pramení *od samotného člověka*; a to s důrazem na slůvko *demonstruje*. Děj rozvíjí přísně logicky, přitom však stále dává najevo, že jde o cosi *umělého*, o záměrně zkonstruovanou umělou základní situaci i okolnosti – nikoli z reálného života. Přímo na adresu utopie se ostatně sám Karel Čapek vyjádřil, že dovoluje vyprávět a zpodobovat věci a události, lidi a prostředí vzdálené od skutečnosti – aby „autor mohl provést určitý myšlenkový pokus, řešit něco, konstruovat nějakou ideovou stavbu, dovést jakýsi program“ (ČERNÝ 1992: 638).

Čapek předvádí tedy *model* světa, zjednodušený a typický, který směřuje k pře-destření abstraktního problému – ovšem který nepůsobí jako „holý konstrukt“; a sice díky tomu, že jej autor realizuje, rozuměj *zrealizuje* či oživuje, prostředím, situacemi a jazykem „ze života“. Konkrétní dramatický prostor zde pak funguje (podobně jako je tomu u Friedricha Dürrenmatta či Maxe Frische) spíše jako *označení* konvencionálního prostoru, tedy prostoru do značné míry abstraktního, který je „maskován předepsaným vybavením příslušného stylu“ (VOSTRÝ 2009: 132). – Továrna, kancelář, divadlo, ordinace. Otcův pokoj. Zvolená umístění Čapkových her představují navíc *přesně ten* myšlenkový rámec, který *ohraničil* vývoj postav, *vymezil* jejich současnou podobu a také *limituje* jejich myšlenkový obzor – třebaže u protichůdných postav protichůdně; například Sigelius a Galén vystupují ve svých ordinacích zcela rozdílně, v *RUR* továrna člověka robotizuje, zatímco roboty humanizuje, a podobně.

Také postavy jsou v takových hrách samozřejmě *modelové*, osekáné na pár klíčových či „účelových“ rysů, kterými jsou charakteristické a na jejichž základě jednají. Platí zde, co píše Aristoteles o postavách z komedie, která vypořádává ponejvíce „povahy horší, ne však jejich nešlechetnosti v úplnosti, nýbrž to, co je na nich ošklivé; jednou stránkou toho je směšné“ (ARISTOTELES 1964: 40). Tak ani v *RUR* se nesetkáváme s *charaktery*, ale s *typy*, které tato hra s pevným – a do nových souvislostí vsazeným – *komediálním* základem vypořádává.

Tato redukce či „princip vyostřenosti“ – známý z manýrismu, expresionismu či karikatury (s Čapkem též spojených) – pochází z mimu; u herců komedie jej pak podtrhovali řečtí „otcové zakladatelé“ použitím *masky* namísto přirozeného obličejce, aby tak zdůraznili právě *klíčové* rysy postavy. Též u postav Čapkových her rozpoznáváme nejen jejich typový, tedy komický základ, ale právě i masky: různé typy strojů v podobě všech ředitelů továrny *RUR*, různé typy milovníků v podobě všech mužů Eliny Makropulos, naivky Helenu a Kristinku, služku Nánu, nadčlověka Maršála, ale i Domina a Pruse, Pierota Janka, Hloupého Honzu Galéna... V *Bilé nemoci* nelze dokonce přeslechnout přímo ozvuk komedie dell'arte: v Maršálovi se skrývá Capitano, v Sigeliově Dottore, v Otcí Pantalone. Ti všichni se nechávají slepě vést svou charakteristickou vlastností.

Čapkovy postavy pak procházejí podobným aktualizacním procesem jako prostředí: autor je „charakterizuje“, tedy typy individualizuje, a to vynikající jazykovou



konkretizací či specifikací (nikoli psychologizací). Jejich jazyk přitom obsahuje velké množství floskulí, kterými se typy vyjadřují. Přesněji řečeno: za které se *ukrývají* – právě jako za starověké masky. S floskulemi řečovými jdou pak ruku v ruce floskule myšlenkové. Jako skvělý příklad může posloužit odpověď šéfa kliniky Sigelia na otázku barona Krüga, zbrojařského šéfa, jak to aktuálně vypadá s léčbou bílé nemoci:

DVORNÍ RADA: [...] Děkuju za optání, rozmáhá se nám ažaž – Naštěstí teď lidé myslí víc na příští válku než na bílou nemoc. Nálada je velmi optimistická, barone Krügu. Naprostá důvěra.

BARON KRÜG: Že se ta nemoc zdlá?

DVORNÍ RADA: Ne, ne. Že vyhrájeme tu válku.

[...]

BARON KRÜG: [...] Doktor Galén ovšem zásadně odmítá... léčit bohaté, ne?

DVORNÍ RADA: Prosím vás, takový fanatik! [...] fantazíruje dál o věčném míru. Chudák, je to mánie; prosím vás, blouznit dnes o věčném míru – Jako lékař bych řekl, že by měl být ošetřován v nějakém ústavu pro duševně choré (ČAPEK 1972: 124, 125).

V *RUR* jsou pak myšlenkové a verbální floskule postav přímo propojeny s vědecko-fantastickým motivem hry, a to jako *typická* vlastnost stroje – kterému se člověk bohužel často tolik podobá. Je zjevné, že navzdory „smutnému konci“ máme v *RUR* co dělat s žánrem komedie.

Stejně jako u všech Čapkových her je ovšem třeba i v případě té celosvětově nejznámější *hledat* žánrové ukotvení díla během přípravy jeho jevištní realizace a před ní. Zvoleným podtitulem „Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích“ nás k tomu autor snad dokonce přímo sám vybízí, když jej rozdělil na dvě „žánrové poloviny“. Jana Horáková v jedné z posledních studií věnované *RUR* dobře vystihuje autorův postoj:

Čapkovo ztvárnění nejen robota, ale obecně pracujícího člověka v postavách robotů se jeví jako komediální metafora, balancující na hraně satirické zkratky a groteskně hyperbolizovaného obrazu člověka ve věku stroje (HORÁKOVÁ 2004: 79).

Dále pak autorka oprávněně upozorňuje, že „komično přede hry *RUR* vychází z rozehrání jedné z nejstarších komediálních zápletek založené na záměně a nedorozumění“ (HORÁKOVÁ 2004: 81).

V případě *RUR* se vskutku jedná o *komedii záměny*; je jasně rozehrána už v přede hře, která tak určuje úhel pohledu „závazný“ do určité míry pro celou hru. Zvolený žánr přitom samozřejmě nepředstavuje žádný výsměch ani zlehčení tragických důsledků lidských „nadlidských“ představ o světě, které Čapek ve hře te-



matizuje. Jde zkrátka o „formální“ důsledek jejího ústředního problému, kterým je *zaměnitelnost* (během děje pak pochopitelně i několikerá skutečná záměna) člověka a stroje.

Ukazuje to hned úvodní situace přede hry, kde se divák seznamuje s Helenou Gloryovou. Její návštěva Dominovy kanceláře je nejen nečekaná, ale i velmi překvapující, protože centrálnímu řediteli je sice oznámena dáma s navštívenkou prezidenta Gloryho, avšak nevstoupí pouhá „nositelka psaní“ (parodická narážka na divadelní konvence), ale přímo prezidentova dcera, která ještě ke všemu nevystupuje jménem prezidenta, ale jako vyslankyně Ligy humanity bojující za práva robotů. „*Velmi elegantní*“ (ČAPEK 1972: 9) a dobře vychovaná dcerka z dobré rodiny vedená idealistickou touhou osvobodit Roboty a zrovnoprávnit je s lidmi se věnuje „robotické věci“ – která samotné roboty (dosud) zcela mívá – nejspíše charitně, z přemíry času, salónního humanismu a touhy po vlastní smysluplnosti. Helena se celkově projevuje jako bytost velmi naivní, prostá, jejíž slovník je založen na konverzačních obratech a naučených frázích, lehce ironizovaných samotnými šesti řediteli továrny, které Helena zprvu považuje za roboty:

HELENA: Bratři, nepřijela jsem jako dcera prezidentova. Přijela jsem za Ligu humanity. Bratři, Liga humanity má už přes dvě stě tisíc členů. Dvě stě tisíc lidí stojí za vámi a nabízí vám svou pomoc (ČAPEK 1972: 22).

-

HELENA (usedne): Jsem hloupé děvče. Teď – teď mne pošlete první lodí zpátky.

DR. GALL: Za nic na světě, slečno. Proč bychom vás posílali pryč?

HELENA: Protože už víte – protože – protože bych vám bouřila Roboty.

DOMIN: Drahá slečno Gloryová, tady už bylo na sta spasitelů a proroků (IBID.: 23).

„FABRY: Prosím. Dovolte, co vlastně chce ta vaše Liga – – Liga – Liga humanity?

HELENA: Má zvláště – zvláště má chránit Roboty a – a – zajistit jim – dobré zacházení.

FABRY: To není špatný cíl. Se stroji se má dobře zacházet. Na mou duši, to si chválím. Nemám rád poškozené věci. Prosím vás, slečno Gloryová, запиšte nás všechny za přispívající, za řádné, za zakládající členy té vaší Ligy!

HELENA: Ne, vy mi nerozumíte. My chceme – zvláště – my chceme Roboty osvobodit!“ (IBID.: 24).

Vrchní ředitel Domin se začne o Helenu zajímat „jako o ženu“ příznačně teprve v okamžiku, kdy ji přiměje odložit závoj. Tím se způsob jejich komunikace rázem změní. Doposud rozhovor plynul velmi efektivně – „jako na běžícím pásu“ – pod řízením Domina: nenechal Helenu doříct jedinou větu, všechny za ni dokončil sám, protože přece „všichni se ptají stejně“. S tímto druhem automaticnosti se



Ke kořenům nejen české fantastiky

v Čapkově dramatickém díle setkáme v podobně vyhocené formě ještě jednou: v *Bílé nemoci*, v dialogu Maršála s Ministrem propagandy v prvním obraze třetího dějství. Přesto s jedním velkým rozdílem: cílem jejich konverzace není samotná konverzace, ale *řešení věci*. Mezi dvěma mocipány probíhá bryskně a efektivně plynoucí rozhovor dvou vzájemně si důvěřujících partnerů, kteří se znají natolik dobře, že za sebe vzájemně dokončují věty a uhadují nevyřčené domněnky; jejich řeč je dokladem vzájemné kooperace a jistoty.

MINISTR: [...] Je krajně nutno uklidnit veřejnost...

MARŠÁL: Čím?

MINISTR: Přinutit toho doktora, aby dal k dispozici svůj lék.

MARŠÁL: Člověče, toho kdybyste dal na skřípec, je to marné. Já ho znám.

MINISTR: Máme své osvědčené prostředky, jak vykonat na lidi nátlak –

MARŠÁL: – jenže ty prostředky se obvykle končí smrtí. Ne, děkuju; to by v našem případě neudělalo dobrý dojem.

MINISTR: Pak by nezbyvalo než... třeba dočasně... povolit tomu volání po míru –

MARŠÁL: – a propást příznivou situaci. Škrtněte to.

MINISTR: Nebo udeřit tak rychle, než se zformuje mírová fronta. To znamená –

MARŠÁL: – udeřit ihned. A udeřit na nejslabší místo. Pokud jde o příčiny k vojenskému zakročení –

MINISTR: – máme je připraveny už dávno. Úklady proti našemu státu, soustavné provokace a tak dále. V pravý okamžik se přihodí menší politický atentát – Pak stačí nařídit rozsáhlé zatýkání a dát pokyn tisku. Dojde k spontánním demonstracím pro válku – Ručím za vlastenecké nadšení – dokud není pozdě.

MARŠÁL: – Děkuju vám. Věděl jsem, že se na vás mohu spolehnout. – Konečně! Bože, konečně povedu svůj národ k velikosti! (IBID.: 138–139).

Podobně „kooperativní“ je zprvu i rozhovor Heleny a Domina. Z Heleniny strany je ovšem důsledkem „jednoduchého cíle“ (je přece svým typem *naivka*), zatímco na straně Dominově stojí v základě vyjadřování „robotická“ efektivnost, s níž řídí robotickou továrnu. Spojením těchto dvou „metod“ vzniká bizarní dialog, který *funguje*: ovšem bez vzájemného osobního vztahu hovořících – čili vskutku jako dobře sestavený mechanismus.

HELENA: Já jsem přijela –

DOMIN: – podívat se na naši tovární výrobu lidí. Jako všechny návštěvy. Prosím, beze všeho.

HELENA: Myslela jsem, že je zakázáno –

DOMIN: – vstoupit do továrny, ovšem. Jenže každý sem přijde s něčí vizitkou, slečno Gloryová.

HELENA: A vy ukážete každému...?



DOMIN: Jen něco. Výroba umělých lidí, slečno, je tovární tajemství.

HELENA: Kdybyste věděl, jak mne to –

DOMIN: – nesmírně zajímá. Stará Evropa o jiném ani nemluví.

HELENA: Proč mne nenecháte domluvit?

DOMIN: Prosím za prominutí. Chtěla jste snad říci něco jiného?

HELENA: Chtěla jsem se jen zeptat –

DOMIN: – zda bych vám zcela výjimečně neukázal naši továrnu. Ale zajisté, slečno Gloryová.

HELENA: Jak víte, že jsem se na to chtěla ptát?

DOMIN: Všichni se ptají stejně (IBID.: 12).

Avšak po provedení bezmála archetypálního gesta „sejmutí závoje“ je situace náhle zcela jiná – jak to později komentuje i sám Domin:

HELENA: Oh, jen to vám schází! Myslím, že – že byste si vzal každou, která sem přijede.

DOMIN: Bylo jich tu, Heleno.

HELENA: Mladé?

DOMIN: Mladé.

HELENA: Proč jste si žádnou nevzal?

DOMIN: Protože jsem neztratil hlavu. Až dnes. Hned jak jste sňala závoj (IBID.: 29).

Muž je ženou uchvácen. Ovšem tím u Domina nastupuje jen jiný mechanismus, automaticky se „přepne“ na jiný komunikační rituál: začíná zmíněná *robotická* zdvořilostní konverzace, jejíž podstata je dokonce *galantní* – avšak ze které se vytratil adekvátní obsah. Domin svádí Helenu mechanickým a téměř monologickým přeříkáváním historie vynálezu robotů. Helena ho přerušuje jednoduchými reakcemi, ba zcela banálními, a její nenaplněná vstupní úloha „nositelky psaní“ (jejíž význam pro jakoukoli hru je ze své podstaty zcela mizivý a do níž by se v žádném případě nikdy nikdo nemohl zamilovat) se tak nyní uskutečňuje: *slouží* především jako „dialogová přihrávačka“ členící Dominův monolog:

HELENA: V čítankách je to jinak.

-

HELENA: Ne, naopak, je to hrrozně zajímavé.

-

HELENA: Říká se, že člověk je výrobek boží (IBID.: 15–16).

Zaměnitelnost člověka a robota je předpřipravena, záměna může nastat. A nastane záhy: Helena při svém „nastavení“ nepochopí, že Dominova sekretářka je



robotka – Sulla je totiž *nastavena* (skutečně naprogramována) vést komunikaci na podobně zmechanizované úrovni jako ne-robotka Helena. Sledujeme tedy další komický dialog: tentokrát mezi vysoce polidštěným robotem (Sulla patří mezi ty „jemnější“, protože „akciová továrna Rossumových Univerzálních Robotů dosud nevyrábí jednotné zboží“, jak vysvětluje Domin) a vysoce mechanizovaným člověkem.

Autor vsutku nepoukazuje skepticky pouze na dělníka ve věku stroje, jehož vzorem (a proto i komickou podobou) se stal robot (jak píše Horáková), ale vůbec na tupost a planost komunikace, která nevede ke skutečnému dorozumění: aniž to někomu vadí, dokonce aniž si toho povšimnou sami komunikující. Nic nového pod sluncem – již dávno se touto „lidskou dovedností“ baví žánr salónní konverzачní komedie, který Čapek ve své „hře o věku stroje“ rovněž aktualizuje: a spolu s ním i tendenci člověka ke své vlastní automatizaci. Stejně jako dvojice Helena/Domin jsou i Helena a Sulla *naprogramovány* každá jinou cestou, přesto kompatibilně. Stačí *zapnout*: u robotky záměr, který má být naplňován, u Heleny určitý typ konvenční situace.

DOMIN: Sullo, ukažte se slečně Gloryové.

HELENA: (vstane a podává jí ruku) Těší mě. Je vám asi hrrozně smutno tak daleko od světa, vidíte?

SULLA: To neznám, slečno Gloryová. Račte usednout prosím.

HELENA: (usedne) Odkud jste, slečno?

SULLA: Odtud, z továrny.

HELENA: Ach, vy jste se narodila tady?

SULLA: Ano, byla jsem tu udělána (IBID.: 17).

Tomu, že Sulla není člověk, nemůže Helena dlouho uvěřit – a o chvíli později zase nerozpozná, že naopak pět ředitelů jednotlivých úseků továrny jsou lidé. Důvod je týž: svými verbálními projevy se všichni vzájemně doplňují jako skládačka, hovor šlape jako hodinky, lépe řečeno jako továrna. Čapkův pohled je stále ironičtější. Ředitelé se Heleny ptají a upozorňují ji na totéž jako robotka Sulla – ostatně ji tak sami naprogramovali: Jaká byla cesta? Co loď Amélie?... Ředitelé a robotka dokonce shodně během konverzace i samotnou *konverzaci* tematizují – coby cíl společného dialogu, nikoli jeho prostředek:

DOMIN: Pohovořte s hostem, Sullo“ (IBID.: 17).

-

HELENA: (k Dominovi) O čem mám s nimi mluvit? (IBID.: 21).

Z výše popsaného zřetelně vyplývá, že zmíněný Čapkův „ústřední problém“, námet, ale i motiv je v *RUR* přítomen na několika vzájemně propojených úrovních.



Nejen v (komických) situacích konkrétní záměny člověka za robota a naopak, k níž dochází v rámci děje několikrát (zmíněný dvojí omyl Heleny Gloryové v předehře, Alquistův v závěru hry a podobně), ale i v hlubším významu těchto situací, kterým je skutečná *totální zaměnitelnost člověka a stroje*. V Čapkově podání se lidské postavy (komické typy) svou jednoznačnou před-určeností a efektivností, tedy de facto *omezeností* z hlediska vývoje či vlastní vůle, skutečně podobají robotům – zatímco „z druhé strany“ se zase roboti (původně *typizovaní*) začínají čím dál tím více podobat lidem. Jak víme, je to paradoxně Helena, kdo při svém příchodu na ostrov vybídne ke „společenskému polidštění“ robotů (je to dokonce sám důvod její návštěvy), a je to rovněž ona, kdo později požádá doktora Galla – přednostu fyziologického a výzkumného oddělení továrny – o jejich polidštění skutečné: „aby dal Robotům duši“. Gall její přání splní a provede „technologickou úpravu“, kterou popíše kolegům s náležitou groteskností:

GALL: Předělával jsem je na lidi. Vyšinul jsem je (IBID.: 58).

Podobnost člověka a stroje rozpoznáváme tedy ve výstavbě dialogů i ve vzájemných vztazích (ty se od počátku do konce hry navíc v podstatě nezmění), jejichž přímým odrazem jsou samozřejmě právě dialogy: u robotů i lidí je obojí stejně automatické a formální. Rozhovory postav jsou často podávány jako „vyprázdněný obřad komunikace, blížící se absurdnímu dialogu plnému automatismů“ (HORÁKOVÁ 2004: 82), jak to ukazuje vedle citovaného „galantního rozhovoru“ v předehře (respektive parodie na něj) například v prvním dějství „obřadné defilé“ (více méně obskurní) ředitelů továrny s dárky pro Helenu u příležitosti oslav deseti let od jejího příjezdu na ostrov. – Jako by všichni lidé byli naprogramováni tak, jak roboti skutečně naprogramováni jsou.

K tomu je třeba navíc dodat: vše zmíněné je ještě zjevnější na úrovni *mas* – a to jak v Čapkově hře, tak obecně. *Masa* jako by se ani neskládala z jednotlivců, je vlastně nediferencovaná a snad i nediferencovatelná, neindividualizovatelná. Tak i v *RUR* se mluví o „masách dělníků“ a „masách robotů“ v jakési jednolitě hromadnosti, že se skoro až plete, kterých ubývá a kterých přibývá. V obou případech jsou to zkrátka především *masy*, *davy* – a to je pro jejich součásti/součástky určující. I zde se tedy projevuje krutě ironická možnost záměny – celého lidstva za *robotstvo*. Ještě o něco krutěji se pak zaměnitelnost lidí a robotů projevuje tam, kde by ji jaksí z *principu* nikdo nečekal: u vůdčích individualit, které se přece *tolik vymykají* davům, že je samy mohou vést (často se k tomu dokonce cítí být povolány, zatímco ostatní jsou jaksí přirozeně ochotni slepě je následovat). Copak nejsou „vůdcové lidstva“ a vůdcové robotů v *RUR* v podstatě stejní?

Vzájemná rozdílnost všech postav hry *RUR* (tedy právě těch „vůdců lidstva“, ale i vůdců robotů spolu s pár dalšími vybranými „reprezentanty společnosti“) pak spočívá pouze v tom, že všichni zosobňují různé „profesní a psychologické typy



ztělesňující různé aspekty a funkce moderní průmyslové společnosti“ (HORÁKOVÁ 2004: 80). A všichni dohromady pak představují „součástky továrny RUR“. Typovosti postav přitom odpovídají i jejich jména, která „povahu“ svých nositelů signalizují takřka na první pohled. Jsou totiž – v díle Karla Čapka nikoli poprvé, ale v *RUR* jistě „nejhlasitější“ – takzvaně *mluvící* (s nezbytnou dávkou hravosti, ironie i obav). Týká se to nejen jmen šestice ředitelů (byznyszmen Busman, továrník Fabry, nejvyšší ředitel Domin...), ale i samotného slova Robot (autorem zásadně psaného s velkým R), stejně jako pozoruhodné postavy (krásné a slavné) Heleny Gloryové.

Ironie a paradox, které se v Čapkových hrách klenou nad „hlásáním pravd“, „velkými myšlenkami“ a „boji za svou věc“, neumenšují nebezpečí, které z nich autor cítí – přestože se jimi současně jako bytostný intelektuál baví, o tom není pochyb. Nacházíme tu opět příbuznost s Pirandellem (nikoli jedinou): podobně jako on *neřeší* Čapek ve svých hrách – v „komiédiích o pravdě“ – filozofický problém pravdy, ale ukazuje něco, na čem se budeme *bavit*. Co je ovšem závažné. Ani u jednoho z obou autorů nejde přitom samozřejmě o (s)prosté rozptýlení, o pouhou kratochvíli, ale o pobavení na určité intelektuální úrovni: v podobě poutavé, humorné i poučné *hry*, jak o ní mluví Brecht, Horatius, Pascal či také Michail Bachtin. Ten přímo píše o „sféře vážně-žertovného“, zahrnující rozmanité žánry a jako celek směřující k mimu, tedy tzv. „obraz idejí“ vytváří na úrovni pamfletizace, parodiace či ironizace (BACHTIN 1971: 145) řady dobových názorů, postojů, projevů, jednání, chování, myšlení, stereotypů – a utopií.

Čapek ve svém díle utopie nevytváří, ale *kritizuje* – právě skrze dobové utopie. Píše komedie, kde člověk je malý, ve své nedostatečnosti směšný a většinou prohrává, někdy i předem; když *to* vzdá nebo když raději podlehne naprostým lidským karikaturám (a jejich idejím, často právě utopickým). Hlavně že nemusí bojovat sám se sebou, sám za sebe se rozhodovat. Což karikatury vítají a samy tomu vycházejí vstříc svou touhou po moci – a pomocí utopických představ či „magických prostředků“ se snaží ovládat ostatní a mít ve svých rukou veškerou moc. Což se jim (kupodivu) stále daří. – Skoro by to mohlo vypadat jako dobře fungující systém – kterému je ovšem právě proto třeba se vzepřít, zas a znova se mu vzpírat. Člověk je na to svými schopnostmi a možnostmi vybaven, i když se je někdy bojí uplatnit a raději se tváří, že neexistují.

Jen jediní, jejichž myšlení se smršlo na floskule, dokážou totiž prosazovat zcela bezohledně vlastní pravdu, případně masově a tupě ji přejímat od „vyvolených vůdců“. Přesně takový je však – bohužel – dnešní svět: spatřený očima Karla Čapka před bezmála sto lety.

Z HISTORIE ČESKÉ SCI-FI: „OTEC“ ZAKLADATEL JAN WEISS

„Nikdy“, napsal Reginald svému nejlepšímu příteli, „nebud' průkopníkem. Ranní ptáče všecko odskáče a osudem prvních křesťanů jsou nejlustší lvi.“ Reginald svým způsobem průkopníkem byl.

Saki: *Reginaldův výlet se zpěvácíky*

Dnes již těžko můžeme odhadovat, na co všechno myslel umírající voják, který se v zimě roku 1916 nacházel v ruském zajateckém táboře Tockoe v Rusku.

Co se mu asi honilo hlavou, když nakažen tyfem ležel v „baráku smrti“, kde teplota ani zdaleka nedosahovala pokojových hodnot, ba naopak se mnohdy pohybovala u bodu mrazu, a když mu pomalu začaly umrzat a upadat prsty u nohou: „Prsty zmrzly, když jsem stál dlouhou frontu na čaj. Marně jsem je křísil. Šedly, černaly, živé maso se počalo oddělovat. Jednoho rána mi zůstal malíček v ruce. Ukazoval jsem jej druhům s jakousi hrůzyplnou radostí“ (WEISS 1927: 1). Bylo potřeba odborného chirurgického zákroku. Všechno utrpení se koncentrovalo v onu chvíli, kdy mu lékařský pomocník (lapiduch) prováděl „operaci“, která mu sice zachránila život, při níž však bez jakékoli anestezie přišel o všechny prsty na nohou. Voják zcela živě vylíčil průběh „operace“ v autobiografické vzpomínce, v *Povídce o sobě*:

„Bude to bolet“ pravil. – „Musí zaříznout do zdravého masa, aby se hniloba nešířila. Takový koláček Ti seříznou kolem každého prstu a kůstky Ti uštípnou kleštičkami. – To nejsou doktoři! Jsou to svině! Vůbec nemají uspávacích prostředků, ani operačních nožů nemají, a kleště tupé jako hřebíky! Hlavní doktor je obyčejným medikem, a bůhví, jestli...“ – Už nevím, jak jsem se dočkal rána. Přišel jsem na řadu první. Protestoval jsem,



bránil jsem se. Dva mě drželi za ruce, dva za nohy. A pak to začalo. – Deset prstů! – Jeden, – dva, – tři, počítejte do desíti! – Myslím, že ani v době inkvizice nikdo takováhle muka nevymyslel. Kdybych se měl přiznat k jakékoliv pravdě, byl bych se přiznal hned po prvním prstu!...Čtyři, – pět!... – Proč jsem volal tak úpěnlivě Ježíše Krista a panenku Marii, když jsem věděl, že mi ani Ďábel nepomůže? – Ale pamatuji se na šílenou hrůzu, když byla přestávka po první noze a měla přijít na řadu druhá! Docela jsem zapomněl na svou druhou nohu! Zdá se mi, že to nemělo konce (WEISS 1927: 1–2).

Voják, který přežil nejen tyfovou nákazu, ale zdárně se vypořádal s následky zmíněné operace, se jmenoval Jan Weiss (1892–1972). Po válce byl zaměstnán jako úředník na Ministerstvu veřejných prací, kde pracoval až do svého penzionování v roce 1940. Jeho život zapadl do běžných pracovních a osobních kolejí. Žil ten *nejobyčejnější život*, oženil se, zplodil dceru, postavil dům. Je to hodně nebo málo? Vedl život bez zásadních vzruchů, jehož ráz dovedl Jana Kristka – vykladače Weissova díla – k závěru, v němž jej označil jako člověka bez životopisu:

Je to tvrzení oprávněné, pokud jde o celou dobu Weissovy poválečné zralosti. Od návratu z války vskutku nic dramatického nezažil. Jak by mohl co zažít, na chodbách takového ministerstva veřejných prací věru nevládne bouřlivá atmosféra. Pobyt v „baráku smrti“ a v lazaretu byl jeho jediný osudový zážitek. Jediný... Do lidského tlustokožce musí osud mlátit pěstí celý život, aby k stáru otevřel oči moudrosti. Citlivému člověku často stačí jediný úder k tomu, aby získal rentgenově pronikavou vnímavost pro tragédii (NEFF 1981: 187).

Tragické válečné okamžiky prožívané na bázi nejniternějšího zážitku na hraně života a smrti patrně zrodily Weisse spisovatele, spisovatele fantastického prolínání snu a skutečnosti, absurdního světa reality. Autora, který dokázal silně emotivně vylíčit hrůzy války a zajateckých táborů. Jan Weiss na své tyfové horečky nikdy nezapomněl, už v roce 1927 o nich podal toto svědectví:

Měl jsem horečky. Ty byly tak živé a přesné, že ještě dnes si je pamatuji mnohem přesněji než tehdejší skutečnost. Byly to skleněné sny, jak jsem je nazval později. Zdálo se mi o mém skle. Byl jsem topičem v Harrachovských sklárnách na Novém Světě. Poléval jsem mrtvolu sklovinou, abych je takto mumifikoval. Ale pod sklem bylo docela dobře vidět, jak se rozkládají a bylo to strašně zajímavé, čistotné a důmyslné uspořádání. Ale i živí lidé chodili do těchto skláren a nechávali si zasklít ruce či nohy, které se jim počaly kazit od jakési podivné nemoci. Najednou i mně se počaly kazit prsty u nohou a šedobradý zlomyslný stařec mi je zasklival (NEFF 1981: 185–6).

Nebyla to však pouze válka, která na Weissovo dílo působila nejnintenzivněji. Podobně jako u mnohých dalších umělců i pro Weisse mělo největší inspirační



hodnotu dětství a mládí strávené v rodném Podkrkonoší. Již jako starý pán po padesáti letech od událostí v zajateckém táboře Tockoe Jan Weiss v jednom rozhovoru říká:

Myslím, že u každého člověka, nejen u autora, je v životě určité období, kdy žije jaksi nejintenzivněji, období, které ho nejsilněji poznamenává pro všechna příští léta. U mne to kupodivu nebyla válka – první světová válka, kterou jsem prošel jako voják a zajatec – ač i ta zanechala v mé práci silné stopy – ale mé dětství v rodném kraji, svět pohádek a dobrých i nedobrych, ale vždy svérázných lidí a lidiček (WEISS 1966: 328).

Na základě zjištěných okolností není tedy překvapením, že Weissova fantastika se zaměřuje především na hrdinovo nitro, vychází z člověka a z jeho reakcí vůči světu plnému techniky a dokonalosti. Ústředním leitmotivem jeho díla je otázka, zda ještě je či bude „moderní“ člověk (současný, ale především budoucí) schopen plnohodnotného citového života, neboť v citu vidí velkou část lidské přirozenosti. Literárně se zabýval týmiž otázkami jako moderní psychologové a psychoanalytici, za které tento problém ve své populárně naučné knize *Člověk a psychoanalýza* formuloval Erich Fromm:

Poprvé ve své historii je člověk oprávněn se domnívat, že idea jednoty lidského plemene a ovládnutí přírody ve službě člověku není snem, ale reálnou možností. Nemá tedy člověk všechny důvody být hrdý a mít k sobě a k budoucnosti lidstva důvěru? Přesto se však dnešní člověk cítí nejistý a je čím dál tím víc zmaten. Pracuje a namáhá se, a přesto je si hluboce vědom jakési pomíjivosti ve vztahu ke své činnosti. Zatímco jeho moc nad hmotou vzrůstá, cítí se současně ve svém individuálním životě a ve společenských vztazích stále bezmocný. Zatímco si stále opatřuje nové a lepší prostředky, jak by přírodu ovládl, zapletl se zcela do sítě těchto prostředků. Ztratil před očima cíl, který tomu všemu jedině může dát smysl – člověka samého. Tím, že se stal pánem přírody, stal se člověk otrokem stroje, který sám stvořil. Jde-li o nejdůležitější a nejzákladnější otázky lidského bytí, je nevědoucí přes všechno vědění o hmotě: neví, co je člověk, jak má žít a jak může uvolnit obrovské síly, které v něm dřímají, a jak by se tyto síly daly produktivně využít (FROMM 1997: 8).

Frommovo stanovisko je velmi blízké Weissovu pojetí. I on varuje především před pustotou v mezilidských vztazích a před situací, kdy se vzdálenosti mezi lidmi kvůli technice zkracují, ale vzdálenost od člověka k člověku se prodlužuje. Weiss v řadě příběhů pojmenovává kletbu moderního člověka, která spočívá ve ztrátě umění smysluplné ucelené mezilidské komunikace.

Umění komunikovat a charakter komunikace jsou v jistém smyslu leitmotivem Weissovy tvorby. Zajímavým způsobem se tento fenomén projevuje například v romanu *Meteor strýce Žulijána*, kde Andělé (obyvatelé hvězd) mezi sebou komunikují mimoverbálně:



Ke kořenům nejen české fantastiky

Oni totiž nemluví... jsou němí. - Dorozumívají se pomocí zvuků, jež vyluzují na svých nástrojích. - Místo slov používají tónů, místo řeči melodie. - Nasloucháš se zatajeným dechem, když dvě flétny spolu hovoří. - Mají asi tisíc otvorů a klapkek, neboť každý anděl má na rukou prstů více než dvacet (WEISS 1947: 55).

Dorozumívají-li se zde kosmické bytosti hudbou, v povídce *Apoštol* komunikují prostřednictvím barev a vůní:

Byl jsem motýlem na hvězdě Kololala. Naše křídla byla obrovská jako lodní plachty a měla schopnost mluvití barvami, jako vy mluvíte slovy. Byly to duhy o tisíci barvách, z nichž vy znáte jen sedm. Celý váš svět sestaven je ze sedmi barev, neb vaše země jest nejbídnější zemí ze všech. Na hvězdě Zalalava žijí bytosti jako měňavě obláčky, a dorozumívají se vůněmi (WEISS 1961: 201).

O tom, že Weissův zájem o mimoverbální komunikaci není náhodný, přesvědčivě vypovídají i jeho romány ze současnosti, například *Zázračné ruce* (1943), *Přišel z hor* (1941) a *Volání o pomoc* (1946), kde také nahlíží do tajů dorozumívacích technik a způsobů; ať již jde o eskamotérské dorozumívání v *Zázračných rukou*, nebo vyjádření lásky němým v románu *Přišel z hor*, anebo naopak vyjádření nenávisti formou odpuzující vůně ve *Volání o pomoc*.

Jeho dílo můžeme chápat jako varování před ztrátou lidské identity. Weiss však čtenáře nechce děsit „apokalyptickými“ vidinami konce civilizace, který by případně mohl nastat, pokud nad lidstvem zvítězí technika, nad lidským prožitkem neosobní (chladný) přístup. V jeho prózách proto většinou lidský prvek překonává nástrahy moderní civilizace a člověk zůstává člověkem proto, aby dokázal, že cesta k nápravě stavu existuje. Právě na zdůraznění potřeby lidskosti upozorňovala většina dobových kritiků. Například František Götz v souvislosti se společenským románem *Spáče ve zvěrokruhu* nazývá Weissovu fantastiku zlidštěnou:

Ale kde je zdroj této fantastiky? [...] Je to hrůza z přecivilizovaného světa, který je už jen technický pokrok, shon za úspěchem, racionalizace života a jeho ochuzení o vše iracionální a životně svěží. V tomto světě zakrňuje i to nejvzácnější, dětská duše, kazí se lidská osobnost, ničí se životní radost. [...] Tato fantastika, blízká snu, lidové baladě a vůbec starému přírodnímú mýtu, není už ani tak přílišnou deformací skutečnosti... Weiss... humanizoval fantastiku, a dobře udělal. Šel od zázraku k řádu lidskému (GÖTZ 1984: 160-1).

Kritika se Weissově tvorbě soustavně nevěnovala. První pokus soustavněji a kriticky zhodnotit dílo Jana Weisse učinil v doslovu k prvnímu vydání *Spáče ve zvěrokruhu* (1937) Karel Sezima. Na Weissovi si cení jeho dravé až brutální



odvahy mládí a schopnosti osobního zaujetí, hovoří o něm jako o dědici impresionismu s ostrým smyslem pro nuance a polotón, vidí v něm obsahově silný talent výpravný, který umí podat své nevšední psychické a fyziologické zkušenosti bez těžkopádných rozborů. Weissovu tvorbu řadí do kontextu legionářské literatury, přesto byl prvním, kdo upozornil na silný sklon k fantastickým a snovým prvkům:

Tato zpola přeludová, zpola skutečnostní látka povídek Weissových, jež vyrůstá ze dna velmi makavého fyziologického zážitku jako z bolestného masitého jádra, chrání tuším nejučinněji i tak rafinovaného vypravěče ode vši studené virtuosity. Ať kombinuje sebeduchaplněji, sebe vynalézavěji a ať se k tomu tváří sebenecitelněji, onen horký spodní proud koluje jako vlna krve, jež zalévá samy kořeny inspirace. Básník se těmito náměty samovolně oprostuje od upířích stínů a horečnatých vzruchů, od jítřivosti ran jen povrchně zjizvených, ale dávno ještě nescelených. Neuvěřitelná nervová napětí, utkvělé halucinace, psychózy a jiné průvodní válečné zjevy vyčnívají tady přeloženy do vyšších poloh názorových, do oblasti básnického humoru a ironie. [...] Neboť básník vysvobodiv se z omezenosti zážitku ať osobního, či přejetého, promítá do konkrétních podrobností samu nejnitrnější osudovost svých postav“ (SEZIMA 1937: 269).

V období po roce 1948 našel Weiss zastávce v kritikovi Antonínu Matěji Pišovi, který napsal zásadní studii *Cesta Jana Weisse* (1958). Tato studie je vlastně dobovým pokusem vřadit jeho dílo do kontextu socialistické kultury. Přestože si socialistický realismus ve fantastice neliboval, Piša tento rys Weissovy tvorby nemohl pomínout:

Byl-li kdysi označen za epika snu a básníka přízvučné hrůzy, neméně trefně zní postřeh, že tento realista snu je zároveň – lze-li tak říci – snovým realistou, že odráží-li se životní skutečnost pitvorně v jeho snových výjevech, naopak zase groteskní snová epika zanechává stopu na jeho reálných postavách (PÍŠA 1962: 245).

Ideologicky jsou podbarveny studie *Jan Weiss, hledač života a krásy* (1957) a *Fantastický básník reality* (1961) Jiřího Hájka.

Přestože Hájkovy i Pišovy názory jsou mnohdy až příliš spjaty s dobou svého vzniku, neměli bychom je úplně podceňovat, neboť tyto pokusy o vřazení Weissova díla do socialistické literatury znovu otevřely autorovi cestu k vydávání nových i starších románů a povídek. Přes všechnen myšlenkový balast je nutno ocenit, že i Hájek vnímá Jana Weisse nadčasově jako:

básníka lidské všednosti i nejzáhadnějších tajů života a duše i hledače společenských pravd a cest naší doby, básníka, jemuž ani nejdrobnější jev skutečnosti není dost nepatrný, aby jej nezahrnul láskyplnou účastí a zájmem. [...] Experimentátora života a snu,



Ke kořenům nejen české fantastiky

jenž se z nutnosti a přetlaku svého životního hledačství stal experimentátorem slova, tvůrcem jednoho z nejcistších stylů, jaké má moderní česká próza (HÁJEK 1957: 724).

Literární historie řadí Weissovu tvorbu do „poslední vlny romanopisců“, u nichž: „Opožděně, ale o nic méně vydatně se hlásí ozvuky již překonaného impresionismu čivového a pleťového, krevnatě zalitá smyslnost erotická, ano, sem i tam i některé sklony úpadkové“ (NOVÁK 1995: 1479). Hledá-li Arne Novák inspirační klíč k interpretaci jeho textů, hovoří o vlivu surrealismu:

Jako u mladších druhů surrealistů, stoupá u Weisse jeho románová látka z podvědomých hloubek snů, halucinací, vizí, ale všude ji u něho ovládá zkumný rozum a tvárná rozvaha, čímž se podstatně liší od školy expresionistické, stejně jako slohovou hutností bezpečného virtuosa (NOVÁK 1995: 1480).

Přestože dnes s časovým odstupem literární historie již neztotožňuje Weissovo dílo se surrealismem, vnímáme, že jisté styčné body zde jsou. K nadrealistům jej přiřadili i autoři *Stručných dějin Československé literatury pro vyšší třídy škol středních*, profesori Josef Kotrč a Josef Kotlík:

K nadrealistické próze patří část díla ruského legionáře Jana Weisse. Filmuje ve svých knihách zážitky ze zajateckého tábora, zamořeného skvrnitým tyfem, a šílený tanec horečnatých představ člověka, onemocnělého touto nemocí. Weiss má utopistické sklony a z mladých autorů největší fantazii. V starší literatuře měl předchůdce v Arbesovi (KOTRČ, KOTALÍK 1934: 181).

V podobném duchu charakterizuje Weissova tvůrčího ducha i Jaroslav Kunc, autor *Slovníku soudobých českých spisovatelů* z roku 1946:

[...] prozaik osobitého profilu, originální fabulista jakoby surrealistických sklonů, přibližuje se skutečnosti zkreslujícím vize a pokrývujícím mediem snu, horečky, vytržení, halucinace, utopie, chorobné vize a v těchto zpitvořujících zrcadlech vidí zrůdné a výstřední obrazy, přexponované do děsivé grotesky (KUNC 1946: 935–6).

Po roce 1948 literárněhistorické a slovníkové publikace charakteristiku Weissovy tvorby zužují a zjednodušují na konstatování faktu, že se v jeho tvorbě prolíná sen a skutečnost. Tento fakt bývá rozvíjen jednostranně, jako kritika kapitalistické společnosti: „Snová a obecněji fantazijní složka sice fabulačně převažuje, neslouží však nikdy k úniku ze skutečnosti. Sen slouží sociální kritice, přechází k pohádkovosti, jím pak Weiss vyslovuje svůj společenský ideál“ (HAVEL, OPELÍK 1964: 571). Socialistickým výkladům je poplatné také heslo „Jan Weiss“ ve slovníkové příručce *Čeští spisovatelé 20. století*, která vyšla v roce 1985.



Návratem k původnímu hodnocení, zaměřujícímu se na expresionistickou složku díla, se zdá být pojetí autorů *Panoramatu české literatury*: „Osobité místo v české literatuře zaujímá Jan Weiss, expresionista v mnohém blízký surrealismu, který patří k zakladatelům české science fiction“ (MACHALA, PETRŮ 1994: 250). V podobném duchu je podán výklad hesla „Jan Weiss“ v *Lexikonu české literatury* a také ve *Slovníku českých spisovatelů po roce 1945*.

Na souvislost Weissovy tvorby s literaturou science fiction upozorňovali ve svých doslovecích zvláště pořadatelé povídkových souborů. Nejvýraznějším z nich byl Jan Kristek, který již v roce 1964 poukazoval na to, že všechna srovnání Jana Weisse se všemi literárními vzory jsou více méně nahodilá a postihují vnější, nikoliv organickou podobnost. Ve výboru *Bláznivý regiment* (1979), druhém, který Jan Kristek uspořádal, vůbec jako první upozornil na Weissovo významné postavení v literatuře:

Deset próz tohoto výboru dokumentuje celou šíři autorovy fantazie – od próz horečnatě snového vidění přes povídky hyperbolicky zpodobňující reálné děje až po prozaické meditace na fantastické téma. Jan Weiss byl bez nadsázky vedle Karla Čapka jedním z nejvýznamnějších našich představitelů science fiction... (KRISTEK 1979: 11).

V osmdesátých letech se Janem Weisssem nejvíce zabývala Lenka Ščerbaničová. Zvlášť pozoruhodný je její doslov *Klíkaté cesty weissovského snění* k poslednímu vydání *Domu o tisíci patrech* (1990), který, zbaven ideologického náhledu, otevírá novou etapu v pohledu na tohoto spisovatele:

Nebylo v Čechách mnoho umělců, kteří by tak horlivě rozněcovali a povzbuzovali každou formu projevu lidské fantazie, jako zasloužilý umělec Jan Weiss [...] originální osobnost, která uvedla literární teoretiky do mírných rozpaků svou výlučností a nezařaditelností do některého z výrazných vývojových uměleckých proudů (ŠČERBANIČOVÁ 1990: 245–6).

Rok 1948 je hranicí mezi dvěma etapami Weissovy tvorby. Autor v té době pociťoval velkou literární osamělost. Zjistil, že napsat realistický román ze současnosti odpovídající zásadám socialistického realismu není v jeho silách. Proto se začal soustavně věnovat žánru, který mu nebyl cizí již v dobách jeho uměleckých začátků. Tímto žánrem byla právě science fiction. Na rozdíl od svých prvních fantastických románů a povídek, v nichž se soustředil na svou přítomnost, se nyní zaměřil na citovou psychologii budoucích generací, které budou žít ve světě plném techniky a dokonalosti. Svým pojetím žánru science fiction se Weiss přiblížil tvorbě H. G. Wellse.

V první etapě jeho tvorby nalézáme fantastické prvky v duchu nadrealismu, který se realizuje prostřednictvím snu. Snovost je základním motivem Weissovy



tvorby, ať již jako záznam snu (například povídky *Barák smrti*, *Dva sny*, *Pan Kvasnička a jeho sen*, *Tajemství bílého zámku*, *Sen o komodorovi* a jiné), nebo sen jako kompoziční princip dějového pásma (například v povídkách *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*, *Dobrodružství*, *Odvážný zbabělec* a jiné).

Sen se stává významově důležitým prostředkem výstavby řady povídek z cyklů *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927) a *Nosič nábytku* (1941). Tento prvek se zásadním způsobem podepsal na významové struktuře novelisticko-dramatického triptychu *Tři sny Kristiny Bojarové* (1931).

Měli bychom mít na zřeteli, že díky Weissovu výjimečnému vztahu ke snovosti najdeme snové prvky takřka v každé jeho próze, ať již válečné nebo společensko-kritické. Jako horečnatý sen vojáka nakaženého tyfem je vyústěn také jeho nejznámější román *Dům o tisíci patrech* (1929), připomenout lze rovněž sny Václava Rebendy z románu *Spáček ve zvěrokruhu* (1937), které jsou významnou součástí dějového rámce příběhu. Chceme zde však připomenout ty prózy, které dle nás přímo úzce souvisí s žánrem science fiction.

Závažnost a vnitřní napětí díla se u Weisse takřka vždy zakládá na vztahu snu a skutečnosti. Snová složka neslouží nikdy k úniku ze světa skutečnosti. Fantazie je pevně uchycena v realitě a slouží k jejímu naléhavějšímu zobrazení. Fantastická víra v sen vede Weisse ke zrušení hranice mezi snem a skutečností, ba dokonce k popření skutečnosti. Na zvláštní postavení snového prvku upozornila také Lenka Ščerbaničová v doslovu k poslednímu vydání *Domu o tisíci patrech*:

Weissova snová tvůrčí metoda mohla být vykládána i ve vztahu k surrealismu. Dnes, kdy je autorovo dílo definitivně uzavřeno a tedy známe i další etapy jeho snění, víme, že weissovský sen nebyl účelem, ani únikem, ani pouhou reprodukcí zkřiveného šklebu doby. Weissovi sen zprostředkoval – pravda trochu netypicky - realistický pohled na reálnou skutečnost. Jednotlivé příběhy, dílčí charakteristiky postav, střípky osudů skládají ve své mnohosti a rozmanitosti neomylné a svěbytné svědectví o vážné problematice společenství lidí a atmosféru dané doby (ŠČERBANIČOVÁ 1990: 247–8).

Záznam snu v několika fázích a proměnách se objevuje jako dominantní téma v novelisticky pojatém dramatickém triptychu *Tři sny Kristiny Bojarové*. Tři sny, které se Kristině zdají, zrcadlí pubertální stavy dospívající dívky. Ve snech se reflektují příznaky rozkoše podmíněné jednak zkušeností z bdělého stavu a jednak podvědomými sklony probouzejícího se ženství.

Děje všech tří kusů nemají počátku ani konce. Živel fantastický a podloudná logika snu je staví mimo čas a prostor, a jejich osoby nevcházejí opravdu, jak je autor sám v předmluvě vystihuje, po zaklepání a s pozdravem, nýbrž pronikají dvěma třeba zavřenými, prolínají stěnami... nikde necítíte víc kombinačního důvtipu než dušezkumné intuice



a znalosti srdce. Psychické umění par excellence, které plně dostalo úkolu, jedinému, jež lze klásti na poezii tohoto druhu: aby nás přiblížila k osudné hádance lidské existence“ (SEZIMA 1937: 280).

Snové povídky jsou silně zastoupeny také ve sbírce *Nosič nábytku* (1941). Soubor povídek byl průřezem Weissovy tvorby otištěné od poloviny dvacátých let až do počátku let čtyřicátých časopisecky. Povídky jsou směsí vizí, přeludů, snů a halucinací doplněné dětskými představami, úzkostí, úděsem ze tmy, pokřivením, přízraky a zrudnými představami. Mimořádné jsou některé dušezpytné studie vycházející fabulačně tu z žánrového obrázku, tu z grotesky, většinou však ironicky podbarvené. Snové povídky z tohoto souboru se většinou setkávaly s příznivou reakcí kritiky:

A tak dospívá Weiss k poměrné dokonalosti zas až tam, kde se prosté pozorování vnější skutečnosti pojí nenásilně s možnostmi fantasií snových, kde náhlost postřehu je vyvažována nenáhlým rozvíjením vzpomínkovým, kde brutalita děje a obrazů je přikryta elegií teskného soucitu (POLÁK 1941: 7).

Nejstarší snovou povídkou obsaženou v souboru *Nosič nábytku* je *Muž bez tváře*. Tato povídka měla velmi zajímavý vývoj. Vznikla v roce 1927 a o šest let později ji Jan Weiss vložil do románu *Mlčeti zlato*, v němž je použita jako vyprávěný sen hlavní postavy Františka Fabiána. V padesátých letech ji Weiss zařadil do *Povídek starých i nových*, ovšem pod názvem *Z okénka u pudy*.

Spáč, který sní, prožívá příběh trojího, a přeci stejného setkání. Poprvé se mu zjeví filmový generál Eremis, který se zmocní země svého krále, podruhé se setkává s revírníkem ze staré kalendářní povídky, který je justičním omylem odsouzen k třiceti letům žaláře, třicet let sní o svém lese, který musel opustit. Když jej však po třiceti letech znovu vidí, již jej nepoznává. Třetí setkání je s mužem z obrazu s překrásně stříženým plnovousem. Všichni tři muži jsou jedna a táž osoba – muž, který se dovede přestrojovat. Když je spáčem ve snu dopaden, ukáže se, že má místo obličeje prázdnou elipsu.

Mlhavá tvář je dokladem naturalisticky dodržované snové logiky ve výstavbě textu. Vždyť při vybavení snu se nám jen málokdy zjeví tvář a mnohem častěji si vybavíme hlas.

Také povídku *Tajemství bílého zámku* vydal Weiss později pod názvem *Sen o bílém zámku*. Weiss se zde pouští do zkoumání snové oblasti. Počíná si jako bystrý, osobitý vypravěč, pohotový stylist, který mísí lyriku s vědeckou analýzou snu. Hlavní postavě příběhu se třikrát za sebou zdá stále stejný, ale vždy nový sen, v němž se přiblíží ke komnatám tajemného a lákavého bílého zámku. Jenže pokaždé, jakmile do něj vstoupí, sen se rozplyne. Vypravěč se začne metodicky připravovat tak, aby svůj sen dosnil do samého závěru:



Chodím spát po dvanácté a vstávám v sedm hodin... Vyčerpaný mozek ještě je dlouho neschopen jakékoliv činnosti, byť i podvědomé. Až k ránu, poslední hodiny před probuzením, spím dravě a černě, beze snů, s tvrdostí a hloubkou smrti. Počítal jsem tedy, že po třetí hodině se počne můj normální reflexivní sen... (WEISS 1941: 30–1).

Nakonec se mu sen dosnit podaří. Toto poznání je provázeno hrůzným zjištěním. Bílý zámek je sanatorium pro šilence, jehož se stává pacientem.

Na prolnutí snu a skutečnosti je založena také povídka *Sen o kormodorovi*. Kormodor je inkvizitor, který má obří letadlo v podobě katedrály, kde se hříšníci vyzpovídávají ze svých hříchů. I hlavní hrdina má touhu se vyzpovídat. Po celé řadě děsivých procedur končí ve zpovědnici, která připomíná telefonní budku. Po zpovědi mu je uděleno rozhrěšení a propadlištěm je vyhozen z letadla a řítí se k zemi. Závěr celé povídky je velmi sugestivní, je zde skvěle vystižena ona hranice tíživého snu, který náhle končí procitnutím.

Povídka, která předznamenala Weissovo inklinování k žánru science fiction, je *Sen o červeném skřítkovi*. Původně byla otištěna časopisecky v roce 1929 pod názvem *Všechna přání ...* Povídka vypráví o kouzelníkovi, který z času dovede vyjmout a splnit každé lidské přání. Ztroskotává však na požadavku, aby „*ulovil poslední letící hvězdu ze spodního vesmíru*“. V této povídce se Weiss básnický vyrovnává s pojmem času a nekonečnosti prostoru:

Počkat, počkat, všemohoucí dlouhoročko – řekl jsem poslední hvězdu ze spodního vesmíru, toho pod námi, a ty lovíš nad hlavou! „Vesmír nemá směr!“ vyrazil ze sebe mužik a levým rukávem si utřel na čele pot. Bylo vidět, jak zrychleně dýchá, jeho nos se pokryl krůpějemi. „Nedosáhneš, nedosáhneš...“ posmívali se lidé... „Není konce. Osle červený! Není ani počátku, ani čas tady neexistuje!“ [...] Červený mužik se potil, prskal, funěl. Pak začal také usychat, blednout. Naposledy ještě vydechl: „Počkejte tady! Ruka mi nestačí. Jsem teprve uprostřed nekonečna!“ To už kolem něho nebylo nic. Nakonec se rozplynul i mužik se svým stolečkem na strništi i s vytetovaným měsícem, i s hvězdami, i s krtičími hromádkami, jako se rozplývá sen brzy k ránu (IBID.: 117).

Tato povídka vznikla zhruba ve stejném roce, kdy bylo napsáno romaneto *Meteor strýce Žulijána*, ve kterém se Weiss také zajímá o problém nekonečnosti. I když z poněkud jiného úhlu pohledu. Tématem romaneta je smrt, odchod z pozemského světa a současné zrození ke spasitelské úloze na jiné hvězdě. Na pozemek statkáře Žulijána dopadne obří meteor vejčitého tvaru, ze zvědavosti jej Žuliján nechává tajně a složitým způsobem navrtat. Po navrtání prýští z nitra meteoru záhadná tekutina, kterou Žuliján zachycuje do připravených nádob. Tekutinu lahodné chutí popíjejí tři muži. Žuliján, soused pan Líbek a tulák František. Čtvrtý muž, Žulijánův synovec, je vyprávěčem celého příběhu a stává se jakýmsi tajemníkem svého strýce. Nápoj vyvolává libé sny, při nichž ti, kdo jej požili, prožívají nesvětské



blaženství, nadpozemskou rozkoš a postupně dospívají k názoru, že je pití nápoje přivede ke spasitelské úloze na jiné hvězdě. Nápoj však způsobí zmenšování organismu. Čím více pijí, tím více se zmenšují. První, kdo prožívá toto zmenšení, je statkářův pes Bokačo:

Vskutku, bylo tomu tak! Milý Bokačo počal se nám zmenšovati ze všech stran. - Ubývalo ho očividně. - Ne, že by hubnul anebo svažšoval. Ani zdání! - Forma zůstala beze změny, toliko její obsah se nám zmenšoval... A Bokačo se zmenšoval a zmenšoval neviditelně a přeci neúprosně, jako se hýbe ručička na hodinkách... Bylo patrno, že psa ubývá tím rychleji, čím je menší. A štěkot doléhal nepřetržitě a bylo to jako by už ani nevycházel ze psa, ale odkudsi zdaleka... Najednou ztratil se z dlažby. Ztratil se nám, jako mizí v modru tečka aeroplánu, když na okamžik od ní odvrátíme zrak.

Ale co nejvíce nás uvádělo ve zmatek a v nedorozumění, byl psí štěkot, který stále ještě odkudsi z prostoru zazníval, táhle a unyle – vždy slaběji a slaběji“ (WEISS 1930: 86–88).

Ztráta psa a strach z nápoje je vystřídán nedočkavou touhou prožít si sny. Teprve na konci zmenšování se všichni dozvídají, že spasitelem se stane ten, který vydrží na tomto světě nejdéle. V té chvíli se však nápoj pro všechny tři muže stává drogou a nemohou bez něj existovat. První mizí z tohoto světa pan Líbek. Stále však na pozici spasitele zbývají dva adepti. Jelikož se však všichni zmenšují geometrickou řadou, rozvíjí Weiss myšlenku, že jsou zakleti. Ve světě mikrokosmu se budou zmenšovat do věčnosti:

Je jisto, že zmenšováním svých tělísek nezmizí nikdy z tohoto světa! Snad bych je už nevrátil na sítnici svého oka, i kdyby se mi miliónkrát zvětšili, ale jejich existence není tím nikterak popřena! Možná, že jsou z nich již pouhé elektrony, ale i v těch je jádro, a jest obal, a mezi nimi miliony kolotajících krvinek. Milý strýček jistě by se již narodil na oné hvězdě, a dávno mohl započít svoje vykupitelské dílo, nebýt tuláka Františka, který také chtěl být posledním. Jak patrno, oba uvěřili ve vítězství posledního a nikdo z nich nehodlal povolit!

Pozdě teprve mi napadlo, že prostě mohl jsem příliš ochočeného tuláka odstavit, zamáčknot, rozmáznout, jako škodlivý element, a tak umožnit strýčkovo nanebevzetí. A zatím se mi oba tvrdošijní lidští bacilové, zasažení hrůzou z vesmírného kolotoče ztratili. Nevykoupí-li jeden z nich svého druhu ze zakletí mikrokosmu dobrovolným odchodem na ono apokalyptické perpetuum mobile, – je jim souzeno, aby se zmenšovali do věčnosti (IBID.: 173–4).

Druhou etapu Weissovy tvorby směřující nyní již explicitně k žánru science fiction je povídka *O bílém koni* (1959). Datum knižního vydání by nás nemělo mýlit, neboť povídka vycházela na pokračování v *Národním osvobození* v roce 1947.



Hovoříme-li o Janu Weissovi jako o „otci zakladateli“ české sci-fi, pak právě touto novelou položil její moderní základy. On sám povídku charakterizoval slovy:

...první můj pokus o povídku o čase budoucím. Pojetí je ještě hodně individualistické, ale povídka musela být napsána, aby autor mohl dojít v ‚Zemi vnuků‘ o kousek dál. – Je to zkoušení nástroje, či lépe, učení se hře na nový nástroj (WEISS 1959: 150).

Při práci na povídce si byl Weiss své zakladatelské role vědom, neboť hned v úvodu povídky můžeme číst jakési vyznání žánru:

Budu vám vypravovat o městě Harmonii v čase minulém. Kdybych vám to vykládal v čase budoucím, vypadal bych jako prorok a stejně byste mi nevěřili. Ale řeknu-li vám, že to všechno již uplynulo, budete tu událost posuzovat podobně jako já. Jako kdyby byla už za námi. – Uvěříte-li mi, bude i město Harmonie pro vás dávnou minulostí, neboť se na ni budete dívat se mnou ještě z větších dálek věků budoucích (IBID.: 7).

Jan Weiss skutečně nechtěl být „prorokem“ vždy a ve všech prózách mu šlo především o hru s představami a fantazií. Své vyznání později ve své poslední knize *Hádání o budoucím* ještě doplnil:

Jestli to uhodnu anebo neuhodnu, to jsem nepokládal za důležité. Hádání samo je důležitější nežli uhodnutí. Chci tím říci, že mi šlo ne o pátrání a zkoumání, co a jak bude – nejsem vědec – ale spíše o záminku, abych si mohl vymýšlet a pohrávat si s představami, jakou by ta budoucnost mohla mít podobu, jednu svou tvář ze všech možných. Šlo mi prostě – o hříčku, vymyšlenou pro radost okamžiku (WEISS 1963: přebal).

V povídce *O bílém koni* oslavil autor zázrak života a přírody, kterou vyzdvihl vysoko nad všechny technické vymoženosti budoucích věků. Město Harmonie je přetechnizované město budoucnosti bez nemocí, infekcí, ale také bez zvířat a přírody. Najednou se stane „zázrak“ a do města zničehonic přiběhne bílý kůň. Většina obyvatel to považuje za zásah „vyšší moci“ a kůň se pro ně stane modlou. Mezi lidem je vyhlášen konkurz na jeho průvodce a společníka – palatina. Bílý kůň silně ovlivní život básníka Hektora, který se do něj zamiluje natolik, že kvůli němu opouští i svou milou. Jeho největším zájmem je stát se palatinem. Po dlouhých peripetiích, během nichž se kůň stane předmětem mocenskopolitického boje, se Hektor skutečně palatinem stává. V závěru novely, kdy koni hrozí nebezpečí ze strany zastánců technického pokroku, odjíždí s ním palatin Hektor hledat jeho domovinu. Odjíždí a zanechává v lidech, kteří v bílého koně věří, naději, že existuje místo, kde mohou být lidé daleko šťastnější. Místo nenarušené civilizací, symbolické místo, kde žijí bílí koně.



Weissova tvůrčí dráha se uzavírá třemi knihami povídek z času budoucího. Všechny tři knihy jsou poznamenány naivním utopismem.

V roce 1957 vyšla kniha rámcových povídek *Země vnuků*, jež se zdá být Weissovou polemikou s oficiálním socialistickým realismem.

Již dávno jsem se k tomu chystal: napsat román o čase budoucím... - Jedno však musím přiznat - přítel František mě zavčas varoval... „Roman o čase budoucím?“ podivil se, „tedy fantazie nebo utopie! Dnes, kdy je tu milion současných problémů, které je třeba řešit, ty si budeš něco vymýšlet“ (WEISS 1960: 5).

Kniha je tvořena souborem šesti samostatných povídek, které Weiss orámoval deníkovými záznamy, do nichž vtělil vlastní představy o tom, jak má vypadat „román o čase budoucím“ a zároveň také představil svou vizi společenského pokroku a vývoje. Stejně tak se věnoval otázce místa umění v životě společnosti i jednotlivce. Již v úvodu považoval za důležité předeslat, že ve středu jeho zájmu stojí člověk, nikoli technika:

Nechci překvapovat čtenáře úžasnými vynálezy – vykreslit jakýsi ráj strojů a mechanismů, které budou sloužit člověku na každém kroku. Místo živých lidí zalidnit román samými vynálezci a obsluhovači vynálezů – děkuji pěkně! Na konec bude těch vynálezů tolik, že budou lidem na obtíž a plést se jim pod nohy! Nebudou sloužit člověku, ale člověk bude sloužit jim! Nic mi není vzdálenějšího, nežli to právě! (WEISS 1957: 8).

A dále píše:

Teď hledám námět pro román se skutečnými lidmi, živými jako jsme my, či lépe, jako jsou už někteří mezi námi, první skřivani, kteří nosí v hrdle píseň zítřku – Ne hrdinu vysněného, fantastického, ale člověka! Copak už dnes nežijí kolem nás někteří lidé, kteří by mohli být směle zařazeni mezi obyvatele příštích století? Nemyslím na jejich rozum, vzdělání a kulturu. Ne svým rozumem, ale srdcem aby patřili do budoucnosti (IBID.: 12).

Jan Weiss si uvědomuje, že stejně jako současný člověk i lidé příštích věků budou mít své chyby a nedostatky. Zobrazuje nejen jejich mravní selhání, ale především hledá cestu k nápravě. Na své cestě však zůstává v půli. Hledá-li živoucí, skutečné lidi jako náměty pro své příběhy, jeho postavy působí spíše jako šablony vystřižené z papíru. Tvrdí-li, že člověk vždycky zůstane člověkem a nikdy z něj nebude dokonalý tvor bez poskvrny, zabydluje svůj fantastický svět právě takovými andělskými bytostmi. Budoucnost se mu stává jen ilustrativní dekorací pohodlnosti a dokonalosti světa našich potomků. Budoucnost je mu budoucností v duchu dobové



propagandy – budoucností komunistickou. Tuto budoucnost dále propracovával v povídkových knihách *Družice a hvězdoplavci* (1960) a *Hádání o budoucím* (1963). Velmi výstižně Weissovu literární situaci na počátku šedesátých let charakterizoval Ondřej Neff:

Tak se v roce 1960 stalo to, o čem Jiří Hájek psal v roce 1957 jako o odbyté záležitosti: Weiss zavrhl své minulé dílo, okázale se od něho distancoval. Léta úsměšků a opomíjení zle pošramotila jeho citlivou duši. Jako muž osmašedesátiletý se pokusil vyhovět požadavkům lidí, kteří v tom roce 1960 žádali zase už zcela něco jiného (NEFF 1981: 202).

Povídková kniha *Družice a hvězdoplavci* je psána v podobném duchu jako předchozí sbírka, jen realistickou vážnost *Země vnuků* nahrazuje ironickou až satirickou nadsázkou, snaží se dokázat, že „socialistický realismus je zahrada, v níž se mohou pěstovat i fantastické orchideje“ (WEISS 1957: 121). Bohužel se stává stále víc a víc poplatným dobovým požadavkům marxisticky orientované kritiky. Ideály humanismu zaměnil prozaik za ideály komunismu. Výsledkem jeho snahy je dominující postavení prostoru v jeho prózách, tento prostor (svět) je dokonalý, bezkonfliktní a skvěle fungující. Weiss sice i nadále zkoumá člověka (jeho charakter, morálku, city), ale problém spočívá v tom, že autorova snaha (zobrazit podobu příštího člověka, zodpovědět otázky, jak se bude lišit od dnešních lidí, jaké bude mít vlastnosti, jaké bude muset řešit problémy a tak dále) se tu dostává do příkrého rozporu s podstatou popisovaného prostředí. V bezkonfliktním světě charakterizovaném jako „neskutečné ovzduší věčné blaženosti“ (SCHULZ 1957: 4) se totiž jen obtížně buduje prostor pro vytváření konfliktů a zápletek; avšak právě v konfrontaci s nimi se lidský charakter projevuje nejvýrazněji.

Další úskalí námětové oblasti vnímáme v úzkém sepětí budoucnosti s přítomností, od níž se autor nedokázal odpoutat. Náměty čerpané z dnešního světa a do budoucnosti pouze přesazované působí příliš nevěrohodně.

V knihách předchozího období nacházíme zajímavou psychologickou rovinu, díky níž se čtenář spolu s autorem ponoří do hloubky lidského nitra. Nyní v tomto ohledu naprosto selhává. Postavy se jeví schematické, příliš abstraktní a idealizované a spíše než skutečné lidi z masa a krve znázorňují nositele jistých kladných či záporných vlastností. Jako by si s nimi Weiss při vyjadřování svých ušlechtilých ideálů nevěděl rady. Zvláště patrné je to v povídkách, jejichž hlavním tématem je řešení citových konfliktů hlavních hrdinů (například *Kapka jedu*, *Ten, který...*, *Muž z Marsu* a jiné). Dospělí se často chovají dětinsky (Pěťa Bernard z povídky *Hvězda a žena*), zatímco z úst malých dětí vycházejí přemoudřelé názory dospělých (slepý Jan Brandejs z povídky *Od kolébky k symfonii*).

Weissovy pokusy hledat budoucí lidi dopadly neslavně a jeho poslední knihy vyvolaly řadu polemik. Jedním z mála obhájců Weissova díla byl Jiří Opelík, který oceňuje především Weissovu schopnost zobrazit:



co se děje uvnitř a nikoli vně hvězdoplavců, a ukazuje, jak se tváří v tvář jejich nebezpečným úkolům rychle obnažují a také ničí pradávne lidské nectnosti (pýcha, slavomam, marnivost), a jak se tím zase naopak upevňují pilíře, na nichž spočívá náš život: hrdinství, obětavost, láska“ (OPELÍK 1961: 136).

Opačný názor na poslední dvě Weissovy knihy zastává Oleg Sus, který Weissovu utopii charakterizuje jako sentimentální:

Druhá Weissova kniha (Družice a hvězdoplavci) má méně hluboký pohled do psychologie budoucích lidí, vidí je méně přirozeně a méně lidsky než v Zemi vnuků a někde zůstává jen u vnějších rysů příštího člověka. [...] Nechci touto kritikou znevažovat Weissovo úsilí o postižení vnitřního života nových lidí, chci jen ukázat, že se v jeho poslední knize tento záměr zkruskuje hypertrofií sentimentu“ (SUS 1961: 185).

Ve skrytu duše si byl Weiss svého tápání bezesporu vědom, neboť jak jinak vnímat jeho vlastní slova z knihy *Země vnuků*:

Mnozí řeknou: Tato povídka je lepší, ona horší. Nelze jinak. Ať jsou všechny dobré nebo všechny špatné, jedna mezi nimi bude vždy ta nejlepší a jedna nejhorší – Jsou docela v právu, budou-li tvrdit, že to tak nebude a že to bude jinak. Nevím to stejným právem jako oni. Snad jsem se předčasně odvážil vylodit se na tuto neznámou pevninu. O lidech budoucnosti lze si zasnít – Ale nadešel už čas si je vymýšlet? Věřu, lze spíše uhadnout, jak bude vypadat hvězdná obloha za tisíc let, nežli jaký bude člověk – zítra! (WEISS 1957: 245).

Na své cestě za uměleckým výrazem se autor dostal do slepé uličky, bohužel osobní skepse a pesimismus vyvěrající z neumění uchopit téma novým způsobem a rozmělnující „staré“ vypravěčské mistrovství minulé tvůrčí epochy nakonec vyústilo v autorovu tvůrčí rezignaci. Ovšem nahlížíme-li skutečnost prizmatem literárního vývoje, měli bychom si uvědomit, že jeho knihy jsou prvními pokusy o moderně pojatou science fiction. Je příznačné, že jiný ze zakladatelů moderní sci-fi, o více než generaci mladší Josef Nesvadba, vstupuje do literatury svými fantastickými náměty o krok za Weissem (*Tarzanova smrt*, 1958; *Einsteinův mozek*, 1960; *Výpravy opačným směrem*, 1962). Právě porovnání obou autorů je možným klíčem k pochopení Weissovy osobně-umělecké krize. Oba autory spojuje společné téma, tedy zaměření na mravní stránky člověka, především na jeho negativní vlastnosti, jako jsou závist, sobectví, egocentrismus a podobně, stejně tak i metoda potlačení vědeckofantastického prvku do pozadí.

Nesvadbovy povídky jsou založeny především na silném nápadu a vědeckofantastický prvek v nich tvoří organickou součást příběhu. Autor neusiluje o zobrazení budoucího světa, jeho příběhy spíše kladou otázky nebo varují (často například



před tím, aby vývoj techniky nepředběhl mravní a etický vývoj lidstva). Weissovy povídky nejsou postaveny na nápadu, nýbrž na představě, na vizi budoucího světa a člověka. Weiss k postavám a příběhům přistupuje s vědomím zkušeného a životem zkoušeného člověka, který v duchu „moudrého starce“ zvedá varovný prst. Vědeckofantastické motivy ve Weissových prózách fungují jako pouhé ilustrační prvky, s příběhy samotnými nemají mnoho společného, podílejí se pouze na vykreslení vize dokonalé budoucnosti.

S jistou formou nadsázky můžeme říci, že vědomí vlastní životní zkušenosti a snaha poučit čtenáře svedlo Weisse do slepé uličky vývoje žánru a autor se v ní bohužel zcela ztratil.

Pro současného čtenáře žánru sci-fi budou tedy jeho poslední tři knihy pravděpodobně neaktuální jednak svým komunistickým pojetím budoucnosti a jednak naitivou průkopníků žánru, který je dnes vývojově mnohem dál. Mnohem zajímavější odkaz nám Jan Weiss zanechává svou ranější tvorbou. Právě v ní najdeme detaily, témata, motivy, které nás i po letech dokážou uchvátit.

Z mnoha motivických a tematických okruhů, jež jsou příznačné pro žánr sci-fi, připomeňme jen některé. Výrazným okruhem přeci jen spojujícím moderní science fiction s Weissovou tvorbou je téma různých podob jiných či paralelních světů.

V tragické formě se s tímto motivem setkáváme v povídce *Poselství z hvězd* (vydané také pod názvem *Apoštol*). Jde o tragickou vizi tyfového umírání, v němž nešťastníci spatřují vykoupení ve znovuzrození na jiné planetě. Zvěstovatelem vykoupení je neznámý voják, který se objevuje v zajateckém táboře. Jeho zjev vyvolává silnou emoční reakci, vzbuzuje soucit i odpor současně. Jeho poselství je poselstvím smrti: „Vím, že se bojíte smrti. – Vidím to na očích vašich i na ústech vašich a na tvářích vašich čtu smrt! – Přišel jsem k vám, abych vás naučil umírat“ (WEISS 1964: 52). Poselství, v němž nabádá své posluchače, aby ukončili bolesti tohoto života a odhodili cáry svých těl, jež je poutají k zemi, směřuje k filozofující výzvě ke kosmické modlitbě, neboť nekonečnost vesmíru je zárukou nesmrtnosti duší. Apoštol vypráví o hvězdách, na kterých našel domov, o podobách, kterými na svých cestách vesmírem prošel. Na hvězdě Kololala byl motýlem s křídly obrovskými jako lodní plachty, která měla schopnost mluvit barvami, jako lidé mluví slovy, na hvězdě Lalajaka byl krvácejícím krystalem, zvučícím v harmonii všech ostatních a lkajícím touhou po tajemství vesmíru. Jeho vyprávění plné poetických obrazů ostře kontrastuje s odpudivým vzhledem:

Vysoká kostra, polepená žlutou kůží, kývala sebou v rozbitém plášti, rozpůlena v pasu úzkým řemínkem. [...] Dlouhý, špinavě žlutý vous mu splýval až k pasu a jeho modré oči se leskly palčivě, jako by se dívaly do horečného, řídicího se snu. V otevřených vrédech na jeho šíji byla celá hnízda vši. Tvořily bělavé, pohyblivé skvrny na jeho



pláští a putovaly zvolna od záhybu k záhybu. Byly i v jeho dlouhém vouse, i ve vlasech i v obočích“ (WEISS 1964: 52).

Jeho vyprávění se stává utěšující perspektivou života v zajateckém táboře, zpochybněním veškeré reality. Zreálnuje představy z tyfových snů a utíká do světa horečnatých halucinací jako jediné naděje. Svou nynější existenci považuje jen za další zastávku na cestě po hvězdách a zároveň vyslovuje kritiku tohoto světa:

...opět se vrátím, až setřesu ohydnou hmotu, kterou jsem dobrovolně na sebe vzal, abych prozkoumal tyto zapadlé končiny všehomíra (IBID.: 53).

Přinesu poselství o této planetě – jejíž tvorové navzájem se požívají. O člověku, šelmě nejdravější, dravci dravců. -- Byl jsem – také – člověkem -- (IBID.: 56).

Podobu paralelního světa najdeme také v povídce *Meteor strýce Žulijána*. Postupně jej odkrýváme prostřednictvím snů tří pijáků nebeského lektvaru prýšticího z meteoru. Zatímco perspektiva povídky *Apoštol* je tragická, perspektiva *Meteoru* je obrácená, optimistická, paralelní svět není místem vykoupení pro danou osobu, ale naopak, člověk se má stát vykupitelem obyvatel dané hvězdy.

Výrazným tematickým okruhem je technika a technická vyspělost budoucích generací. Přestože Jan Weiss zaměřoval svou pozornost na člověka a jeho nitro, nemohl technickou rovinu svých příběhů zcela pominout. Už proto, že: „Technika byla v lidských dějinách až do posledního období vždy symbolem pokroku a zdokonalující se civilizace“ (NEFF, OLŠA 1995: 159). Jan Weiss patří ke spisovatelům vyjadřujícím pochybnosti o jejím smyslu. V jeho tvorbě narážíme na obavy, že technika přeroste možnosti člověka a stane se pro něj zhoubnou.

V konečném důsledku však vždy ať již autor coby vypravěč, nebo jím stvořené postavy hledají cestu k nápravě přecivilizovaného světa.

Výrazný technický prvek se objevuje v povídce *Odvážný zbabělec*. Dostává zde podobu plicního sanatoria, jež:

se nacházelo v průměrné výšce 5000 metrů nad mořem ve skutečném smyslu toho slova. Byl to dokonalý kotouč z alumina a ze skla, v průměru asi čtyř kilometrů, zavěšený ocelovými lany na dvou vzducholodích. Tato deska, trčící v prostoru mezi nebem a mořem, tvořila kulatý ostrov, na kterém bylo umístěno skleněné město souhotinářů (WEISS 1961: 212).

Dokonalost technického projektu ostře kontrastuje s nedokonalostí mezilidských vztahů, které jsou reprezentovány mileneckou dvojicí tuberkulózní Lízy a jejího nápadníka Adama Etringera. Jejich vztah je však založen na vypočítavosti. Adam



„Lízu příliš nemiloval, ale ctil a vážil si jí jako budoucí dědičky miliónů, která má v ruce jeho stokomínový sen“ (IBID.: 215). Proto přehlíží vady na její kráse, „sprostě lacině rezavé vlasy“ a tvář pokropenou pihami.

Ale ani ona nemilovala Adama. Sama nemocná, nenáviděla zdraví. Sama ošklivá, záviděla krásu druhým. Ještě nejlépe snášela kolem sebe tváře trpící, ošklivé, staré, nebo poznamenané nějakou vadou nebo nemocí. Dokonce vyhledávala takové tváře, vyslyšela jejich bolesti, litovala, konejšila, ale její soucit zněl provokativně, páchl škodolibostí, kterou nemohla potlačit. Zdravé a krásné mládí působilo jí utrpení. Mučivala se závistí, omdlávala vztekem (IBID.: 215–216).

Líza odjíždí na léčebný pobyt do sanatoria. Zdá se, že je tam šťastná; vysoko v oblacích se nemoc neprojevuje a navíc zde potkává dr. Studnu, který se stává novým poskokem pro její zvrácené hry. Adam už nemůže vydržet její uštěpačné poznámky v dopisech a rozhodne se podat jí nejvyšší „důkaz své lásky“: přiletět na ostrov. Vše se ale zvrhne. Líza způsobí svým neuváženým chováním Adamovo šílenství a Adam se v zajetí svých šílených vidin postará o zkázu létajícího ostrova.

Autor zde prostřednictvím dokonale charakterizovaných postav vystihl, jak zvrácená hierarchie hodnot (jíž dominuje pokrytecké a vypočítavé hromadění majetku) a omezená podstata člověka (tuberkulóza nebo panický strach z výšek) vytváří cesty, na nichž se vašeň může zvrtnout do strašlivých podob. Povídka je postavena na významové záměně hodnotového systému, na povrchnosti citu a ostrých protikladech: například kontrast bohatství–chudoby, nebo lásky–chtíče, na podřizování se diktátu peněz:

Adam Etringer napjatě očekával první dopis Lízin. Věřil, že se brzy vrátí, ať uzdravena, či nemocná, aby vložila svoji štědrou ruku do jeho holé dlaně (IBID.: 222–223).

Milióny, milióny plující ve vzduchu, fantóm na pilířích z devadesáti devíti komínů! Tvůj sen se stmívá! Kříž ze dvou ramen: Touha a závrť! Lízina ruka v oblacích! Nasadit mozek a nervy a srdce! Letět na život a na smrt! Zešlet hrůzou! Anebo – zvítězit! (IBID.: 227).

Podobný prvek nacházíme také v povídce *Sen o kormodorovi* (později jako *Sen o komodorovi*), kde technický pokrok reprezentuje obrovský aeroplán, jenž plní funkci katedrály. Povídku můžeme nepřímou označit za ironickou kresbu náboženského sektářství. „Vaše svatyně a modlitebny, přilepené k břichu země, leží příliš nízko a daleko od boha! Vaši svatí a světice jsou opředeni, zanešeni, přetíženi prosbami, sliby a přísahami!“ (WEISS 1941: 73). Ožívá zde do grotesknosti pokroucená a uvolněná bigotnost, která bývá zasunutá v nitru lidského podvědomí.



Zvlášť sugestivně je vylíčena zpovědní procedura i závěrečný pád, který obvykle předznamenává u spícího ono uleknuté procitnutí z tíživého snu.

Příkladů, jimiž bychom spisovatele Jana Weisse vřazovali do kontextu autorů a průkopníků žánru science fiction, bychom mohli doložit nespočet. I když ne vždy literární kritika soudila Weissovo dílo pozitivně, je jeho místo ve vývoji science fiction literatury nepopiratelné a řadou próz se mu skutečně podařilo povýšit žánr z oblasti periferie literárního vývoje k jeho středu.

Zároveň jsme chtěli přes pozitivní autorovo působení ukázat také tragický příklad spisovatele, který neustál tlak moci a svým dílem, byť se zřetelem k ideálům humanistického pojetí světa, se přidal k vládnoucí ideologii a tvořil v jejím duchu. Výsledkem tohoto „přidání se“ byla nejen ztráta osobitosti a umělecké působivosti díla, nýbrž, a to především, osobní umělecká krize, která v konečném důsledku způsobila, že se Jan Weiss jako autor odmlčel.



Kreativita a fantastičnost –

příběhy nejen pro děti



PROLOG

Rozvíjení fantazie, imaginace a tvořivosti patří k tomu základnímu, co očekáváme od kvalitní literatury pro děti a mládež. Nejde zde přitom pouze o touhy a přání vychovatelů (ty se ostatně v průběhu vývoje měnily a vyvíjely, jak dokazují mj. spory o pohádku navracející se v různě intenzivních vlnách minimálně od konce 19. do druhé poloviny 20. století) – ale o přání a preference samotných dětských čtenářů. To samo o sobě poukazuje na významné místo, jež fantastika v tvorbě pro děti zaujímá a nepochybně i nadále zaujímat bude.

Podíváme-li se na literaturu pro děti a mládež z tradičního žánrového hlediska (které má v literatuře pro děti stále své opodstatnění, poněvadž se opírá o ontogenetický vývoj člověka a s ním spojené vnímání žánrů) a položíme si otázku po těch z nich, které poskytují fantastice nejvýznamnější, dokonce zásadní prostor, ocitnou se pravděpodobně vedle sebe pohádka a fantasy. Ačkoli se zpravidla obrací k dětským čtenářům různého věku (i zde přirozeně výjimky potvrzují pravidlo), z hlediska uspokojování čtenářských potřeb a rozvoje lidské osobnosti mohou zastávat některé podobné úlohy. Ostatně jde o žánry v lecčems příbuzné.

Vynořuje se tedy otázka, čím se pohádka a fantasy liší a co je naopak spojuje. Odpovědi na ni není snadné se dohledat – přesto se otázka jeví jako nosná zvláště v oblasti intencionální literatury pro děti a mládež, kde vybrané konkrétní texty dokazují, jak křehká může žánrová hranice mezi autorskou pohádkou a fantasy být (vzpomeňme zde za všechny například na *Nekonečný příběh* Michaela Endeho, označovaný někdy za pohádkový román, autorskou pohádku – jindy za typickou ukázkou intencionální fantasy pro děti). Žánrové uchopení vybraného textu přitom může záviset pouze na vymezení pojmů, přičemž hledání žánrových charakteristik především u fantasy je proces dosud probíhající, a nejen to: velmi živý.



Rodokmen novodobé fantasy je poměrně rozvětvený a vedle mýtu, klasické dobrodružné literatury a středověké dvorské epiky v něm má svoje místo i lidová pohádka. Tato genetická příbuznost se v tvůrčí praxi projevuje různými způsoby. Připomeňme zde aspoň některé (třebaže si uvědomujeme, že se nutně dopustíme zjednodušení, už proto, že oba žánry jsou velice rozrůzněné):

Značnou část pohádkové produkce a fantasy spojuje důraz na děj, na jeho dynamiku, na vyprávění, zábavnost, fantazii a úžas nad zázračným, nevšedním a nečekaným. Jako zásadní se jeví i snaha po rozlišování dobra a zla, třebaže je realizována v obou žánrech odlišně.

Pohádka se v tomto ohledu vyjadřuje implicitněji, má nejednou blízko k podobnosti. Tato implicitnost souvisí pravděpodobně i s tím, že lidová pohádka je odrazem světa, v němž byly životní řád a hodnoty jasně dané – a pohádka autorská na lidové dědictví v tomto ohledu výrazně navazuje, není žánrem zpochybňování základních etických mantinelů, bourání hodnotových žebříčků apod., spíše žánrem reflektujícím a potvrzujícím jejich existenci. Ponecháme-li stranou didaktizující tendence části autorských pohádek, žánr jako celek nemá potřebu explicitních komentářů, vybírá si cestu implicitního utvrzování.

Implicitnost, blízkost podobenství, sklon k etické naléhavosti, existenciálnímu tázání, spřízněnost s poezií je základem pro rozvoj především takových pohádkových příběhů, jaký představuje Pěkného *Havrane z kamene* – a další autorské pohádky tzv. imaginativního typu, k nimž Pěkného próza patří.

Zákonitosti pohádky jsou povytce zákonitostmi poetickými, založenými, podobně jako je tomu u poezie, na celostním vnímání, na poetické, ne přímočaře racionální logice. Pohádce je vlastní básnická zkratka, inklinace k zjednodušení, což však neznamená schematismus či zbanálnění, ale zvýraznění základů lidského života a světa – a to i tehdy, kdy kulisy pohádkového příběhu jsou veskrze moderní, jako je tomu u Šrutových *Lichožroutů*.

Fantasy je ve své podstatě žánr mnohem racionalističtější. Sklon k co nejrealističtějšímu zobrazení a uplatňování zákonitostí racionální logiky lze tedy chápat jako jeden ze znaků vymezujících fantasy právě při srovnávání s pohádkou.

Odráží stav současného světa, v němž je jakýkoli řád neustále zpochybňován. Realizace této reflexe je pak v různých literárních dílech žánru fantasy odlišná – od tematizace mýjícího času, nostalgie a ohlédnutí za „zlatým věkem“, snahy po navrácení ztracených jistot – až po parodii, satiru, antiutopické prvky, převrácení nejrůznějších vžitých klišé (motivických, fabulačních, žánrových) apod. Zůstává však přítomna touha po jistotách a řádu a jejím výrazem je mimo jiné také další základní žánrový znak fantasy – vytváření specifických, plně funkčních fantasy světů.

Čas i prostor fantasy jsou důsledně budovány, koncipovány v systém, jenž příběhy pevně ukotvuje, zatímco pohádka – a to i autorská, která se zkonkrétnění času a místa a priori nebrání – toto ukotvení v zásadě nepotřebuje.



Podobně jako v imaginativní pohádce, dokonce ještě výrazněji, jsou prostory fantasy světů s to stát se prostory uvědomování si podstat, hodnot, prostory do jisté míry iniciačními pro románové postavy i pro čtenáře. Iniciační rozměr fantasy je přitom zvláště patrný v dílech určených intencionálně mládeži. Odpoutanost prostorů těchto literárních děl od všednosti a přitom jejich zakořeněnost v realitě vytváří hájemství zcela specifického druhu.

Pohádka je samozřejmě pro fantasy rovněž oblíbeným zdrojem motivů, zápletek či postav. S jejich přímým využíváním, posouváním do jiných kontextů, variováním a rozvíjením se ve fantasy hojně setkáváme, a nemusíme zde vzpomenout pouze na Johna Moressyho (jehož texty o Kedrigernovi, ač jasně určené dospělým, mohou posloužit jako četba adolescentů a zkušenějších čtenářů staršího školního věku). Příklady najdeme stejně snadno v intencionálních knihách pro mládež, za všechny vzpomeňme třeba do češtiny zatím nepřeloženou nejnovější trilogii Corneliie Funkeové *Reckless*. Na značnou blízkost lidové kouzelné pohádky a heroické fantasy odkazuje také poměrně snadná aplikovatelnost Proppovy morfologie pohádky na většinu děl tohoto žánrového typu.

A v hledání rozdílů i spojnic bychom takto mohli pokračovat – už proto, že po vyslovení každé teze se vzápětí nabídne nějaké „ale“, otázek neubývá, spíše naopak.

Co však považujeme za zřejmé, je, že kvalitní pohádkové i fantasy texty přinášejí mladým čtenářům hodnotový systém založený na etických principech, pomoc při hledání hranic mezi dobrem a zlem, soustředění na základní otázky a problémy lidského života, a znamenají tak pro dítě nebo mladého člověka pomoc při utváření jeho pohledu na svět. Přítomnost fantazie zároveň představuje opozici proti všednodennosti zbavené tvůrčího rozměru, který je pro lidskou osobnost zcela esenciální.

To vše jsou důvody, proč se náročnější pohádkové texty, o fantasy nemluvě, třebaže byly původně intencionálně určeny dětem, čím dál častěji uplatňují i v četbě dospělých, a dokonce k dospělým do značné míry, stejně jako *Lichožrouti* nebo *Havrane z kamene*, směřují zcela přímo, i když každý jiným, osobitým způsobem.

K překračování pomyslných hranic, a to obousměrně, nás tak pohádka a fantasy vybízejí na poli úvah o čtenáři a čtenářství snad ještě intenzivněji a svým způsobem naléhavěji než na poli prostého žánrového srovnávání.



KREATIVNÍ FANTAZIE GIANNI RODARIHO

Příběhy a fantastickými postupy, které je vytvářejí, pomáháme dětem vstoupit do reality oknem spíše než dveřmi.

RODARI: *Grammatica della fantasia* (přeložila L. N.)

Fantastická literatura nás přenáší do světa, který je v kontrastu s realitou. Není ale jednoduché nalézt odpověď na otázku, co vlastně realita je, co reálně existuje. Pro Platóna byl realitou svět idejí a umělci pouze mimeticky kopírovali tento ideální svět ve svém díle. Naopak Nietzsche pojetí reality obrátil ke smyslově vnímanému světu a čistý tvůrce byl nadčlověk podobný hrajícímu si dítěti. Pokud se přeneseme z filozofie k literární kritice, tyto dva opačné pohledy na realitu a s ní spojenou uměleckou činnost jsou podobné protikladu mezi fantastickou a mimetickou literaturou, i když v případě mimetické literatury budeme odkazovat na realitu světa ve smyslu Nietzscheho a autor ve svém díle kombinuje prvky získané smyslovými vjemy. Autoři fantastické literatury se snaží naopak vyjít mimo náš okolní svět a ve svých představách vytváří svět nový, který by se mohl stát i aktuálním. Tak tomu bylo v případě autorů vědecko-fantastické literatury, kteří se stali inspirátory mnoha vědců a díky jejichž objevům se fantazie stala realitou. Podobně chápal funkci fantazie i Gianni Rodari, který jí přikládal schopnost proměny aktuálního světa.

Gianni Rodari (1920–1980) není autorem, jehož dílo by mohlo být zařazeno do fantastické literatury, avšak fantastika je nemyslitelná bez použití fantazie, a právě ta je hlavním tématem Rodariho jediného teoretického spisu *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (Gramatika fantazie. Úvod do umění vynalézání příběhů.), která se stane hlavním tématem této kapitoly.



Gianni Rodari je společně s Edmondo De Amicisem (1846–1908) a Carlo Collodim (1826–1890) zařazován do trojice nejvýznamnějších italských autorů knih pro děti. Zatímco Collodi, který se proslavil knihou *Pinocchiova dobrodružství*, viděl v dětství jakousi „tragédii“ plnou antinomií a De Amicis, autor knihy *Srdce*, poukazoval na vztah mezi dětstvím a společností, Rodari se zaměřil na dětství jako na věk kreativity. Dětská tvořivost by podle autora měla být podporována rodiči a ve škole, proto Rodari v době, kdy pracoval jako novinář, popisoval techniky na podporu dětské kreativity, které později sjednotil v již zmíněné *Gramatice fantazie*.¹

Nejvíce se však Rodari proslavil svými říkankami a pohádkami, které jsou zcela nové ve srovnání s těmi tradičními. V italštině existují dva termíny, které jsou do češtiny překládány slovem pohádka: *favola* a *fiaba*. Termín *fiaba* zahrnuje fantastické vyprávění lidového původu, které na rozdíl od toho, čím je vyjadřován termín *favola*, nemá výchovné cíle, je předáváno pouze ústně a centrálními postavami se stávají čarodějnice, víly či trpaslíci. *Favola*, která by měla být do češtiny překládána jako bajka, má naopak pouze pedagogický účel a byla předávána v písemné formě. Hlavními postavami jsou zvířata, která symbolizují lidské ctnosti a neřesti.

Carlo Collodi už ale začíná tradiční chápání pohádky proměňovat a jeho *Le avventure di Pinocchio* (Pinocchiova dobrodružství; 1881–83) v sobě propojují prvky typické jak pro pohádku, tak pro bajku. V příběhu o Pinocchioví nalezneme fantastický příběh s pedagogickým účelem. Gianni Rodari byl Collodim ovlivněn a na jeho počest napsal svou vlastní interpretaci Pinocchia ve formě říkanky nazvané *Filastrocca di Pinocchio* (Pinocchiova říkanka). Také jeho pravděpodobně nejznámější příběh *O statečném Cibulkovi*, který byl původně nazván *Il romanzo di Cipollino* (Cibulkův román), Rodari později přejmenoval po vzoru Pinocchia na *Le avventure di Cipollino* (Cibulkova dobrodružství). Právě díky příběhům o Cibulkovi se Rodari proslavil dříve v Rusku než v Itálii. Delegation politiků a intelektuálů v Rusku byly zahrnovány dotazy na „nejznámějšího italského spisovatele“, o kterém účastníci italských delegací nikdy neslyšeli. Později pomohl Rodarimu ke slávě v Itálii článek publikovaný v levicovém deníku *Unità*, nazvaný *Cipollino nel paese dei Sovieti* (Cibulka v zemi Sovětů) (ARGILLI 1990: 85).

Rodariho moderní přepracování pohádky je zcela nové, i když často vychází z tradičního příběhu, což můžeme vyčíst i z názvu jedné kapitoly *Gramatiky fantazie* „Le fiabe popolari come materia prima“ (Lidové pohádky jako základní surovina), již uvádí těmito slovy:

1 *Gramatika fantazie* se stala nejvíce recenzovanou knihou v Rusku. Právě Rusko bylo obzvláště nakloněno Rodariho tvorbě a kniha *Cibulkova dobrodružství* získala obrovský ohlas nejen v knižní podobě, ale také ve formě Chačaturjanova baletu. Úspěch v Rusku byl zajisté spojen i s Rodariho politickou aktivitou v Italské komunistické straně, v níž působil od počátku jakožto odpůrce fašismu. Právě vazba s komunistickou stranou mu ale zpočátku tížila práci v Itálii, ve které se po pádu fašismu silně prosadila křesťanská demokracie. Změna nastala v době, kdy Rodari začal publikovat pro nakladatelství Einaudi a za vrchol jeho slávy lze považovat udělení Ceny Hanse Christiana Andersena v roce 1970.



Lidové pohádky vstoupily jako základní surovina do různých fantastických úkonů: od literární hry (Straparola) ke dvorním hrám (Perrault); od té romantické k té pozitivistické; aby to bylo zakončeno, v našem století, velkým podnikem fantastické filologie, která umožnila Italovi Calvinovi dát našemu jazyku to, co nedostal v 19. století z důvodu nepřítomnosti italského Grimma. Nebudu mluvit o imitacích, kterým padly pohádky za oběť, o pedagogickém převratu, kterému podlehly, ani o obchodním vykořisťování (Disney), kterému nevině zavdaly příčinu (RODARI 1997: 59, přeložila L. N.).

V pohádkovém příběhu o Cibulkovi Rodari ještě nepoužil svou interaktivní metodu pro podporování fantazie, kterou poprvé představil v knize *Pohádky po telefonu* (1962) a později popsal v *Grammatiche fantazie*. Rodari obvykle své pohádky nedokončoval, ale nechával na dětech, aby si konec vytvořily samy, nebo naopak navrhoval různé konce. Aktivoval děti i tím, že schválně začínal pohádku jiným způsobem, než původně zněla: „Byla jednou jedna Žlutá Karkulka.“ Děti se okamžitě začínaly příběhu účastnit, aby jej opravily do původní podoby:

Co se týká příběhů, děti jsou dost dlouho konzervativní. Chtějí je znovu poslouchat se stejnými slovy, které slyšely poprvé, aby si mohly užívat potěšení z toho, že je rozpoznaly, aby se je mohly naučit od začátku ke konci ve správném pořadí, aby mohly znovu zakoušet emoce prvního setkání, ve stejném pořadí: překvapení, strach, odměna. Mají potřebu pořádku a bezpečí: svět se nesmí příliš prudce oddálit od zajetých kolejí, po kterých, s velkou námahou, jej uvádějí do pohybu (IBID.: 62, přeložila L. N.).

Gianni Rodari dále probouzí fantazii tím, že zadává několik slov týkajících se určité pohádky, ale přidá tam jedno, které do dané skupiny evidentně nepatří. Tím děti nutí, aby si vytvořily zcela nový příběh: „dítě“, „les“, „květiny“, „vlk“, „babička“, „vrtulník“.

Oblíbenou technikou na podporu fantazie je i Rodariho „pohádkový salát“, který v sobě promíchává příběhy známých pohádek: „Červená Karkulka potkává v lese Palečka a jeho bratry: jejich příběhy se smíchají, přičemž si vyberou jednu novou cestu, která bude v jistém smyslu diagonálou dvou sil, které působí na stejný bod“ (IBID.: 72, přeložila L. N.).

Jak velký důraz klade Rodari na význam pohádek, je evidentní z jeho proslovu při přebírání Ceny H. Ch. Andersena v roce 1970: „Věřím, že pohádky, staré i ty nové, pomohou přispět k výchově mysli. Pohádka je místo všech hypotéz: může nám dát klíč k tomu, abychom mohli vstoupit do reality novými cestami, může pomoci dítěti poznat svět“ (RODARI 1970).

O tři roky později vychází Rodariho *Gramatika fantazie*. Hned na začátku knihy Rodari popisuje své okouzlení jedním z Novalisových fragmentů: „Kdybychom měli



také Fantastiku stejně jako Logiku, bylo by objeveno umění vynalézání“ (RODARI 1997: 11, přeložila L. N.). Novalis zaujal Rodariho v období, kdy mu bylo sedmáct let a pracoval jako soukromý učitel v rodině německých Židů, kde mu bylo umožněno naučit se německy. O několik měsíců později objevil francouzské surrealisty, kteří ho inspirovali v tvorbě metod a her na podporu fantazie. Později Rodari aplikoval techniky surrealistů při vytváření příběhů během výuky na základní škole a zároveň si začal zapisovat způsoby, jakým jeho příběhy vznikaly. Ke svým zápiskům se vrátil až v roce 1948, kdy začal psát pro děti.

Uplynulo ale dalších čtrnáct let, než o svých technikách Rodari začal poprvé hovořit veřejně. Postupně se Rodariho nápady staly natolik známými, že v roce 1972 byla uspořádána setkání s asi padesáti učiteli mateřských, základních a středních škol v Reggio Emili. Rodari vzpomíná na tato setkání jako na jedna z nejkrásnějších ve svém životě, a zvláště tři věci mu utkvěly v paměti: název manifestu „Setkání s Fantastikou“, omezený počet účastníků (max. 50), a tedy dostatek času na to, aby mohl diskutovat s účastníky a testovat na nich své techniky na podporu nejen imaginace, ale i obohacení jazyka dětí. Kniha *Gramatika fantazie* je rozšířenou a rozpracovanou verzí těchto setkání. Rodari upřesnil, že účelem této knihy není vytvořit pravidla k výuce fantastiky ve školách, jako se učí například geometrii, ani se nejedná o teorii imaginace a fikce, ale představuje způsob, jakým je možné vytvářet příběhy a jakým způsobem se mají děti naučit vymyslet si příběhy vlastní. Kniha je určena těm, kdo věří, že by imaginace měla mít své významné místo ve výchově dítěte, a těm, kdo věří v dětskou kreativitu a v osvobozující moc slova.

Rodari používá termíny „fantazie“ a „imaginace“ jako synonyma, ale v *Gramatice fantazie* sám vysvětluje rozdíl ve významu těchto dvou termínů. Pojmy fantazie a imaginace byly až do dvacátého století používány pouze ve filosofii a později přešly i do oboru psychologie. Tyto dva termíny byly synonymy až do osmnáctého století, kdy Wolff odlišil schopnost produkce percepce věcí, které nejsou momentálně přítomny, od „facultas fingendi“, která spočívá ve vytváření zcela nových obrazů. Na Wolffovu linii navázal také Immanuel Kant svým rozčleněním mezi reproduktivní a produktivní imaginací (fantazií). Definitivně termíny vymezil Hegel pod názvy imaginace – fantazie. Podle Hegela imaginace měla čistě reproduktivní charakter a vlastnil ji každý člověk. Naopak fantazie je čistá tvořivost a byla doménou několika málo výjimečných jedinců, kteří jako jediní byli oprávněni tvořit. Rodari byl proti hierarchii fantazie a imaginace, v níž fantazie zaujímá nejvyšší místo určené geniům, a používal je jako synonyma po vzoru všeobecného použití ve dvacátém století.² Je pravděpodobné, že Rodari

2 I když Rodari ve svém textu nezmiňuje C. G. Junga, pojem aktivní imaginace měl důležitý význam v hlubinné psychologii, jakožto jedna z metod analýzy, která společně s asociačními pokusy a analýzou snů umožňuje proniknutí do světa nevědomí. Aktivní imaginace pracuje s materiálem, který je tvořen ve vědomém stavu psyché. Jung odděluje imaginaci od fantazie, kterou pokládá za



vyloučil tento rozdíl jakožto marxistický materialista, který nevěřil v žádný ideální svět, nýbrž pouze ve svět, který nás obklopuje a který jsme schopni smyslově vnímat. Člověk tak není obdarován z venku jakousi vnější silou, která jej inspirovuje, nýbrž může všeho dosáhnout sám. Rodari nespolehá na zásah vnějších sil. V případě Hegelova pojetí fantazie se jedná o schopnost vize idejí. Génieus za pomoci ducha je schopen vidět ideu ve smyslovém světě a činnost umělce není pouze rozumová, ale i meditativní:

Fantazie se nezastavuje u tohoto pouhého přijímání vnější i vnitřní skutečnosti, neboť k ideálnímu uměleckému dílu nepatří pouze, že vnitřní duch se zjevuje v realitě vnějších podob, nýbrž je to pravda a rozumnost skutečnosti, jsoucí o sobě a pro sebe, již se má dostat vnějšího zjevu. Tato rozumnost určitého předmětu, který si vyvolil, nesmí být toliko přítomná v umělcově vědomí a stát se pohnutkou umělce, nýbrž umělec musí za sebou mít promeditování toho, co je podstatné a pravdivé, v celém rozsahu a celé hloubce (HEGEL 1966: 223).

Je důležité upozornit na rozdíl mezi bezprostřední intelektuální intuicí, kterou již Platón považoval za poznávací schopnost umožňující náhled do světa idejí, a diskurzivní racionalitou založenou na logickém úsudku. Intuitivní poznání bylo označeno v řečtině termínem *nús* a později přeloženo do latiny termínem *intellectus*. Intuitivnímu poznání předcházelo poznání racionální, které umožňovala *dianoia*, později překládána do latiny jako *ratio*. U Hegela, stejně jako u Platóna, je činnost racionální a intuitivní komplementárně propojena a předpokládá existenci jiného světa, ducha a Boha. Naopak Rodari zůstává na zemi, vychází z hmoty, z těla, a tudíž i akt poznání a tvorby je zakotven v tělesném člověku, který musí své schopnosti trénovat. Tyto schopnosti jsou univerzálně dané každému, proto byl Rodari proti výlučnosti geniálních jedinců. Génieus se může stát kdokoli, pokud k tomu budou vytvořeny možnosti, a k práci pedagoga patří zařadit do výuky cvičení pro vývoj fantazie.

Rodariho demokratizace fantazie má blízko myšlenkám ruského psychologa Lva Vygotského, na jehož knihy také odkazuje ve své *Gramatice*. Vygotskij přikládá schopnost kreativity všem lidem, proto je možné kreativitu vyučovat ve školách.³

nesmysl. Fantazma je pomíjivý pojem, imaginace smysluplný výtvar. Fantazie je náš vlastní vynález a zůstává svázaná s osobními věcmi a vědomým očekáváním. Aktivní imaginace naopak pracuje s obrazy, které mají svůj vlastní život a svou vlastní logiku v případě, že do nich nezasahuje rozum. (JUNG 1993: 179–180).

3 Rodari se staví proti výběru dětí, které vykazují výjimečný talent, ale usiluje o to, aby se škola věnovala všem dětem stejně. Ze stejného důvodu byl pohoršen nad způsobem výběru dětí v USA, kde jsou vybírány pouze nejtalentovanější děti na základě testu. Děti měly například vyjmenovat všechny možnosti použití „cihly“, které znají a které jsou schopné si představit. Tímto způsobem ale není podporována imaginace dětí, nýbrž jsou vybrány pouze ty děti, které mají schopnost imaginace nejlépe rozvinutou (RODARI 1997: 20).



Bez pěstování kreativity by člověk nebyl schopen proměňovat realitu, pouze se jí podřizovat. Rodari nevidí ve fantazii nástroj k úniku od dané reality, ale chápe ji jako nástroj k tomu, abychom se do reality mohli vrátit jinou cestou.⁴ Jako příklad můžeme uvést otce kosmonautiky Konstantina Eduardoviče Ciolkovského, který se inspiroval vědecko-fantastickými příběhy Julese Vernea a sám napsal novelu stejného žánru nazvanou *Vně zemi* (v českém překladu *Do vesmíru*). Svou novelu Ciolkovskij začal psát v roce 1896, ale z důvodu vlastní vědecké činnosti ji dokončil až v roce 1920. Mezitím sám objevil rovnice, které umožnily prvním raketám lety do vesmíru.⁵ Ciolkovskij významně přispěl k vytvoření dnešní reality a právě fantazie v tom hrála důležitou roli. Proto je třeba si uvědomit, že fantazie není důležitá pouze pro humanitně zaměřené obory, ale i pro vědeckou činnost. Právě takového širokospektrálního využití fantazie si byl vědom i Gianni Rodari.

Během výuky Rodari používal své metody na podporu dětské kreativity a při vytváření příběhů učil děti aplikovat takzvaný *fantastický dvojčlen* (binomio fantastico). Myšlení probíhá za pomoci binárních dvojic, ne jednotlivých elementů, protože jednotlivý pojem nemůžeme pochopit bez jeho opaku. Podobně i k vytváření fantastického příběhu je třeba fantastické dvojice, která ale není opakem. Fantastický dvojčlen se skládá ze slov, která musí být od sebe dostatečně sémanticky vzdálena, aby mezi nimi nebyla žádná příbuznost. Jen tak může začít pracovat fantazie. Rodari podporoval děti, aby si samy vytvářely fantastickou dvojici. Například nechával napsat jedno dítě slovo na stranu tabule, kterou mohou vidět i ostatní žáci, a druhé dítě na skrytou stranu tabule. Při porovnání dvou slov se děti obvykle začínají smát, protože mezi slovy zpravidla neexistuje žádná příbuznost. Například dvojice pes – skříň zní dětem směšně a zároveň v nich podporuje fantazii k tomu, aby se učily samy vytvářet příběhy zábavnou formou. Rodari kladl zvláštní důraz právě na to, aby výuka byla pro děti zábavná.

Jednu z důležitých technik pro podporu dětské kreativity Rodari převzal od významného ruského formalisty Viktora Borise Šklovského. V knize *Teorie prózy* nalezneme kapitolu „Umění jako metoda“, ve které Šklovskij popisuje koncept *ozvláštnění* (ostranenie).⁶ Podle Šklovského:

cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vní-

4 Jediný protiklad, který Rodari uznával, byl mezi pojmy „fantasia“ a „fantasticheria“, na jejichž rozdíl poukázal Elémire Zolla v knize *Storia del fantasticare*. Fantasia pracuje s reálnými prvky a je založena na realitě. Naopak fantasticheria se snaží realitě uniknout.

5 Pro bližší informace o práci a myšlení Ciolkovského odkazují na mou kapitolu „Počátky ruského kosmismu u N. F. Fjodorova a K. E. Ciolkovského“ v knize *Filozofické a společenské kontexty vědeckého poznání*.

6 *Teorie prózy*, a především kapitola „Umění jako metoda“, je hned od počátku polemicky namířena proti Potebníovi a jeho koncepci umění jako myšlení v obrazech, které bylo typické pro ruské symbolisty.



mání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité“ (ŠKLOVSKIJ 1933: 15).

Věci kolem nás přestáváme vnímat, protože se jejich přítomnost zautomatizuje. Na základě konceptu ozvláštňení slova nemají být chápána na základě významu, ve kterém jsou každodenně používána, tudíž se stanou obyčejnými, všedními, nevnímanými. Úkolem umělce je naopak ozvláštňit realitu běžného života a běžnou komunikativní praxi. Podle Šklovského můžeme přerušit automatizaci vnímání tím, že začneme pozorovat věc, jako bychom ji viděli poprvé. Ozvláštňení je možné všude tam, kde je možné zobrazení věci. Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu – vytvořit „vidění“, a nikoliv „poznání“.

Autorem, který dokázal mistrovsky využít metody ozvláštňení, byl podle Rodariho H. Ch. Andersen, kterého považuje za prvního tvůrce současné pohádky, ve které „náměty a postavy z minulosti vycházejí ze svého limba, teď už bez času, aby mohly působit v očistci, nebo v pekle přítomnosti“ (RODARI 1997: 60, přeložila L. N.).

Šklovskij vidí v ozvláštňení základ pro vytváření hádanek:

Každá hádanka je buď vyprávění o předmětu slovy určujícími jej a rysujícími, ale obyčejně při vypravování o něm neužívanými (typ hádanky na klíč: ‚leze, leze po železe, nepřestane, až tam vleze‘), nebo svérázné zvukové ozvláštňení jakoby napodobení (ŠKLOVSKIJ 1933: 21).

Právě hádanku uvádí Rodari jako příklad pro metodu ozvláštňení v jedné z kapitol *Gramatiky fantazie*. Aby mohla být hádanka vytvořena, musí podle Rodariho projít třemi kroky: ozvláštňení – asociace – metafora. Rodari uvádí, jakým způsobem vytváří hádanku složenou z předmětů propiska – papír. Ozvláštňení nás nejprve nutí definovat propisku tak, jako bychom ji viděli poprvé. Propiska nám může připomínat hůl. Druhým krokem je asociace a přirovnání, tedy bílý papír se může proměnit v zasněženou pláň. Třetím krokem je vytvořena metafora: hůl značí cestu na zasněženém poli. Rodari přidává ještě poslední krok, který ale není nutný, a tím je úprava metafory do náležité formy (například do verše): Na čistě bílém poli je označena cesta holí.

Rodari klade hlavní důraz na první krok ozvláštňení, který rozhoduje, jestli následující asociace budou banální, či se stanou výchozím bodem pro nejpřekvapivější metafory. Děti mají metafory v oblibě, protože odpovídají dětskému způsobu osvojování si reality. Pro děti jsou záhadou a hádankou i ty nejobyčejnější věci a často dochází k poznání formou překvapení.

Další techniky pro podporu fantazie Rodari čerpal z umělecké aktivity francouzských surrealistů, ve kterých viděl prakticky realizovanou Fantastiku zmíněnou



Novalisem. V roce 1924 André Breton podepsal první manifest surrealismu, ve kterém jsou upřesněny cíle spočívající ve snaze o překonání rigidních racionálních schémat a přesný popis reality, aby se umělci mohli ponořit do hlubin lidského já. Ovlivnění Freudem, surrealisté zkoumali svět snů a nevědomí, na průzkum nevědomí se vydal také Rodari. V *Gramatice fantazie* přirovnává slovo ke kameni vhozenému do rybníka, které podobně vytváří „kola na vodě“ ve formě asociací v momentě, kdy slovo začíná působit v lidské mysli. Například při vyslovení slova kámen nás mohou okamžitě napadnout všechna slova začínající na ká- (káva, kára...), slova končící na -ámen (mámen...), či slova sémanticky podobná. Rodari při výuce „házel“ slovy jako kamenem, aby děti společně vytvářely jeden příběh vzájemnými slovními asociacemi. Aby však mohl vzniknout příběh, musí být přítomna již zmíněná fantastická dvojice.

Během výuky na základních školách Rodari úspěšně aplikoval techniky surrealismu a dadaismu, mezi něž například patří vystřihování a míchání nadpisů z novin, aby se vytvořil absurdní příběh:

1. Kopule Svatého Petra;
2. Smrtelně raněná;
3. Utíká s pokladnou do Švýcarska.

Další hrou na podporu fantazie, kterou Rodari převzal od surrealistů, je společná kresba, během které každý přidává nějaký tvar na základě tvaru nakresleného předešlým účastníkem. Rodari si všiml, že při této hře jsou děti schopné okamžitě rozpoznat zákonitost procesu. Během hry dochází k boji, během kterého se každý snaží vyhrát svou formou nad tou předešlou. Poté, co je celý proces ukončen ve formě finálního obrazu, příběh může pokračovat slovně. V této hře je představitelství stimulováno intuicí nového vztahu mezi dvěma elementy, které se náhodně dostanou do spojení.

Rodari také využíval fantastických dvojčlenů při vytváření hypotetických otázek: „Co by se stalo, kdyby Sicílie ztratila knoflíky?“ Subjekt otázky je natolik vzdálený od predikátu, že dítě je okamžitě vyprovokováno do střetu s realitou zábavnou formou.

Podobně Rodari využívá předpony k nezvyklému použití: minimrakodrap, který je obydlen minimiliardáři; mikrohroch, který se dá chovat v akváriu; maxipříkrývka pro bezdomovce.

Tyto techniky pomáhají dítěti dostat se do reality „oknem spíše než dveřmi“, což je podle Rodariho zábavnější, a proto i užitečnější (RODARI 1997: 37).

Další zajímavou technikou je kreativní omyl. Rodari podporoval vytváření příběhů z různých gramatických omylů: lago di Garda (Gardské jezero) – l’ago di Garda



(Gardská jehla). Rodari zmínil, že by se mělo změnit staré přísloví „chybami se člověk učí“ na „chybami člověk tvoří“ (IBID.: 44).

Jak již bylo uvedeno, Rodari klade velký důraz na význam pohádek. Zvláště v případě tří až čtyřletých dětí je třeba si uvědomit, že pro dítě je pohádka jedním z hlavních nástrojů k tomu, aby mohlo být v kontaktu s rodiči, kteří mají vždy méně času, než by si dítě přálo. Proto je děj pohádky něčím, co, dokud trvá, zaručuje přítomnost rodiče. Přestože dítě může požadovat další pohádku, není jisté, zda ji požaduje ze zájmu o příběh samotný, nebo právě proto, aby zůstalo delší dobu v přítomnosti rodiče či jiného příbuzného:

Hlas matky mu nevypráví pouze o Červené Karkulce či o Palečkovi: mluví o sobě. Semiolog by mohl říci, že v tomto případě se dítě nezajímá pouze o obsah a jeho formy, ne jenom o formy vyjádření, ale o obsah samotného vyjádření, tedy o hlas matky, o jeho odstíny, rozsah, modulace, o jeho hudbu, která komunikuje něžnost, která rozvazuje pouta starostí, nechává zmizet příznaky strachu (IBID.: 149, přeložila L. N.).

Samozřejmě následuje i spojení s mateřským jazykem, s jeho slovy, formami, strukturou a dítě začíná propojovat analogicky slova, synonyma, funkce předložek, učí se dedukci. Z pohádky si dítě vybírá to, co se mu hodí k poznávání reality. Podle Rodariho pohádka slouží k tomu, aby si dítě vytvářelo mentální struktury, učilo se vztahu mezi „já“ a „těmi druhými“, mezi „já“ a „věcmi“, mezi „opravdovými věcmi“ a „věcmi vymyšlenými“. Dítě se i učí vzdáleností v prostoru (daleko, blízko) a čase (kdysi, nyní).

Stejně jako známý ruský lingvista a průkopník strukturalistického přístupu zkoumání pohádek Vladimir Jakovlevič Propp, také Rodari vidí v pohádce iniciační rituál člověka a odkazuje i na Itala Calvina, který ve svém úvodu ke knize *Fiabe italiane* (Italské pohádky) přirovnal pohádku k iniciačnímu rituálu do „světa lidských osudů“ (IBID.: 150).

Pohádka pomáhá dítěti k poznání sebe sama a Rodari nesouhlasí s názory, že by dramatické pohádky mohly na dítě mít negativní dopad. Pohádka naopak prokáže, v jakém duševním stavu se dítě nachází:

Jestliže dítě zakouší úzkostlivý strach, před kterým se nedokáže bránit, měli bychom usoudit, že strach už byl uvnitř, dříve než do příběhu vstoupil vlk. Vlk je tedy *symptom*, který odhaluje strach, ne jeho *příčina*... (IBID.: 151, přeložila L. N.).

Pokud je to maminka, kdo dítěti vypravuje pohádku o Palečkovi, který se ztratil v lese, dítě se cítí v bezpečí, protože ví, že maminka je přítomna. Jestliže si ale dítě čte pohádku samo a maminka je někde daleko a dítě nemá ponětí o tom, kdy se vrátí, může se v něm projevit strach. Tímto způsobem je projikován



stín nevědomých obav, zkušeností z osamělosti: vzpomínka na moment, kdy se dítě probudilo, volalo, volalo, ale nikdo mu neodpověděl (IBID.: 151, přeložila L. N.).

Na počest nedávno zesnulého Gianni Rodariho se v roce 1982 konala konference v Reggio Emili. Konference byla nazvána „Zda fantazie drží krok s rozumem. Prodloužení itinerářů navržených v díle Gianni Rodariho“.⁷ Pedagog a spisovatel Mario Lodi zde prezentoval výsledek průzkumu, který začal po smrti svého přítele Gianni Rodariho v roce 1980. Po Rodariho smrti byl Lodi zván na různá setkání, na kterých připomínal výjimečnost zesnulého a jeho pedagogický přínos. Během těchto veřejných přednášek hovořil s učiteli, a proto si povšiml jejich pesimistických názorů na téma fantazie. Lodi se zajímal, zda vyučující kladou důraz na představivost dětí během výuky, ale z odpovědí postřehl jistý pesimismus založený na přesvědčení, že fantazie dětí je ničena televizí a novými technologiemi. Jejich názory nebyly podloženy žádným průzkumem, proto se Lodi rozhodl, že je provede sám, aby zjistil, jestli byla oprava fantazie v dětech zničena, nebo zda je možné ji opět probudit k aktivitě. Průzkum byl prováděn na dětech ve věkovém rozmezí mezi třemi a patnácti lety. Lodi požádal děti, aby si vymyslely jakýkoliv příběh, a také poslal žádost vyučujícím, aby tyto příběhy použily k poznání dítěte, jeho reality. Vyučující se měli snažit pochopit tyto příběhy stejným způsobem, jakým interpretují kresby dětí a jiné spontánní projevy. První vymyšlené příběhy začal sbírat Lodi přímo ze škol z okolí Cremony a Brescie. Na základě tohoto prvního průzkumu bylo potvrzeno, že v případě vhodného prostředí, ve kterém děti měly možnost svobodně projevat všechny své schopnosti za pomoci učitele, dokázaly fantazii využívat. Děti projevovaly radost z poslechu příběhů, které samy vytvořily. Později začaly přicházet příběhy i z jiných částí Itálie a na základě toho Lodi dospěl k všeobecnému potvrzení, že:

děti umí vynalézat, fantastická hračka zchází, pokud není používána, škola a rodina s jejich zásahy mohou neutralizovat efekt dnešní televize způsobující pasivitu tím, že neustále vysílá kreslené a jiné filmy, místo aby se stala službou podporující komunikaci mezi dětmi a aby zvýraznila dětskou tvorbu (což by bylo jistě užitečné hlavně pro dospělé) (LODI 1983: 211 přeložila L. N.).

Své ovoce přinesly i návrhy pedagogů z okolí Cremony, podle nichž si děti mohly vybrat i mezi různými tématy, která byla přidána k návrhům jako dobrovolná alternativa:

7 „Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamento degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari“.



- *válka a mír*: na nějakém místě vypukne válka (mezi lidmi, zvířaty nebo věcmi), z důvodu, který si děti mají vymyslet, poté přijde někdo, kdo navrhne geniální myšlenku, která obnoví mír;
- *nová hra*: nějaká postava, která už má dost hraní si se stejnou hračkou, vymyslí novou hru, odlišnou od všech ostatních a nakonec si vesele hrají všichni;
- *láska*: jedna postava miluje někoho dalšího, ale ta si toho nevšimne: jakým způsobem by mu to měla dát najevo a...jak to skončí? (IBID.: 211).

Tato témata byla dobrovolná a přednost se dávala nově vymyšleným příběhům. Vyučujícím bylo také doporučeno, aby děti ve věku 3 – 6 let byly nahrávány nebo přepisovány během jejich vyprávění, zatímco starší děti už mohly odevzdávat své příběhy písemnou formou, ke které měly přidat i své jméno, věk a místo bydliště.

Na jaře v roce 1981 probíhala konference v Pavii na téma Rodariho vztahu ke školám a k italské kultuře. Během této konference Lodi zmínil výsledky prvního průzkumu o fantazii na základě prvních 499 příběhů: „*všechny děti umí ještě vymýšlet příběhy a používat imaginaci v různých oblastech vědění, pokud je fantazie praktikována*“ (IBID.: 212, přeložila L. N.).

Po své přednášce Lodi dostal nabídky ke spolupráci od dalších vyučujících, kteří dále propagovali Lodiho návrh v dalších částech Itálie. Přidal se i známý italský lingvista Tullio De Mauro, jenž informoval veřejnost ve své rubrice v časopise *Espresso*, a „Cooperazione Educativa“, tedy sdružení italských pedagogů aktivní v Itálii od roku 1951.

Po těchto výzvách začaly přicházet příběhy nejen z celé Itálie, ale i ze zahraničí (Švýcarsko, Německo, Holandsko), kde žily děti italských emigrantů.

V říjnu roku 1981 Lodi rozeslal zprávu nového průzkumu svým spolupracovníkům. Tentokrát bylo zpracováno 1000 vymyšlených příběhů, které Lodi sám přečetl, interpretoval a klasifikoval. Ve zprávě Lodi upřesnil metodu, kterou příběhy analyzoval. Nejprve si pečlivě přečetl celý příběh a snažil se postihnout hlavní téma, kterých někdy bylo v jednom příběhu více. Témata byla sloučena do jednoho slova, seřazena podle abecedy a následně rozdělena podle různých aspektů (například smrt mohla být náhodná, způsobena nemocí, nebo důsledkem záchrany někoho dalšího).

Stejným způsobem byly analyzovány i příběhy s navrženým tématem, přičemž byla analyzována řešení na problémy války, hry a lásky. Nakonec bylo identifikováno 250 témat v prvních 1000 příbězích. Průzkum pokračoval i ve druhém roce, v němž byl přidán návrh, aby byly sbírány básně dětí vzniklé na jedné straně hrou se slovy podle vzoru Rodariho, na druhé straně vytvořené hledáním vhodných slov pro vyjádření citů, úvah, či založené na slovech popisujících vlastní pozorování. Také bylo požadováno, aby vyučující sbírali materiál dokazující schopnost intuice a objevu přes zkušenosti zákonitostí fyzikálního světa, aby se zjistilo, jakým způsobem se fantazie přenáší na jiné obory.



Nakonec se podařilo vyhodnotit 5 000 textů z celé Itálie a z italských zahraničních škol.⁸ Z těchto textů bylo identifikováno 8 432 témat shrnutých do 36 hesel. První místa ovládla témata jako příroda (respekt ke zvířatům a rostlinám), mír (jak vyřešit válku), láska, smrt, nový způsob hraní, zatímco na posledním, šestatřicátém místě skončil egoismus-chamtivost, jemuž předcházela spravedlnost, neřesti, obchodování, škola. Ze statistiky vyplynulo, že pozitivní hesla převládla nad těmi negativními, kterých bylo 20 procent (IBID.: 209–219).

Lodiho průzkum tedy potvrdil, že dětskou fantazii je možné kdykoliv zaktivovat, přestože se člověk mohl nacházet po nějaké období v situaci automatického jednání, během něhož je snadné se podřídit nepodloženým názorům vedoucím k mentální lenosti. Samotní učitelé zvýšili svou aktivitu fantazie, aby svými nápady pomohli zdokonalit kvalitu průzkumu.

Názor na podporu fantazie v italských školách při výuce ale není jednotný ani dnes: jako příklad můžeme uvést dezinterpretaci Rodariho metody ze strany Paoly Mastrocolové, která v roce 2004 napsala knihu *Togliamo il disturbo, saggio sulla libertà di non studiare* (Přestaneme vyrušovat, esej o svobodě nestudování). V kritice z roku 2011 se na Rodariho stranu postavila Marika Vincenziová a poukázala na nepochopení Rodariho metody výuky, když Mastrocolová podsunula Rodarimu tvrzení, že jelikož výukou nudných předmětů, jako je například gramatika, uhasíná v dětech jejich kreativita, je třeba podobné předměty vynechat. Rodariho způsob výuky, jak správně upozorňuje Vincenziová, přitom nevyklučuje „nudné předměty“, ale snaží se je vyučovat zábavnou formou. Právě když se děti učí způsobem, během kterého si ani nevšimnou, že jsou ve výuce, dochází k neefektivnějším výsledkům, a proto by se takový způsob výuky měl podporovat.

Na závěr můžeme dodat, že podobně jako náš významný pedagog J. A. Komenský, také Gianni Rodari propagoval „školu hrou“ a za pomoci představitosti předával dětem znalosti o světě v obrazech. Vyučování by mělo být vždy vedeno zábavnou formou a zapojení fantazie může pouze podpořit pochopení i těch nejnudnějších předmětů. Vyučující bude mít vždy větší moc než média, pokud ve svých žácích dokáže probudit zájem, a fantazie je k tomuto účelu zajisté nejvhodnějším pomocníkem. Z tohoto důvodu Rodariho teorie popsané v *Gramatiche fantazie* jsou cennou příručkou, která by se měla stát součástí knihovny každého pedagoga.

8 Ze severních regionů přišlo 2 802 textů, 1 538 z jižní Itálie, 614 z centrální Itálie, 46 z italských škol působících v zahraničí.

SPLETITÉ VÝPRAVY ZA ÚSMĚVEM (K POETICE HUMORNÝCH FANTASY JOHNA MORRESSYHO)

To, co mne k [psaní] nutí, není touha být lepší nebo významnější [...] – ale jiné, méně nápadné pohnutky: láska k vyprávění příběhů, potěšení, o kterém se v jednom ze svých dopisů zmiňuje Flaubert („Nebýt už jen sám sebou, ale řídit celý svůj vlastní vesmír“), a uspokojení, že jsem vytvořil něco, co už nikdo jiný vytvořit nemůže. Jsem ochoten přijmout možnost, že někdo na tomto světě píše lépe než já, ale vím jistě, že nikdo nenapíše to, co píšu já.

John Morressy: *Kedrigern doma a na cestách*

Američan John Morressy, univerzitní profesor anglistiky na Franklin Pierce College v New Hampshiru, vstoupil svými romány a povídkami do krásné literatury v šedesátých letech 20. století a zapsal se do čtenářského i literárněvědného povědomí jako tvůrce próz science fiction a fantasy, ačkoli jeho tvorba, zvláště povídková, je žánrově širší. Na samém počátku osmdesátých let poprvé uvádí v časopiseckých povídkách na scénu postavu čaroděje Kedrigerna, romány o něm následují od druhé poloviny těžce dekády.¹ Tím Morressy, ačkoli ani původní, vážnější směřování neopouští, výrazně obohacuje svou tvorbu o cestu fantasy humorné, která mu přinesla pravděpodobně i největší čtenářský ohlas.

1 První z nich – *A Voice for Princess*, česky jako *Kedrigern a hlas pro Princeznu* – vyšel ve Spojených státech v roce 1986, u nás se dočkal v letech devadesátých dokonce dvojího vydání. Následovaly romány *The Questing of Kedrigern* (1987, *Kedrigern a spletitá výprava*), *Kedrigern in Wonderland* (1988, *Kedrigern a kouzelná hůlka*), *Kedrigern and the Charming Couple* (1990, *Kedrigern a kouzelný pár*), *A Remembrance for Kedrigern* (1990, *Pozornost pro Kedrigerna*). V roce 1994 vychází česky *Kedrigern a drak Comme il faut* (*Kedrigern and the Dragon Comme il Faut*, v angličtině se objevuje až o několik let později v dvoudílném souhrnném vydání kedrigernovských próz *The Kedrigern Chronicles*, 1. svazek 2002, 2. svazek 2003).



Cyklus šesti románů o Kedrigernovi a jeho ženě Princezně, prequelová trojice románových příběhů o mladém Kedrigernovi² a řada povídek³ vydobily Morressymu nepřehlédnutelné místo také v kontextu českých překladů světové fantasy. Zatímco ostatní Morressyho prózy se u nás přinejmenším nakladatelského zájmu nedočkaly, jeho humorná fantasy má postavení svým způsobem výlučné, dokonce exkluzivní: několik próz cyklu (z toho hned čtyři romány) vyšlo nejdříve v češtině, přeloženo z rukopisů, anglické edice následovaly s dlouhým zpožděním. Podobný postup není u nás nikterak běžný (což vzhledem k velikosti českého knižního trhu sotva překvapí) a svědčí nejen o péči překladatele Petra Cahy a nakladatelství Polaris, ale i o zvláštní oblibě části Morressyho díla mezi českými čtenáři. Zároveň ovšem dokresluje autorovo postavení v literatuře domácí: přestože Morressy zatím nepatří k těm zcela opomíjeným – o čemž svědčí i odborná literatura, včetně té populárně zaměřené⁴ – rozhodně není příkladem autora bestsellerů. (V listě *The Independent*, v krátkém nekrologu z dubna 2006, označil Morressyho John Clute za člověka natolik neokázalého, plachého, že se snad ani nemohl v žádné ze svých dvou profesí, ať coby odborník na anglickou literaturu, nebo spisovatel, plně prosadit, a dokonce hrozí, že může být kvůli své přehnané skromnosti snadno zapomenut; CLUTE 2006.)

Cestu k náročnějšímu českému čtenáři má Morressyho dílo ztíženo ještě i jinak. Český vydavatel, výše zmíněné nakladatelství Polaris, specializované na fantasy a science fiction, bohužel zvolilo ediční úpravu pro současnou žánrovou produkci stále dost typickou: levné, bez jakékoli výtvarné invence zpracované paperbacky s kýčovitě vypravenými obálkami (jejich výtvarný styl očividně odkazuje k tradici populárních sci-fi a fantasy magazínů, s nimiž je fantasy edičně zvláště v americkém prostředí dlouhodobě spojena), tedy úpravu unifikuující díla různých uměleckých kvalit vizuálně v jedinou, téměř nepřehlednou masu, která už svým výtvarným pojetím přirozeně odrazuje, ne-li přímo odpuzuje intelektuálnějšího čtenáře.⁵ Není proto ani divu, že Morressyho *Kedrigern* zůstal širší kritickou obcí nepovšimnut.⁶

2 *Mladý Kedrigern a první kouzlo* (MORRESSY 1998), *Mladý Kedrigern a pátrání po minulosti* (MORRESSY 1999) a *Mladý Kedrigern – Zrození mistra* (MORRESSY 2001), všechny tři díly byly do češtiny přeloženy z rukopisu.

3 Především jde o výběry z autorových časopisecky vydaných a rukopisných povídek *Kedrigern doma a na cestách* (MORRESSY 1994d) a *Kedrigern – Čaroděj na roztrhání* (MORRESSY 2003), z nichž druhý sestavil pro české vydání sám Morressy a pro oba napsal také některé nové texty. Obraz doplňují výběry *Trocha práce vznešeného druhu* (MORRESSY 1995b) a *Kletba von Krumpelsteinů a jiné hrůzy* (MORRESSY 2008), které přinášejí rovněž několik povídek kedrigernovské série, představují však autora širěji.

4 Viz např. PRINGLE 2003: 172–173.

5 Pro zpřesnění obrazu dodejme, že Polaris vydal některé romány v druhém vydání také vázané a ilustrované, a snažil se novou ediční úpravou věnovat Morressymu co největší péči (viz např. vydání MORRESSY, John. 1997 *Kedrigern I. /Frenštát pod Radhoštěm: Polaris/*), bohužel ilustrátorka Zdeňka Boušková, jejíž tvorba se o estetiku amerických magazínů opírá a přes řemeslnou zručnost a jistou jemnost projevu nejednou směřuje ke kýči, zůstala stejná.

6 Problém výtvarných úprav a kvality ilustrací edic překladové i původní fantasy ve specializovaných nakladatelstvích pokládáme za poměrně značný – před hodnotitele nejednou klade důrazný poža-



Humorné fantasy Johna Morressyho nejsou intencionálně určeny mládeži, stávají se však její neintencionální četbou. Poněkud zvláštní postavení má přitom trojice románů o mladém Kedrigernovi, v níž sice také není intencionalita nikterak explicitně deklarována, ale mladý, chlapecký hrdina je téměř předurčen k tomu stát se ve vztahu k mladému čtenáři hrdinou referenčním, také jeho peripetie spojené s hledáním místa v životě a postoje k němu vedou až k žánrovému doteku s příběhovou prózou ze života dětí.

Pro uspokojení čtenářských potřeb dětského a dospívajícího čtenáře není dosud intencionální fantasy, ani překladové, natož původní, dostatek.⁷ Opakuje se tedy osobitým způsobem situace, která před sto a více lety vedla k přisvojení převážné části klasické dobrodružné literatury mladými čtenáři natolik, že ji dnes chápeme jako plně integrální součást právě jejich četby, byť součástí neintencionální. Že k tomuto procesu dochází, dokazuje ostatně i skutečnost, že alespoň u nás fantasy doposud seriózně reflektujeme pravděpodobně častěji v souvislosti s literaturou pro děti a mládež, ačkoli většina produkce dětem určena není.⁸

Právě neintencionální díla spadající do žánru fantasy můžeme tedy dnes chápat ve vztahu ke čtenáři jako nástupce dobrodružné literatury z hlediska některých jejích funkcí (a není tu pochopitelně bez významu žánrové dědictví, které si fantasy nese).

Morressyho humorná fantasy přitom představuje typ textu, který je vyspělejšímu čtenáři staršího školního věku a adolescentům plně přístupný a je zároveň schopen plnit funkci tzv. rodinného čtení, svou otevřeností více generacím, schopností nabídnout čtenáři různého věku různé možnosti vnímání textu ve shodě s jeho zkušenostmi i čtenářskou vyzrálostí.

Nezastíráme – a nevidíme k tomu žádný důvod –, že hlavní funkcí Morressyho humorných próz je funkce zábavná (ostatně sám autor to plně přiznával). Zábavnou funkci však nelze v četbě mládeže podceňovat – v době rostoucího nečtenářství je to důležitější než jindy, přání bavit se je součástí čtenářských potřeb dětí a mládeže (a v oblibě fantasy hraje nepopíratelně primární roli). Je ovšem nutno věnovat textům, jejichž funkční těžiště leží právě zde, zvýšenou pozornost, je totiž jasné, že pod pojmem zábava se skrývá škála způsobů, jak tuto touhu uspokojit: od esteticky hodnotných, sofistikovaných, jemných a intelektuálně náročných tónů až

davek nenechat se odradit od seriózního hodnocení toho kterého textu jen proto, že ho nakladatelská úprava vizuálně vřadila mezi knižní brak. To, že je možné vydávat fantasy i jinak, dokazují – naštěstí dnes častěji než dříve – především některé edice fantasy intencionálně určené dětem (srov. např. knihy z nedávné produkce Euromedia Group – Knižního klubu).

7 Podpůrnou roli v tomto procesu dnes nepochybně hraje rovněž obecněji pozorovatelný „kolaps věkovosti“, na nějž, v poněkud jiném kontextu, upozorňuje i Svatava Urbanová, např. ve studii *Magnetická pole české literatury pro děti a mládež na začátku 21. století* (URBANOVÁ 2009: 9–39).

8 Připomeňme v této souvislosti také tendenci opačnou – pro niž ostatně zase nalezneme mnoho důkazů právě ve fantasy: přivlastňování si intencionálně dětských knih dospělými čtenáři a tedy v podstatě vznik „neintencionální literatury pro dospělé“.



po primitivní uspokojování těch nejnaturálnějších pudů. Fantasy v tomto ohledu nabízí mnoho cest k zábavě kvalitní, kvalitnější, průměrné i podprůměrné.

Fikční svět próz o čaroději Kedrigernovi vytvořil Morressy na základě v žánru tradičním, ale už zde přikročil k nenápadným inovacím: v obraze krajiny příběhů se mísí odkazy na Britské ostrovy a Evropu jako takovou s prvky pohádkovými či mytickými, podobně čas evokující prvořadě evropský středověk (z něhož dokonce mohou čarodějové tu a tam vstoupit či nahlédnout do doby a společnosti naší) se pojí s pohádkovým bezčasím. Pohádkové tu přitom převládá nad realistickým natolik, že typologicky máme před sebou spíše svět autorské pohádky než fantasy moderního typu, většinou značně realističtější. Nezastupitelným a nepřehlédnutelným zdrojem byla Morressymu také středověká rytířská epika. Ačkoli však čerpal z různých zdrojů, vytvořil svět vnitřně naprosto soudržný.

Z odkazu pohádky lidové (včetně jejích literárních zpracování, například z pera bratří Grimmů) Morressy čerpá hojně také motivicky: z pohádek sem vstoupily princezny či princové proměnění v ropuchy, víly, rozzlobené proto, že nebyly pozvány na křtiny, a mnoho dalších dílčích motivů. Morressy využívá i zařité typologie pohádkových postav (od princezny se očekává, že bude krásná, od prince, že bude chrabřejší, atd.). S obojím, s motivy i typologií, si však hraje, nejednou je převrací – používá postupy známé z pohádek naruby –, inovuje a posouvá do jiných souvislostí. Výsledkem této hry je humor, nejednou nonsensového typu, a laskavá parodie, vyrůstající ze znalosti a rovněž z respektu k parodovanému žánru.⁹

Jemné parodii se Morressy nevyhýbá ani ve vztahu k žánru fantasy.¹⁰ Za její součást dokonce můžeme považovat i kompoziční postup, který autor opakovaně používá: na počátku románu se hlavní hrdina vydává na dobrodružnou výpravu, plnou odboček a peripetií, za plněním jednoho velkého – a spousty dílčích – úkolů, na konci se, s úlevou a úspěšně, vrací domů.¹¹ A znovu je na tomto místě třeba vyzdvihnout i rytířskou epiku – součást rodokmenu fantasy coby žánru. Inspirace artušovským cyklem (zvláště v tom tvaru, v jakém jej známe z pozdně středověkého podání Thomase Maloryho *Artušova smrt*) je zřejmá a autor ji využívá stejně často jako inspiraci pohádkou, s bezpečnou znalostí odpovídající poetiky.¹²

9 Snad nejzřetelnější je práce s pohádkovými motivy, přítomná v celém cyklu, v románu *Kedrigern a kouzelná hůlka* (anglický název *Kedrigern in Wanderland* je ostatně v tomto směru velmi výmluvný).

10 Srovnej např. hru s žánrovým klíše pestře složených společenstev vyrazějících na záchrannou výpravu v závěru románu *Kedrigern a spleť výprava*, nebo aluze na artušovské motivy či motiv tajemného původu hlavního hrdiny atd.

11 Poněkud jinak jsou komponovány příběhy mladého Kedrigerna a hlavně první díl románového cyklu *Kedrigern a hlas pro Princeznu*, který vznikl spojením původně samostatných povídek a epizodický charakter si i po přepracování do značné míry zachoval.

12 Ne náhodou se tedy čtenáři může vybatvit spojitost s typem humoru britské skupiny Monty Python, jak ji zúročila ve filmu *Monty Python a Svatý grál* (1974, režie Terry Gilliam, Terry Jones). Přes některé styčné body ovšem zůstává Morressy nejen naprosto svůj, ale také mnohem jemnější a sofistikovanější. (Srov. zvláště MORRESSY 1994a.)



Zdrojem sofistikovaného, intelektuálního humoru, jež ocení až čtenář zkušený (ale tomu méně zkušenému nebude při četbě na překážku), je množství kulturních, zvláště literárních aluzí – na řadu významných děl světové literatury, od Shakespeara až po *Alenku v kraji divů* a *Za zrcadlem* – a hříček opřených o parodii literárního stylu středověkých kronik či specifické využití typického verše velšských bardů apod.¹³

Přesto Morressyho humorné prózy za pouhé literární parodie označit nemůžeme. Morressyho humor těží z realistického vidění světa, soustředění na realistický detail, schopnosti využít i drobné, vnějškově neefektní nadsázky či posunu ke komickému účinku.

Postavy příběhů, byť na první pohled výjimečné – čarodějové, králové či princevé a princezny –, nesou ve skutečnosti rysy úplně obyčejných lidí, jsou zrcadlem jejich nectností i ctností, chyb a chybiček. Morressy vytváří zjednodušenými tahy rozličné lidské typy, jejichž komický rozměr nejednou vynikne ještě více právě ve spojení s fantaskností fikčního světa a zápletky. I Kedrigern, byť velký mistr odeklinadel, je ve své podstatě obyčejný intelektuál, specialista ve své profesi, s odporem k cestování, milující svou ženu, svou knihovnu a svůj klid.¹⁴ Jestliže jsme tedy o prostoru a čase příběhů mluvili jako o víceméně pohádkových, u postav je tomu skoro naopak. Schopnost vnímat a zobrazovat realisticky je ostatně jedním z předpokladů úspěšné humoristické tvorby.

Sklon k realističnosti se projevuje i tím, že se autor zcela nevyhýbá ani motivům drastickým, které spojuje s odsudkem lidské krutosti, nejednou s využitím černého humoru. Samoučelné násilí, natož jeho implicitní glorifikace je ale Morressymu naprosto cizí.

Převažující nezávazné, úsměvné hříčky také tu a tam skrývají vážnější tón. Jedním z oblíbených, opakovaných postupů je zde využití krátkých humorných příběhů s poučnou pointou, které Morressy zapojuje do děje jako vyprávění ve vyprávění a při jejichž vytváření v podstatě osobitě variuje formu středověkých exempel.¹⁵ Mimoděk tak i v románech dokazuje svou inklinaci k malým formám, k povídce, v níž se mu skutečně umělecky dařilo.

13 Rozvoj humorné fantasy, a zvláště fantasy parodické chápe polský badatel Grzegorz Trębicki jako možný důkaz skutečného zakořenění žánrových konvencí fantasy v literatuře 20. století – srov. TRĘBICKI 2007: 156. V této souvislosti není nezajímavé připomenout, že cyklus Terryho Pratchetta o Zeměploše, dnes co se humorné fantasy týče asi neznámější, začal vznikat v osmdesátých letech 20. století, stejně jako Morressyho *Kedrigern*. (Pratchettovo pojetí fantasy se však od pojetí Morressyho značně liší – k tomu viz např. erudovaný rozbor Pratchettovy poetiky z pera Terezy Dědinové; DĚDINOVÁ 2015: 194–199).

14 S Kedrigernovou postavou jsou přímo spojeny také některé prvky autobiografického charakteru odkazující k univerzitnímu prostředí – např. líčení nudného schůzování, výroční konference atd. – i k osobnímu životu autora.

15 Tento postup je ještě výraznější v trojici příběhů o mladém Kedrigernovi, jejichž atmosféra je celkově mnohem vážnější, humoru v nich výrazně ubývá a větší důraz na „hlubší poselství“ je zřejmý.



Poetika humorných fantasy Johna Morressyho je založena na skromné neefekt-
nosti, promítající se do všech rovin děl, laskavém a otevřeném přístupu ke světu
a k lidem, tíhne za všech okolností k harmonii (Morressyho happy endy spočívají
v tom, že postavy najdou místo v životě, na němž je jim dobře, ačkoli třeba ne oč-
ekávaným způsobem: opuštěný hladový sirotek nedopatřením proměněný v draka
se sice už nemůže k původní podobě vrátit, ale jako krásný, zlatý drak, který je už-
itečný ostatním, je dokonale šťastný; princ s princeznou zůstanou navždy ropucha-
mi, nicméně v hradní fontáně jsou stejně nejspokojenější a mají jeden druhého,
apod.). Vše ovšem beze sklonu k jakémukoli trivializujícímu sentimentu.

Kedrigernovské příběhy Johna Morressyho nepostrádají ani etický rozměr:
odpor k násilí, k nedovzdělanému konzumnímu primitivismu a sobectví, dů-
ležitost milosrdenství, touha po spravedlnosti, soucit s lidmi v nouzi, slušnost
a poctivost ve všem konání, to jsou zásadní hodnoty, jejichž nositeli bývají
především hlavní postavy a prostorem k implicitnímu vyjádření barvitý fantas-
ticko-dobrodružný děj.

Díky nevtíravému, inteligentnímu humoru, nápaditosti a přirozenému humanis-
mu tak patří romány a povídky Johna Morressyho o čaroději Kedrigernovi, jeho
ženě a přátelích z cechu čarodějů mezi to nejlepší, co v současnosti překladová
fantasy akcentující zábavnou funkci nabízí.¹⁶ A na rozdíl od mnohých jiných děl
vykazují kvality a znaky, které je předurčují, aby se přes své primární zaměření na
dospělé stávaly rovněž součástí četby mládeže.

16 Přirozeně – jak to bývá u literárních sérií běžné – i zde platí, že některé knihy jsou umělecky
vydařenější a jiné méně. Ale to by už vyžadovalo detailní rozbor.

OBRAZ MĚSTA V POHÁDKOVÉ TRILOGII PAVLA ŠRUTA VE SROVNÁNÍ S DALŠÍMI AUTORSKÝMI POHÁDKAMI

Nemají duši. Kdyby ji měli, museli bychom jim přisoudit ekonomickou rovnost s člověkem, což by bylo absurdní.

Karel Čapek: *Válka s mloky*

Zobrazení prostoru v lidových a v autorských pohádkách

V této kapitole se budeme zabývat zobrazením prostoru v několika vybraných českých autorských pohádkách – především ve Šrutově trilogii *Lichožrouti*, v Goldflamově pohádkové knize *Tatínek není k zahození* a v pohádce Miloše Kratochvíla *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehrabech*, jejichž děj se odehrává nejen ve fiktivním velkoměstě, jehož reálnou předlohou je Praha nebo Brno, ale i ve fiktivním maloměstě a v africké džungli.

Nejprve se podíváme na lidové pohádky, které na rozdíl od velkého množství autorských pohádek pracují s místní a časovou neurčitostí (v jedné vsi, v kterézi zemi, za devaterými horami; byl jednou jeden král, za těch starých časů, kdy ještě krávy chodily bez ocasů), přičemž skutečný smysl těchto příkladů napovídá, že příběh se nikdy a nikde nepříhodil. Přesto i v lidových pohádkách bývá časová neurčitost někdy doprovázena přesným určením místa. Podle Iva Martince se jedná o pohádkové příběhy, které mají blízko k pověstem (například Enšpígl), které se vypravují na určitém místě a jsou vázány na krajové zvláštnosti (Krkonoše a Podkrkonoší – Krakonoš, Rýbrcoul) nebo jsou spojeny s místním folklorem (Chodsko) (MARTINEC 2003: 55).

Podle Vlašínova *Slovníku literární teorie* se lidová pohádka soustředí na sled „konkrétně daných problémů, v nichž se hrdina ocitá a které úspěšně řeší“



(VLAŠÍN 1977: 285). Dociluje se tím napětí, aniž by prostor a čas hrály důležitou roli. Posлуhač/čtenář bere za samozřejmé, jako by vše bylo skutečné, a právě rámcové a stereotypní zobrazení časoprostoru (často pomocí ustálených formulí) napomáhá přenosu do fantazijního světa. Tradiční kouzelné pohádky nepřinášejí mnoho popisu místa, kde se odehrávají. Prostorový inventář je velmi omezen a typizován, pohádky mají „funkci nikoli individualizační, nýbrž nanejvýš znázorňují a zesilují již nastavené hodnotové opozice“ (JEDLIČKOVÁ 2010: 36). Jako příklad můžeme uvést chalupu s doškovou střechou oproti křišťálovému paláci.

Podle Vladimira Jakovleviče Proppa nelze kouzelné lidové pohádky utřídit podle syžetů a motivů, ale vzhledem k rozmanitým funkcím jednajících postav, to znamená podle akcí, které jsou důležité pro rozvoj děje. Jedna z funkcí (označovaná jako G) se týká prostorového přemístění mezi dvěma říšemi, vykonání cesty (PROPP 1999: 49). Dochází k přesunu do jiného prostoru, který je podstatně odlišný od předchozího, leží velmi daleko po horizontále nebo velmi vysoko/hluboko po vertikále. Pro Proppa je však mnohem důležitější způsob přemístění postavy, ne popis nového prostoru (jiné říše).

Oproti tomu v autorských pohádkách nabývá na významu vztah mezi literární fikcí a reálným prostředím, to znamená předtextovou skutečností aktuálního světa, která je vyjádřena „obvyklými způsoby kulturní modelace skutečnosti“ (ZMĚLÍK 2012: 198). Tento vztah se často v rozmanitých literárních dílech manifestuje topograficky (v *Lichožroutech* jsou uvedena reálná zeměpisná jména – například název řeky, pouště, města, ostrova, státu, kontinentu).

Takzvaný obrat k prostoru německé teoretičky Doris Bachmannové-Medickové zasahuje i díla pro děti a mládež. Zobrazené prostředí nefunguje jen jako pouhá kulisa vlastního pohádkového děje. V uvažování o prostoru se klade důraz nejen „na způsoby jeho rozdílné manifestace, konfigurace, ale i na prožívání prostoru, které vychází z odlišných kontextuálních rámců“ (ZMĚLÍK 2011: 24).¹ Daniela Hodrová pojímá literární město jako síť se sémantickými zauzlinami, které tvoří jen literární prvky, ale i ne-verbální znakové systémy, jako jsou například architektura, urbánní dispozice a výtvarná složka (IBID.: 26–28).

Ve Šrutově podání je Praha popisována jako dvojí město – jako reálný fiktivní prostor (životní prostor lidských bytostí) i jako nereálný fiktivní prostor (prostor těch druhých, o nichž nic nevíme, pouze je tušíme pomocí záhadných událostí a úkazů), dalo by se říci, že je prezentováno jako město s tajemstvím. Jenomže pohádkové bytosti navazují s lidmi ryze pragmatický vztah za účelem zisku potravy. Chovají si je jen proto, že od nich získávají ponožky.

1 Současná literárněvědná studia se zabývají prostorem v širších souvislostech, například i jeho zasazením do politicko-kulturních kontextů.



Prostor města (rozuměj objekt reprezentace) nabývá na důležitosti a je roven subjektu reprezentace, nebo je v některých dílech nad něj vyzdvižen, vystupuje tedy jako jedna z postav. Podle Daniely Hodrové je město s atmosférou předstupněm města jako bytosti (HODROVÁ 1994: 96). Praha byla často metaforicky pojímána jako královna, matka, milenka, děvka, dvojník... Ve Šrutově díle dochází k rovnováze objektu a subjektu reprezentace – město je zobrazeno především jako domov odlišných bytostí.

Změna v popisu města nastala v románech na konci devatenáctého století. V tradičním pojetí románové město vystupovalo jako prostředí nebo jako kulisa děje, která se snažila podat celistvý (panoramatický) obraz města se všemi jeho dominantami, s přesným odlišením centra a periferie. Na konci devatenáctého století a v průběhu světových válek se město začalo interpretovat jako místo individuální zkušenosti hrdiny, kdy stačí zachytit určitý fragment města, protože již není potřeba vykreslit celé panorama. Tento fragment postihuje veškeré potřebné prvky: „[...] v pojetí města jako subjektu se zřetelněji projeví charakteristické proměny ve vztahu člověka a místa, v pojetí místa jako takového“ (IBID.: 108). Jedná se o problematický fragment, jedinečný střed se stává nepravým středem, podoba periferie je záluždnější a komplikovanější.

I Šrutova trilogie popisuje nejednoznačný svět, který je vzhůru nohama, protože vzniklo přátelství mezi členy dvou neslučitelných dimenzí – přátelství mezi člověkem a lichožroutem, čímž porušili odvěké zákony. Obě strany se tomu usilovně brání (například veřejným zesměšněním vědecké práce, která se zabývá mizením ponožek a objasněním této záhady).

Pohádková trilogie Pavla Šruta

Zastavil se před zchátralým jednopatrovým barákem. Střecha rozbitá, okna vymláčená, tady určitě nikdo nebydlel.

Téhle barabizně pod železniční tratí a poblíž divokého potoka říkali Kojoti Pasťák. Kdy si to opravdu obávaný pasťák byl. Slušněji se to nazývalo polepšovna, nebo dokonce Nápravné zařízení pro mladistvé. Velká síň v patře sloužila jako společná ubytovna a ve třech cimrách sídlili bachaři. Ti si říkali vychovatelé.

V suterénu bylo rozlehlé sklepení. Labyrint chodeb, spleť potrubí a odpadních šachet – a také kóje zvané samotky. Prostě kobky a cely, kam se zavíralo za vážná provinění.

Teď už byly dveře většinou vyvrácené nebo zatlučené prkny, zdi polorozbořené nebo alespoň plné děr, ale stejně to bylo místo, které vyvolávalo strach (ŠRUT 2013: 42).

Napadlo by vás po přečtení těchto řádků, že čtete pohádku o malých pohádkových bytostech, která je určena dětským čtenářům? A právě pohádky Pavla Šruta o tajemných lichožroutech, kteří se živí ponožkami, se zařadily k nejprodávanějším



současným českým knihám pro děti, obdržely cenu Magnesia Litera za knihu pro děti a mládež (2009) a ocenění Kniha desetiletí pro děti a mládež (2011).

Autor (narozen 3. dubna 1940) patří k velmi zkušeným spisovatelům, píše texty písní, básně, eseje a fejetony pro dospělé čtenáře, ale především se věnuje tvorbě pro děti a mládež. Tvoří nejen říkadla pro nejmenší, vytříbenou nonsensovou poezii a pohádky, věnuje se i převyprávění autorských pohádek (například *Petr Pan*, *Karlík a továrna na čokoládu*, *Hárún a Moře příběhů*) a překladům klasické anglo-americké tvorby. Za soubor převyprávěných anglických, irských, skotských a velšských pohádek *Kočí král* (1989) byl zapsán na Čestnou listinu IBBY² (HOLAŇOVÁ 2004: 112–119). V roce 2015 mu byla udělena Státní cena za literaturu za dosavadní dílo.

Lichožrouty bychom mohli nazvat moderní autorskou pohádkou s imaginativním naračným přístupem (TOMAN 2003:47). Autor použil formu pohádkového románu s prvky nonsensu v morgensternovské tradici. Naděžda Siegllová je označuje za mnohovrstevnaté dílo určené pro dvojího adresáta: pro malého čtenáře i jeho rodiče (SIEGLOVÁ 2011: 225–235). Pohádkový román³ – na rozdíl od anglosaského prostředí – není u nás příliš běžný (srovnej Aškenazyho *Putování za švestkovou vůní aneb Pitryšek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka* z roku 1959 nebo Čtvrtkův román *Jak ševci zvedli vojnu pro červenou sukni* z roku 1978).

Na první pohled bychom mohli říci, že se jedná o dílo s prvky detektivního románu, které se skládá z jednotlivých kapitol věnovaných především hlavnímu hrdinovi Hihlíkovi, jeho bratraci Ramíkovi a úhlavnímu protivníku Kudlovi Dederonovi,⁴ dále z rozmanitých vsuvek, vysvětlivek, dovětků, parodovaných přísloví a metatextových poznámek; například zmiňuje Dickensův román *Nadějné vyhlídky* nebo slova slavného anglického básníka: „Jsme z téže látky jako naše sny!“ (ŠRUT 2012: 163). Román je záměrně strukturován do kratších kapitol, které vyzývají malého čtenáře přečíst obsáhlou knihu. Zároveň tato struktura umožňuje mnohopříběhovost (například vsuvka o osudech tuláka Karlose) a víceperspektivnost (pohled Afričanky na zaplevelené plochy města).

Z druhého pohledu se jedná o tři literární texty s tematikou města, to znamená, že zachycují fikční urbánní svět, nebo zdůrazňují jeho nepřítomnost pomocí sestupu postavy do africké divočiny. Fantazijní trilogie popisuje dvojí svět, spojený především s městským nehomogenním prostředím obývaným jednotnou lidskou rasou s několika výjimkami a různými sociálními vrstvami pohádkových bytostí.

2 Jedná se o zkratku pro Mezinárodní sdružení pro dětskou knihu (International Board on Books for Young People) se sídlem ve Švýcarsku.

3 Kateřina Dejmálová označuje za první pohádkový román dílo Selmy Lagerlöfově *Podivuhodná cesta Nilse Holgerssona Švédskem* z roku 1907 (DEJMALOVÁ 2006: 135).

4 Mezi další důležité pohádkové postavy patří tři moudří starci: Hihlíkův dědeček, Ind Mahavišna, člen gangu Háro. Z lidských hrdinů jsou detailně zobrazeny čtyři osamělé mužské postavy a jeden tajemný hlas, o kterém se nedá s určitostí říci, do kterého světa patří.



Zapojení utopického místa bylo běžné v románu výchovném (HODROVÁ 1989: 45), zde se však jedná o něco zcela jiného. Fikční prostor a svět tohoto díla je záměrně modelován jako reálně existující, mající obecnou platnost. Užité realistické prvky, či lépe řečeno – prvky nesoucí v sobě svoji původní nefikční stopu, které je docíleno užitím určitého jména nebo přesného popisu, jej odkazují k reálnému (aktuálnímu) světu, který je ve fikční skutečnosti zcela pokřivený a nemorální.

Pomocí takzvané řízené projekce autor dává dětskému recipientovi podněty, aby si představil pohádkový příběh odehrávající se nejen na všedních místech, ale naopak v neupravených, zanedbaných a zdánlivě opuštěných prostorech, zachycuje tak rozmanitá společenská prostředí (domácnosti mírumilovných lichožroutů s nepěkným označením Fuskové, lichožroutí mafiánské gangy, zbědované a vyhladovělé africké lichožrouty, asijský kmen Páračů hanlivě přezdívaných „šikmooci rejžáci“ ze třetího světa). Hlavní hrdina nesoucí obyčejné jméno Hihlík (díky svému neustálému chichotání a hihňání) proniká svažitými uličkami na zakázané území – do divoké čtvrti města, kde vládne Kudla Dederon a jeho gang.

V Hihlíkově rodině většina členů dostala vznešená a hrdinská jména (například bratrance Ramses a Tulamor), jejich konání tomu však neodpovídá. Nakonec se malý Hihlík mění v hrdinu, který odvážně opouští stěny útulného bytečku a překonává pomyslnou hranici – vydává se do velkoměsta nejen za potravou, ale i z touhy po dobrodružství.

Jak je tedy možné, aby bylo popisováno prostředí plné strachu, nesnášenlivosti a utrpení jako místo výskytu pohádkového tajemna? Nepředstavíte si snadněji, že by kouzelné postavičky žily v Národním muzeu, v divadle, ve věži, strážili nějakou slavnou památku, chrám, sochu, prastarý strom nebo dokonce jedovaté keře, jak je tomu v didaktických pohádkách Daniely Krolupperové *Zákeřné keře*?⁵

Nebo se snad nejedná o pohádku, ale například o humorně-satirický román pro děti s fantaskními a antiutopickými prvky, kde lichožrouti hrají podobnou úlohu jako Čapkovi mloci v románu *Válka s mloky* (1936) – jsou varováním pro nenasytné lidstvo. Topos města je použit jako výstraha lidskému způsobu nakládání se životním prostorem, ale i s ostatními živočichy. Hrůzostrašný a katastrofický obraz pohádkového světa mírní naděje na lepší budoucnost, uzavření přátelství a vyhlášení míru. Naráží se na myšlenky hnutí hippies, jemuž se lichožroutí poselství světu velmi podobá: „Make socks, not war!“ „Dělejte ponožky, ne válku!“ (ŠRUT 2013: 67).

5 Cílem knížky je formou detailních kreseb a jednoduchého pohádkového příběhu o skřítcích a vílách seznámit malé čtenáře a předčtenáře s nejběžnějšími jedovatými rostlinami v jejich okolí. Víla Vincencie se stane obětí kouzla zlého čaroděje Rulíka Zlomocného. Kouzlo může zlomit pouze ten, kdo rozpozná všechny rostliny použité v čarovném věnci, pomocí kterého Rulík vílu zaklel. Usušené listy a bobule z věnce se musí vrátit keřům, ze kterých pocházejí. Pohádkovým prostorem je zahrada a les za její zdí.



Obraz velkoměsta

Obraz Šrutovy Prahy je netypický pro pohádkové podání. Žádná pražská kulturní dominanta do díla nepronikne, jako je tomu například v reportážních pohádkách Michaely Veteškové, ve kterých se věnuje nejen slavným pražským památkám, ale i osobnostem.⁶

U Šruta je perspektivizace prostoru odvozena od stanoviště a pohybu protagonistů. Veškerý pohyb lidí i kouzelných bytostí směřuje dolů, především ke břehům Vltavy, která se stává symbolem Prahy. Vztahuje se k ní centrum dění, i když hlavním nepřítelem lichožroutů je právě voda. Není popisována přímo, ale pohledem přes televizní kameru: „Kamery ukázaly Vltavu. Tady byl klid. Jen tu a tam zabliklo světlo z nějaké loďky. I obrovský remorkér byl ponořen do ticha a tmy“ (IBID.: 125). Tento opuštěný vrak láká lichožrouty všech sociálních vrstev, odehrávají se zde významné zápletky děje (ukrytí před nepřítelem, hledání zmizelé osoby, prožívání osamělosti). Protože však lidé věří více tomu, co přináší média, která ani kamerou nebo fotoaparátem nedokážou lichožrouty přesně zachytit, tyto pohádkové bytosti vlastně v lidských očích neexistují. Přesto právě na březích rozvodněné Vltavy mnozí z nich bojují o život.

Obraz Prahy zajímal – a stále zajímá – mnoho spisovatelů pro děti a mládež. Výběrově uvedme další díla, v nichž se projevují shodné tendence jako v *Lichožroutech*. Karel Čapek psal o kouzlech a magii jako o zcela běžné součásti našeho – skutečného světa. Inspirací pro psaní pohádek mu byl nejen rodný kraj, ale i Praha tehdejší doby. Do fikčního světa založeného na realitě umísťuje kouzelné předměty i pohádkové postavy: dračí vejce do Vojtěžské ulice, skřítko Padrholce do vrby na Karlově náměstí, boj se sedmihlavou saní se odehrává na Žižkově, všemožní detektivové světa honí zloděje královské kočky ve Spálené ulici, na Vinohradech i ve strašnické hospodě, kouzelník-zloděj však uniká v podobě potůčku: „Ale už jim stříbrný potůček uběhl a vtekl do Vltavy. Proto je i dnes Vltava, když je v dobré náladě, tak krásně stříbrná: to vzpomíná na kouzelníka, šumí zamýšlená a třpytí se, že se člověku až hlava zatočí“ (ČAPEK 1997: 35).

Autor tímto způsobem bojoval proti stereotypně vnímané všednosti, proti potírání krásy kolem nás, která je skryta v obyčejných lidech, věcech i místech, snaží se vytvořit jakoby lidové vyprávění jednoznačně neuvěřitelného příběhu, které zasazuje do zcela konkrétní lokality: „A to nejen tím, že pohádkový svět zcivilnil, jak se jednostranně traduje, ale zvláště a daleko tím, že civilní svět zpohádkověl“ (VAŘEJKOVÁ 1994: 13).

6 VETEŠKOVÁ, Míša: *Jak maminka vylezla na strom*, Praha: Petr Prchal, 2011

VETEŠKOVÁ, Míša: *Jak maminka vylezla na věž. Pohádky inspirované rozhlasovými reportážemi*, Praha: Petr Prchal, 2012



Šrut také vyzdvihuje obyčejná místa a prostranství, kouzla se mohou odehrávat i na zarostlých periferiích, v prostorech mimo centrum, bez historických či jiných dominant. Efektivní vystižení literární prostorovosti nespočívá jen v prosté deskripci – například popis jednoho z pokojů afrického azylového Domu štěstí: „V pokoji pro vzácné hosty, kam Ngok Hihlíka dovedl, byly ve vazách místo květin barevné podkolenky, příkrývka na posteli byla spletená z vlněných fuseklí a záclony byly utkány z průsvitných silonových punčoch“ (ŠRUT 2010: 36) – a ve vystižení celkové scenerie, závisí také na zvolené vyprávěcí strategii i na pocitech, které líčení prostoru vzbuzuje (předchozí popis by měl vyvolat představu marnosti, přepychu a zbytečného mrhání drahou potravou pro pohádkové bytosti v chudé africké zemi, kde je ponožek nedostatek).

Kromě Karla Čapka byl i Vítězslav Nezval okouzlen Prahou. V nonsensové knize pro děti *Anička Skřitek a Slaměný Hubert* (1936) se oba hrdinové dostanou z pražského rynku, kde bylo popraveno sedmadvacet českých pánů, do snového světa:

„Zde,“ ukazoval Slaměný Hubert na veliké dlaždice označené křížkem. „Zde. Právě zde, kde bylo popraveno sedmadvacet českých pánů.“

„Také ztratili klobouk?“

„Myslím.“ (NEZVAL 1963: 20).

Místo pohnuté české historie (koncentrace ohromné negativní energie) se stává průchodem do jiné reality (kouzelná zoologická zahrada, říše loutek), kde se Hubert přestane obávat, že bude popraven za ztrátu slamáku. I Anička zde ztrácí strach z krutého hospodáře, u kterého pracuje jako pasačka ovcí. Pomocí hry děti překračují imaginativní hranici, zbavují se tíživého pocitu a nalézají svobodu. Při manipulaci s hodinkami posunují čas nazpět, a tak se vlastně nikdy nepotkají.

Z tvorby poslední doby uvedeme detektivní příběh pro mládež *Zločin na Starém Městě pražském* Daniely Krolupperové, který zachycuje neklidnou atmosféru Nerudovy Prahy pomocí napínavého příběhu o záhadné smrti mladé dívky: „Žít na samém okraji židovské čtvrti na Starém Městě pražském nebylo nepřijemné. Katolický a židovský svět se tady setkával v poklidné, laskavé smířlivé atmosféře“ (KROLUPPEROVÁ 2014: 7). Vrata, dvůr, popraskané stěny pavlačového domu, krámky, dílny, hospody, policejní komisařství, kočičí hlavy na ulici dokreslují chudinské, ale téměř idylické prostředí, ve kterém mladá dívka žila. Rekonstrukce dívčiny smrti přináší i pohled na osudy mladé židovky, která musela opustit Prahu, aby se stala celým člověkem. Po letech se navrácí do rodného města a napomáhá vyřešení starého případu.



Šrutova literární Praha a Goldflamovo literární Brno

Pavel Šrut psal kratší i rozsáhlejší prozaické útvary pro děti, které se odehrávají v Praze: *Verunka a kokosový dědek* (2004) a *Pan Kdybych hledá kamaráda* (2009). V první knize se děj odehrává v harmonické domácnosti Verunčiny rodiny, kterou naruší příchod kouzelného skřítky z Haiti. Kokosový dědek se snaží unikat ze zavřeného bytu, láká jej nejen návštěva divadla, jízda tramvají, ale i fotbalový stadion, který si spojuje s předchozí zkušeností a nazývá jej divným divadlem, kde je dovoleno divákům křičet. Praha slouží příběhu jako kulisa – vše by se mohlo odehrát v jiném městě a význam by se příliš nezměnil.

Zato ve druhé knize se jedna z dominant Prahy, pověstná socha básníka na Petříně, stává místem hledání nového přátelství, které přichází nenápadně a není třeba jej hledat složitě přes inzerát.⁷ Nejedná se o místo s tajemstvím, ale o místo, které změnilo lidský život, kde se naplnilo největší lidské přání.

Podobně se prostoru velkoměsta věnuje i Arnošt Goldflam v pohádce *Tatínek a strašlivé Brno* ze souboru rámcových pohádek *Tatínek není k zahození* (2004), který je koncipován jako sled humorných vyprávění na dobrou noc. Ze situace na první pohled nevinné a nenápadné vyrůstají tatínkovy převelické hrdinské činy. Cesta vlakem a návštěva moravské metropole se stává tak silným zážitkem, že se celá rodina raduje z tatínkova šťastného návratu.

Fiktivní Brno je představeno svou normálností: jezdí tu tramvaje, auta, chodí lidé, mluví se nářečím, nad městem svítí slunce, až náhle přilétá zelený netvor. Podle Davida Kroči plyne humorný efekt této situace „nejen z představy, že jde o pověstného brněnského draka, jenž se zjevuje na zdejším náměstí Svobody a promlouvá archaickým brněnským hantecem, ale i ze způsobu, jímž rozhodný hrdina netvora zažene“ (KROČA 2011: 161). Logická úvaha a přímočaře pojmenovaná skutečnost vyhánějí netvora až do Ameriky. Ostatní Goldflamovy pohádky pracují s prostorem méně detailně. Pražský hrad, stadion, les, divadlo, dětský pokoj, banka zde hrají pouhou kulisu děje.

Šrutův přístup je opačný – lidský svět je nazírán očima záhadných bytostí a z jejich perspektivy se spousta věcí zdá zbytečná. Hihlíkův dědeček se domnívá, že na lidi není žádné spolehnutí: „Pořád jsou samá válka, revoluce nebo móda. A kdo to odnese? My lichožrouti!“ (ŠRUT 2012: 40).

Pohádková trilogie se žánrově podobá spíše příběhu ze života dětí s prvky detektivního románu i vědeckého pojednání, jenomže hlavní postavou je imaginární bytůstka požírající liché lidské ponožky. Příběh se odehrává v kruté džungli v její pravé i přenesené podobě – ve velkoměstě. Praha, především její

⁷ Pohádkový příběh o panu Kdybychovi a jeho plyšovém Psu zachycuje odvěkou lidskou touhu po přátelství. Před stárnoucím panem Kdybychom se objevuje podivná galerie postavíček: pan Abych, pan Jábych, pan Coby, paní Květa Ledabych. Opravdovým přítelem se nakonec stane ustýskaný pan Nebych, který na přátelství dávno přestal věřit.



méně známá tvář, je popisována africkými lichožrouty jako území mnohem nebezpečnější než samotná džungle, ve které sice stále hrozilo nebezpečí ztráty života (například útok tarbíkomyši), ale dalo se předvídat. Literární Praha se schematicky dělí na Horní a Dolní Město, které nástrahy džungle zdaleka předčí. Právě zde dochází k útoku pohádkové bytosti na člověka i k zákeřné vraždě lichožrouta.

Jednoznačně mizí časová a místní neurčitost klasické pohádky, časoprostor nabírá individualizační funkci – děj prvního dílu je přesně datován do období kolem 6. června roku 2008. Životní prostor pohádkové bytosti (která je nazývána jako *naš českéj lichožrout*) je popisován cizincovými očima jako „město, kde stálo za to vystoupit“ (ŠRUT 2012: 62). Město, které je vyhlášené oblastmi s hodinovými hotely, zastavárnami, starými putykami, krámky s různou veteší, hernami blikajícími po obou stranách ulice, s odpadky na březích Vltavy, přitahuje pohádkové kriminální živly.⁸

Dvojí město

Ke zdvojení prostoru dochází až uvnitř lidských příbytků. Zobrazení bytu, domu nebo krámku Horního Města (s charakteristickými znaky: klíč v zámku, klika, dveře, předsíň, bytová jednotka, balkónové dveře, akvárium) je zastoupeno domácnostmi tří osamělých mužů – *licháčů*: hudebníka Egona Vavřince, potrhleho vědce profesora René Kadeřábka a majitele čínského krámku Li-ku, přezdívaného Karlík. Jedině oni mohou lichožrouty spatřit, díky své osamělosti, ztrátě lásky nebo rodiny získávají cit pro kouzelo. Li-ku sice nepoznává lichožrouty přímo, ale prostřednictvím svého syna, který byl omámen legendou o tygřím drápu, přesto dokáže pomoci zlomit kletbu a zachránit celý lichožroutský kmen.

Zároveň s fikčním světem založeným na realitě existuje paralelní život ve zmenšeném bytečku za zdmi lidských domovů, který odhaluje další vrstvu literárního města. Za stěnou nejpoužívanějších lidských prostorů, jako jsou kuchyně, obývací nebo ložnice, je zamaskovaný dutý prostor se skrytými dveřmi, který se dá najít poklepem na zeď:

8 Dalším ze znaků autorské pohádky může být demytizace pohádkových bytostí, které se chovají jako lidé – „Lichožrout přece přebírá zvyky – i zlozvyky – svého domácího pána“ (ŠRUT 2012: 69), i když některé kouzelné vlastnosti jsou zachovány (možnost neviditelnosti a smřšťování se, ale za velkých bolestí), dále ztráta víry v tajemné síly a zázraky – například několikeré zahození magického talismanu, tvrzení vševědoucího vypravěče: „Přivolat si na pomoc kouzlo můžete jedině v pohádkách. V normálním životě to bohužel nejde. Člověk nebo lichožrout si ve svízelné situaci musí poradit sami [...]“ (ŠRUT 2010: 39) – i odraz soudobé společenské reality, civilizačního pokroku a jeho negativních stránek: „My Kojoti nebudeme žít tam, kde se pořád luxuje, pere, uklízí a čumí na televizi“ (ŠRUT 2013: 208). Šrut se často věnuje tématu zneužití lidské/kouzelné pomoci a solidarity ve prospěch pohádkových i nepohádkových kriminálních živlů.



Hihlík s dědečkem měli svůj pokojík mezi kuchyní a koupelnou, a to za zarámovaným diplomem, který pan Egon Vavřinec obdržel ještě na vojně. Byl v něm jmenován jako nejlepší trubač Hradní stráže (ŠRUT 2012: 33).

Deskriptivní části narativu pomocí vysvětlivky *Co je to ten pokojík* přibližují lichožroutí byt, který se věrně podobá lidskému. Samozřejmě v něm chybí koupelna, protože lichožrouti se vodě vyhýbají, dlouho schnou a neradi se ždíou. Podle Daniely Hodrové „stejně jako město má každý pokoj svou vlastní auru, jež představuje jakousi duchovní informaci tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel“ (HODROVÁ 1997b: 217).

Komunikace s vnějším světem je nejprve jednosměrná, tajné dveře jsou lidským očím neviditelné. Jiný prostor ve známém bytě by dával člověku pocit nebezpečí a nepředvídatelnosti života, chmurnou představu, že ani své nejbližší okolí ve skutečnosti neznáme. Mít v bytě tajné dveře sloužící nadpřirozeným bytostem, kterým jsme zcela vydáni, není příliš lákavé, proto se to většina lidí vůbec nedozví.

Nadpřirozené bytosti vystupují jako lidský dvojník ve zmenšené podobě, nesou si stejné návyky i neřesti. Připomínají malé děti, které se učí především nápodobou. Nabízí se i druhý pohled – lidé jsou zvětšeniny lichožroutů, kteří sice žijí v pokojích bez oken, přesto dokonale sledují lidské žití. Lidé se na rozdíl od lichožroutů o své okolí a jeho další obyvatele příliš nestarají. Když si nějaký úkaz nedokážou vysvětlit, berou ho jako poruchu v televizním vysílání, duchy, bílé poskakující šmouhy, nezřetelné stíny mezi houfy potkanů a myši.

Prostor se manifestuje rozdílnými způsoby – například z pohledu kladného i záporného hrdiny. Hihlíkův svět i svět dalších domácích lichožroutů je značně omezen prostorem vlastního příbytku – dutým místem za zdí, tajnou komůrkou, kutlochem, vypouklinou, dutinou. Vycházet mohou jen za potravou, kterou hledají v domácnostech svých lidí: „Lichožrouti nemají vlastní obydlí. Vždycky jsou u někoho doma. Ale nesmějí se tam chovat jako doma! To byla jedna z mnoha zásad, které mu dědeček vštepoval“ (ŠRUT 2010: 18).

Tuto uzavřenost a prostorovou ohrazenost překonává pouze dětská zvědavost. Hlavní postava (stejně jako jiné malé pohádkové bytosti, například někteří skřítci, hobiti, zvědavé děti nebo mladí lidé) je nerozlučně spojena s pohybem, který směřuje ven z uzavřenosti. Hihlík se vydává na rozmanité dobrodružné výpravy až do zakázaného Dolního Města, ale kraj za hranicí města je mu stále neznámý. Tu překračuje až na radu nejbližší osoby, se kterou se však musí rozloučit. Umírající dědeček, který vedl přeopatrný život, se snažil vnuka držet doma, ale na sklonku svého života ho posílá na dalekou cestu za dospělostí – do Afriky.

Plastický dojem prostorovosti vyvolává kromě deskripcí především již výše zmíněný pohyb, který je směřován nejen po horizontále (únik ven z bytu, z města), ale i vertikálně – dolů z kopce do údolí Vltavy a přeneseně k sobě (k odmítnutí lidské pomoci a zahájení vlastního jednání).



Vnější pohyb ukazuje na přechod z paralelního/imaginárního světa za zdí do reálného, přechod mezi Horním a Dolním Městem, cestu z města do divočiny a zpět (například cesta humanitárním kamionem do Afriky). Jedná se o putování Hihlíkových rodičů ven z uzavřeného města za pomoci africkým lichožroutům. Vnitřní pohyb reprezentuje Ramíkova klikatá cesta za přátelstvím, odhození mafiánského života Tulamora seniora, a hlavně Hihlíkovo iniciační putování, bloudění a nalézání sebe sama. Po návratu vidí Prahu a své známé novými očima, dostává odvahu bojovat proti neznámému zlu, které prochází rodným městem a párá lidem ponožky.

Africká lichožroutka Kawa podniká strastiplnou cestu z lásky, i když ví, že nové prostředí bude příliš drsné. Přírodní jev – očištná povodeň na Vltavě – symbolizuje Taj-funovu cestu za svobodou pro vlastní, zotročený kmen pocházející z pouště Gobi. Dlouhá léta byli vykořisťováni v čínské továrně na výrobu ponožek, stali se loutkami bez vlastního rozumu – krutými Rozparovači.

Odlisný pohled na město a jeho obyvatelstvo přinášejí lichožrouti, kteří svého domácího ztratili. Poklidné domácnosti lidí a lichožroutů Horního Města jsou konfrontovány s divokými částmi Dolního Města, kde žijí pokleslé pohádkové bytosti. Kudla Dederon, pivař, feťák a vůdce divokých pražských lichožroutů v jedné osobě, opovrhuje pokojným životem Fusků, kritizuje i lidskou konzumní společnost, byrokracii, vysmívá se policejní mašinerii, neváhá porušit nepsané pravidlo a zaútočí na člověka: „Tohle město už pro mě není. Jen se podívej kolem sebe. Brzo tu budou všude jen parkoviště a obchoďáky a banky a úřady a žádná džungle pro poctivý divoký lichožrouty!“ (ŠRUT 2012: 55).

Záporný hrdina Kudla Dederon opouští Prahu ze závidy – putuje za slávou a nepřemožitelností: „Kudla žádnou střední cestu neuznával, a tak se pustil jedním směrem a pak zase opačným. Poháněl ho vztek, a to je špatný rádce“ (ŠRUT 2011: 165). Brání se sice vlivům civilizace, kritizuje ji ostrými slovy, ale neváhá na ní úspěšně parazitovat.

Byl odhozen jako lichožroutě na periferii Prahy a je s tímto prostředím bytostně spjatý. V daleké africké džungli se právě jemu nejvíce stýská po domově: „[...] pocítil tesku po městě, po té džungli zastrčených dvorků, starých domů a nových obchoďáků, po tržištích a výlohách plných ponožek – a dokonce i po lidech...“ (ŠRUT 2010: 147). Nedílnou součástí zobrazení města se stává právě jeho stýskání si v cizině. Ve druhém díle dochází ke zpochybnění záporných vlastností antihrdiny, který vykazuje také kladné vlastnosti. Neznámí lichožrouti v džungli oceňují jeho obrovskou odvahu a vytrvalost. V ohrožení života zvítězí nad nejnebezpečnějším tvorem džungle. Afričtí lichožrouti neváhají a snaží se mu pomoci, aby nepodleh zraněním.

Dolní Město se vyznačuje dvěma hlavními prostorovými reprezentanty – v prvním díle je to chátrající bar Kilimandžáro a ve třetím opuštěný Pasták. Analogicky by se k nim dal přiřadit africký Dům štěstí z druhé části trilogie, ve kterém žádné štěstí na lichožrouty nečekalo.



Hlavní stan divokých pražských lichožroutů musel ustoupit novému obchodnímu centru:

Kilimandžáro byl dvoupatrový, zchátralý barák v dolní části města. Okna beze skel byla zatlučena prkny, nikdo už tu nebydlel. Jen v přízemí dosluhoval rokový klub. [...] V malém sále bylo nakouřeno a narváno. Lidi se tu v polotmě objímali nebo tancovali a ti unavenější seděli na vysokých stoličkách u baru a pospávali (ŠRUT 2012: 70).

Po výstavbě Domu sportovních a luxusních ponožek se toto místo stane centrem několikerych demonstrativních lichožroutích útoků, lidé závažné poselství – boj jiných forem života o životní prostor – nepochopí.

Pouze profesor Kadeřábek nabídne pomoc – daruje část své rozlehlé vily lichožroutům bez domova. Když jeho pokus ztroskotá, stane se z ní muzeum:

Na půdě sedělo nebo se povalovalo pár bezdomovců a asi dvacet mladých lichožroutů z bandy Kudly Dederona. Žádný pořádný domov si tu nevytvořili, brali to jen jako lepší noclehárnu. Odcházel a přicházel, ale nic je nezajímalo. Když se nemuseli starat o potravu, přestali se starat o všechno kolem (ŠRUT 2011: 33).

Ve třetím díle vše směřuje k deklasovanému místu – Pastáku u Hřbitovního vrchu (viz citace výše) a k jeho zarostlému okolí. Budova připomíná polorozbořené bludiště se spleť potrubí a opuštěných šachet. Mladým lichožroutům tento prostor usnadňuje orientaci, jsou zvyklí hrát si v městském prostředí, druzí v labyrintu prohrávají a mohou snadno ztratit život.

Obraz maloměsta

I prostor malého městečka může být vnímán z několika úhlů zároveň. Láska pohádkové bytosti k lidskému světu, lidská zapřklost i posedlost tajemstvím se promítá do pohádkového příběhu Miloše Kratochvíla *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehrabech* (2010). Tento prostor je méně diferencovaný, než je tomu v trilogii Pavla Šruta, jehož literární velkoměsto se dělí na dvě neslučitelné oblasti Horní a Dolní Město, přičemž prostor Horního Města je obohacen o existenci pohádkové dimenze.

Zde se jednotlivé příhody odehrávají ve fiktivním městečku, kde se všechny události točí kolem tajemné věže, na které přistáli dva Strašibraši. Netuší, že věž je důvodem vleklého sporu mezi starými obyvateli města a že jejich přítomnost spor vyostřuje. Prostřednictvím intenzivního prožitku místa se rozhodují o svém budoucím domově.



Literární projekce města (v tomto případě se jedná o městečko, které se dá snadno přeběhnout dítětem) zahrnuje entity důležité pro odvíjení děje: policejní stanici, potok, školu, Věž s točitými schody, zvonem a starou listinou, která město proslaví, Kostel, dům dědy Tenkráta, dům paní Jouzové. Kromě vlastního městečka je popisováno i blízké okolí: temný les, hrad Hromštejn se strašidelnou školou, Kopec pálení strachů, hrad Kukučtejn. Popis města je spojen s orientací subjektu v prostoru (dětské pobíhání, chození do školy, tropení neplech) a jeho schopností identifikovat se s místem (například stará Jouzová se stěhuje zpět do městečka i přes svou úpornou nenávisť k věži).

Do města pronikají strašidla skrze věž poté, co uprchla ze strašidlácké školy, protože nechtěla strašit: „Strašení se jim nezdálo zábavné, pěkné ani slušné. A na jejich prospěchu ve škole to bylo znát“ (KRATOCHVÍL 2010: 10). Obě se narodila v krásně šikmo prosluněném lese, a tak si hledají podobný harmonický domov. Lidský svět po nich naopak chce, aby vzbuzovala hrůzu, a když se to nepovede, musí za ně zastoupit lidé.

Podle Daniely Hodrové je věž „průsečíkem dvou, případně tří vesmírných oblastí (nebe a země či nebe, země a pekla), místem komunikace člověka s Bohem“ (HODROVÁ 1997a: 199). Kratochvílova hodinová věž nabízí dvojí poslání: jedná se o místo průniku nadpřirozena do lidského světa a zároveň je to místo se čtyřicetiletým lidským tajemstvím. Stává se hlavním prostorovým a časovým reprezentantem, lidé se vždy řídili podle jejích hodin, které bylo vidět ze všech koutů městečka. Jeden den se zastavily, a tak ten den tři hodiny nenastaly.

Tato událost poznamenala paní Jouzovou v dětském věku, kdy u hodin čekala na první schůzku s chlapcem: „Ale je to vůbec možné, že v někom jedno dětské psaníčko zůstane celý život a žije v něm – jako strašidlo?“ (KRATOCHVÍL 2010: 165). Od té doby žena usiluje o zboření věže. Vztahy na maloměstě jsou charakterizovány především jednáním této nesnášenlivé ženy, která diriguje i policii.

Strašibraši se rozhodují pro nejstrašnější kouzlo – straší paní Jouzovou tichem. Její domov se stává krutým vězením. Ženě zmizel kocour, ohluchl telefon, zmlklo rádio – seděla sama doma a dívala se na fotografii kocoura Barona: „Vy to ještě neznáte. Ticho je hlasem samoty. A samota je tíživá“ (IBID.: 145). Jouzová se nakonec se svou nenávisť svěří původci dětského psaníčka, který pochopí její jednání. Sama rozpozná důležitost tajemného prostoru v našich životech a nakonec přiznává věži určité kouzlo.

Město jako džungle

Ve Šrutově Dolním Městě probíhají mnohem ostřejší spory než v Kamsehrabech – schyluje se k válce, na denním pořádku jsou boje lichožroutích gangů Kojotů, Rozparovačů a domobrany (Fusků) Horního Města, dochází k napadení lidské



osoby a k vraždě lichožrouta, za kterou stojí tajemný hlas, snažíci se využít všechny přírodní zdroje, živočichy i pohádkové bytosti k vlastnímu obohacení. Pomocí prostředníků hledá vědecké pojednání o těchto tvorech, aby je mohl chovat ve velkém pro hospodářské potřeby:

Tohle přece není žádné vědecké dílo! Žádné pokusy, jak dlouho vydrží lichožrout ve vodě, jak reaguje na kyseliny, na žár nebo mráz, nic takového v tom spisu není. Žádná pitva, žádné kuchání, jen samé historky, přísloví a pořekadla! (ŠRUT 2013: 147).

Někteří lidé (především vědec profesor Kadeřábek a bláznivý irský milionář) se je snaží chránit a převychovat, jiní je jednoduše chtějí vyhubit. Většina domácností (poté, co uvěří v přítomnost něčeho kouzelného mezi námi, co však nelze spatřit) si pořizuje pastičky na myši, různé jedy, spreje na hubení škůdců. Omezit, zabít, zlikvidovat – jako se to stalo mnoha živočišným druhům, které se něčím vymykaly: „Vono to mělo takovej jako chobot a v uších to mělo takový jako sichrhajcky. A některý ty potvory byly hodně velký a strašně vychrtlý. Házet jsem po nich šutry...“ (ŠRUT 2012: 192). Zlo narůstá a prostředí, do kterého se stahuje centrum dění, se stává temnějším a temnějším:

Hřbitovní vrch tvořil severní hranici Dolního Města. Býval to kdysi hřbitov a park s umělými jeskyněmi a lavičkami obrostlými břečťanem. Čas ale všechno zpusťošil. Ze hřbitovního parku se stala napůl městská džungle, napůl divoká skládka. Proháněli se tu divocí králíci a kromě pytláků, kteří tu na ně občas líčili pasti, se tomu místu raději každý vyhnul. Tady jste se mohli snadno ztratit. Tady vás nikdo hledat nebude (ŠRUT 2013: 49).

Toto rafinované užití verbálního materiálu vyvolává ve čtenáři dvojí zření prostorovosti: město jako džungle, džungle jako město. Praha je nazírána z nového zorného úhlu. Očima africké divočky se neobývaná a špinavá místa zázračně modifikují, Kawa vyzdvihuje potřebu neomezeného volného prostoru, který nejen jí ve velkoměstě chybí: „Když tam doběhla, Hřbitovní vrch jí vůbec nepřipadal tak strašidelný, jak o něm všichni mluvili. Suchá tráva, křoviska, kameny, prolákliny, připomínalo jí to kus stepi doma v Africe“ (IBID.: 179). Takto je popisováno stejné prostředí, které bylo zmíněno v předchozím odstavci. Periferie v jejích očích má větší cenu než domy a vily v centru města.

Ve druhém díle je jako hlavní prostředí zamotaného děje zachycena divoká džungle Tanzanie. Podle Daniely Hodrové se divočina „jako neznámé a neprobádané území stává specifickou variantou jiného místa“ (HODROVÁ 1994: 133). Jeho podobou mohlo být podsvětí, nebe, ztracený ráj, místo utopické, s tajemstvím nebo místo iniciační, místo zasvěcení. Zde nabývá podoby místa iniciačního, ale nejen to. Důležitý je motiv cesty jako sestupu do divočiny za účelem hledání



zmizelých osob (rodičů, kamarádů) a zároveň nalezení nových impulzů, myšlenek, přátel i sebe sama.

Cestovatel-zachránce se stává symbolem zbloudilé civilizace, která se může polepšit lepším a zdravějším životem, jak radí moudrý Ind Mahavišna. Podle mudrce náprava není možná ve velkých městech, ale právě uprostřed divočiny, kde je doposud možno žít se a meditovat pouhým dýcháním. Jeho pokusy o holotropní dýchání a stravování se zároveň prozatím nemají nové následovníky.

Dochází k záměrnému kontrastu pohodlného života povalečů a zlodějíčků žijících na periferiích velkoměst s tvrdým životem skutečných divochů (lovců, uctívačů) v africké džungli. Největší strach nenahání městským postavičkám samotné prostředí, ale jeho záhadné vůně a zvuky:

Pro lichožrouta, který vyrostl ve městě, je tu všechno tajemné, hrozné a nebezpečné. A nejhorší jsou zvuky džungle. Vřeštění opic, skřeky ptáků, hrdelní řev šelem a zničehonic zase naprosté hluboké ticho (ŠRUT 2010: 92).

Deziluze z divočiny u záporného hrdiny Kudly Dederona neústí v obrození lidství/lichožroutství, avšak i jemu přináší nové poznání. Charakterově se nemění, ale jak vyplývá z dalšího děje, odvaha, statečnost a úcta ke klanu mu nikdy nechyběly, jenom to nebylo řádně doceněno. Tyto vlastnosti se nejlépe odkrývají v divočině, kde byl odkázán sám na vlastní um a schopnosti. Nakonec je zavražděn velmi temnou postavou, které žádná špatnost není cizí. A slouží jakémukoliv pánu – třeba tajemnému hlasu. Postava lichožroutky Faty symbolizuje zlo v čiré podobě.

Uzavřenost a odlehlost divočiny připomíná rituální prostor. Kmen Uctívačů lichožravé rostliny očekává v transu příchod spasitele. Odvrhují falešného proroka a spasitelem se stane irský milionář sir Jameson Archibald Sockwell, který doposud ve snaze pomoci lichožroutům spíše jen škodil. Teprve tady nachází pravý smysl svého dosud nenaplněného života.

Praha jako město vyvrženců

Šrutovy knihy jsou založeny na uvědomování si hluboké vnitřní krize současného člověka i celé civilizace. Zdánlivě humorný příběh zachycuje životní osudy mladého lichožrouta Hihlíka, jeho rodiny, především bratranců, afrických přátel i protivníků. Během Hihlíkova dospívání se mění i imaginární obraz přítomné Prahy, která již není místem prvních dětských dobrodružství.

Paralelně se proměňuje i bývalý výletní parník, který kdysi vezl zamilovaného Egona Vavřínce a jeho lásku. Po nárazu na břeh se stává odpudivým místem tajných schůzek, podvodů a vyjednávání, skladištěm odpadků i posledním útočištěm



osamělců. I přes zchátralý vzhled je místem, které rozmanité postavy láká k prozkoumání: „Příď parníku byla zabořená v bahně, paluba byla prohníla a zábradlí chybělo. [...] Válely se tu staré hadry, provazy, dřevěné sudy, střepy a rezavé konzervy“ (ŠRUT 2010: 54).

Podle Alice Jedličkové „prostorovost (či dojem prostorovosti) není primárně záležitostí *pojmenování* určitých objektů či jevů, nýbrž teprve jejich *usouvztažení*“ (JEDLIČKOVÁ 2010: 72). Tajemná zákoutí, zanedbaná místa, začouzené hospody, opuštěné budovy, parky, nepotřebný rezavý vrak parníku na Vltavě přitahují zvláštní obyvatele – kriminální pohádkové živly, bezdomovce, alkoholiky, feťáky, ale i zvědavé mladičké lichožrouty ze slušných rodin Horního Města:

Eldorado byl zakouřený lokál s řadou hracích automatů. Tady byl doma lichožrout s výmluvnou přezdívkou Škrtič Čango. [...] Ztratil formu, zlenivěl a zvykl si na skromné, ale snadné živobytí tady v Eldorádu, kde hráči často prohrávali vlastní kalhoty – i ponožky (ŠRUT 2012: 63).

V trilogii je Praha centrálním bodem, od kterého se odvíjí veškeré dění. Navzdory realistickým prvkům (zabydlenost města, nápisy na ulicích, pouliční příhody, osobní příběhy obyvatel, pohledy na město v různých denních dobách) se jedná o ryze literární konstrukt, mající za cíl poukázat na pokřivenost skutečného lidského světa. Ironicky je zdůrazněna potřeba nového pohledu na ostatní živé tvory – snaha o obrat od nebeských výšin k prosté zemi. Není třeba hledat mimozemšťany ve vesmíru, ale zaměřit se na ty, kteří tu s námi žijí.

Otázka cizinctví v lidském světě je podrobena ostré sociální kritice. Tvorové, kteří žijí po staletí v těsné blízkosti člověka, jej nejen trápí a sužují (často se jedná o zloděje, mafiány, podvodníky bojující o moc v lichožroutím světě), dokážou však také potěšit, povzbudit, vyřešit vleklý problém.

Tento speciální typ reprezentuje model proklínaného i obdivovaného města se svérázným nadpřirozeným obyvatelstvem. Postavy, jejich jednání i typizace jednotlivých příhod jsou ovlivněny výběrem modelu města. Nejlépe by se pro něj hodilo označení město s atmosférou. Mody reprezentace představují dvě významové vrstvy: fikční topografii založenou na realitě (odkazuje k entitám non-fikčního světa: Vltava, Gobi, Praha, Maďarsko, Severní Korea, Tanzanie, Afrika) a nereálné fikční prostor (lichozroutí svět), který je mnohem komplikovanější než lidský a je zažíván několika odlišnými postavami:

Je řada záhad a nebezpečí, na něž lidé a lichožrouti věří. Třeba jsou to jen pověry a báje. Není dobré na ně přísahat, ale je špatné se jim vysmívat. Na to už hodně posměváčků doplatilo! (ŠRUT 2010: 149).



Město slouží jako model kosmického řádu, jako strukturovaný prostor, protiklad chaosu v africké džungli. Neznamená to však, že město (reprezentant kultury) je v konfliktu s přírodou, jen je vyzdvížena potřeba volného prostoru pro každého. Neustálým pohybem postav se stírá rozdíl mezi centrem (středověkým městem nepravidelného půdorysu s dominantami, pamětí, upravenými domy a vilami) a periferií (geometrickým, ale zanedbaným prostorem bez dominant, kterému přesto dala přednost nejedna ztracená identita – například tulák Karlos z nenaplněné lásky).

POETICKÝ PŘÍBĚH O SAMOTĚ: KE KNIZE TOMÁŠE PĚKNÉHO *HAVRANE Z KAMENE*

Ale nebude nám nic dáno z lásky, dokud všichni lidé kolem nás nepocítí hluboké bratrství duší a dokud život každého člověka a všech bytostí nebude pocítován ve své mystické jednotě.

Otokar Březina: *Sen o nadčlověku*

Dílo Tomáše Pěkného, prozaika, historika, editora, novináře, autora textů pro mládež, rozhlasových dramatinací, esejí a literárněhistorických prací, se definitivně uzavřelo 17. listopadu 2013. Za nejvýznamnější z jeho beletristické tvorby lze bezpochyby označit pohádkovou fantasy *Havrane z kamene*, vydanou v roce 1990 nakladatelstvím Albatros. Kniha byla kritikou přijata kladně (srov. ČERVENKOVÁ 1991, PRIMUSOVÁ 1991), roku 1992 získala čestné uznání na veletrhu dětských knih v Bologni a dočkala se několika dramatinací.

Grafická úprava a ilustrace Jindřicha Kovaříka, k textu ostatně naprosto nevhodně zvolené,¹ vizuálně zařazují knihu nejen do kategorie děl pro mládež, ale dokonce děl určených mladším školním dětem. Hned v úvodu je však nutné ujasnit, že *Havrane z kamene* není dílem pro děti. Hana Primusová je v recenzi ve *Zlatém máji* doporučuje dospívajícím (zejména dívkám), s jejichž životními problémy podle ní text souzní, a chápe je jako jednu z knih, „které otevírají cestu k ‚velké‘ literatuře, k chápání poezie, ke schopnosti umění vnímat a rozumět mu“ (PRIMUSOVÁ 1991). Ačkoli se můžeme ztotožnit s recenzentčíným pochvalným hodnocením a nenamítáme nic proti citlivému a sečtělému teenagerovi jako potenciálnímu

¹ Kriticky to podotýká i sám Pěkný v rozhovoru s Lubou Svobodovou: „Obrázky (je jich přes míru) jsou laděny do karikatury, grotesky, zcela proti smyslu prózy, jejíž vyznění je čistě baladické. Také grafická úprava mi připadá samoúčelná“ (SVOBODOVÁ 1991).



recipientovi příběhu Tomáše Pěkného, domníváme se, že horní věkovou hranici není nutné u tohoto titulu stanovovat. Máme zde totiž před sebou typickou ukázkou literatury, která má potenciál oslovit náctiletého, stejně jako čtenáře v seniorším věku. Navzdory už zmíněné pohádkovosti – a dost možná právě pro ni.

Protagonistka příběhu, nejmladší z čarodějnic, a proto přezdívaná Mladá, chce patřit do společenství svých družek. O filipojakubské noci skládá čarodějnou zkoušku, ale neuspěje a dostává ještě rok na přípravu, aby příště obstála. Seznámí se však s vesnickou dívkou Juliánou a z přátelství k ní čaruje, čaruje tak, jak by čarodějnice nikdy neměla – pro lidi, a přijímá také z nutnosti lidskou podobu. A tak vykoupí Juliánina milého od zlého pána, dostane ho z vojny a obdarí modrou krví, aby ctižádostivé rodiče smířila se sňatkem. Ale odměnou jí není ani pořádné vyjádření vděčnosti, natož očekávané Juliánino přátelství. Nadto Mladá porušila čarodějné zákony a čarodějnice ji proto ze svého středu navždy vyvrhnou. Nezbývá jí než jít mezi lidi.

Příběh, sám o sobě jednoduchý, ne náhodou připomene *Malou čarodějnici* Otfrieda Preusslera. Sám Pěkný uvádí, že na počátku byla právě rozhlasová dramatizace Preusslerovy prózy:

Nelíbila se mi, a tak jsem převzal jen motiv čarodějnické holky a čarodějnické zkoušky a napsal všechno jinak. Tahle pohádka dostala jednu z cen na Prix Bohemia. Námětu jsem se nemohl zbavit, v rozhlasové verzi nešlo říct všechno. Próza Havrane z kamene je tedy další, ještě pozměněnou verzí rozhlasové pohádky (SCHNERCH 1992).

Pěkného kniha se však natolik vzdálila od Preusslerovy, že ji nemůžeme považovat ani za volnou parafrázi předlohy. Zmiňovaný motiv čarodějné zkoušky je totiž zastíněn motivy jinými. Nelze si nezpomenout na variace archetypálního příběhu dívky, která opouští svůj – zpravidla vílí – svět a vstupuje do světa lidí, v němž doufá najít lásku. Od Rusalky (na niž upozorňuje i knižní anotace) přes všechny ty víly lidových pohádek, které nedbají o domácnost, přes Andersenovu malou mořskou vílu až po mytickou Undinu. Z lidových pohádek zas pocházejí motivy přechytračení bohatého pána, v jehož rukou proměněné zlato ztrácí svou cenu, či zachraňování mládence před vojnou. Známé prvky však Pěkný aktualizuje, transformuje do nových podob a k novému vyznění.

Ve všech výše zmíněných příbězích dochází ke střetu archetypální hrdinky s lidským světem. Člověk je tu tím, kdo poruší pravidla (mladý venkovan vrátí své ženě víle závoj nebo šaty, ačkoliv byl varován, že to nesmí nikdy udělat; šlechtic zradí, nebo zkrátka neposkytne očekávanou lásku). A hrdinka se potom buď víceméně bezbolestně vrací zpět do svého světa, nebo za svou lehkověrnost podstupuje tvrdý trest. V *Havrane z kamene* je problém nastolen a konflikt vyřešen poněkud jinak. Především motivací není milostný cit, ale cit daleko obecnější, touha po přátelství, po sdílení a souznění s jinou bytostí. Pravidla pak porušuje Mladá sama, třebaže



důvodem je opět člověk. Láska ženy k muži se posunula do vedlejší úlohy a nemá očekávanou pohádkovou sílu. Je to moc čarodějky a moc země, která napomůže ke šťastnému uzavření milostných peripetií, nikoli moc lásky jako takové. Čarodějka, podstupující námahu a nebezpečí z přátelství, soucitu a dobroty srdce, eticky převyšuje zamilovanou Juliánu, která se nezdráhá Mladou využívat ke svému prospěchu.

Rovněž „odměna“ obou dívek je značně nepohádková – sobecká Juliána získává manželské štěstí, Mladá je zavržena světem čarodějným i světem lidským, protože se z obou vymyká. Ne nadarmo sám autor nazývá příběh baladickým. Mladá, která před ne-lidskými zákony upřednostňuje skutky dobra, ačkoli ví, proti jaké moci se staví, tak upomene dokonce na hrdinku vysloveně tragickou, Sofoklovu Antigonu. Celý její příběh je příběhem nesejmutelného smutku.

Dostáváme se zde k jedné ze základních charakteristik prózy Tomáše Pěkného: fantastická literatura obvykle s hlouběji nahlíženou psychologíí nepracuje – *Havrane z kamene* je příběh v jádru psychologický. Hana Primusová se ve své recenzi přidržuje názoru, že kniha zpracovává problém přechodu do světa dospělých, „nutnost nazírat svět trochu jinak“ (PRIMUSOVÁ 1991). Ano, čarodějnice Mladá je skutečně mladá, z lidského pohledu nezkušená. Ale právě jen z lidského – nevyzná se totiž v lidech a užasle se pokouší zorientovat ve světě, v němž „slova každou chvilku znamenají něco jiného“ (PĚKNÝ 1990: 58). Nastavuje tak lidskému žití nelichotivé zrcadlo. Její svět totiž, ať je jakýkoli, není světem přetvářky, při čarování má každé slovo a gesto jednoznačný význam. Mladá zná zákony země, o nichž lidé většinou ani nepřemýšlejí, a nevyhnutelnost vazby mezi příčinou a následkem. Právem tedy můžeme říci, že je v lecčem daleko zralější než Juliána. Její poznání a její hodnoty nejsou něčím dětským, co je třeba překonat, odložit a začít „nazírat svět trochu jinak“. Z pohledu z druhé strany je totiž tou naivní a nedospělou spíše venkovská dívka, která sice ví, jak to chodí v praktickém životě, ale dosud má v ní navrch dítě, uvyklé vymáhat si výhody pláčem, pohružkami a přemlouváním, dítě neschopné velkorysosti, spravedlivého úsudku a docenění závažnosti některých rozhodnutí. Domníváme se tedy, že interpretace Hany Primusové je příliš zužující. Nejde tu pouze o dospívání ve fyzickém slova smyslu, odehrávající se v období puberty – jde tu o dospívání obecně, o zrání k pravému lidství, které provází člověka po celý život. Čarodějka v příběhu dostává lekci, kterou snad ani nepotřebovala (možná více ji potřeboval čtenář) – nezmění se, ani neobjeví něco zcela nového, ale přece jen se posune k větší osobní zralosti. Hlouběji pochopí sounáležitost všech živých tvorů, přírody i lidí, a v odpuštění nalézá lásku ke světu:

„Na nikoho se nezlobím,“ řekla pomalu Mladá. Ještě před chvílí to ani netušila, ale teď to ví jistě. Sepjala údivem ruce. „Já... já je mám všechny ráda.“

Zašeptalo listí a v koruně dubu se probudil první pták. Noc popelavěla a kámen temně, mírně zářil.

„Všechny!“ Mladá vyskočila. „Všichni si přece k něčemu jsme!“ (IBID.: 75).



Knihy má tedy v závěru mnoho naděje: Kdo touží po lásce, může ji přece dávat. Má to smysl. Ale baladický smutek přetrvává, protože příběh doplňuje: ačkoli není vůbec jisté, že jeho cit bude někdy odměněn či opětován.

Havrane z kamene je totiž studií samoty. Touhy po začlenění mezi sobě rovné, která se ukazuje jako marná. Radosti z přátelství, které se postupně ukazuje jako iluzorní. Zklamání a pochopení. Nebylo by na místě užít slova „vystřízlivění“, protože Mladou víra v přátelství neopouští, a tím zůstává a zůstane vždycky mladou, se srdcem otevřeným „do všech stran jak ptačí pelíšek“ (IBID.: 76). Právě otevřenost srdce, jisté vnitřní dětství (jež je však známkou ryzosti, ne infantilility) je tím, co činí hrdinku citlivou a nesmírně zranitelnou.

Emocionální naléhavost těchto prožitků Tomáš Pěkný umocňuje užitím písní, v nichž Mladá vyslovuje nezachytitelné pocity pomocí básnických metafor:

[...] Kdo někoho má, ten
pluje v tom čase,
jak v chladivé vodě.
Hned dopředu,
hned zase zpátky.
Kdo někoho má, ten
žije si v pomalém létě
a na svět se dívá skrz
průsvitná křídla.
Kdo někoho má, ten
je jako vážka
a taky jak rákos,
na který tiše sedá (IBID.: 50).

Tříkrát zpívá Mladá, obracejíc se ke slunci, radostně. Poslední refrén pak už zaznívá zklamáním a také jeho verš se prozaizuje.

Tomáš Pěkný vsazuje svou protagonistku do světa, který je skutečně magický. Atributem čarodějky bývá havran. V Pěkného podání je to však tajemná bytost sídlící v kameni, z něhož na vyvolání vystupuje obličej „napůl ptačí a taky trochu lidský“ (IBID.: 7), aby hrdince radil. Upomene na mluvící kameny z pohádek, i ještě starší mytické kameny, spjaté s věštby. Stejně jako ony se nikdy nemýlí, zároveň však mnohé otázky ponechává nezodpovězené – nikdy neprorokuje Mladé budoucnost, ta zůstává tajemstvím.

Pěkný rovněž neotřelým způsobem zhmotňuje zlo – to když se Mladá jedinkrát dostává až na kraj černé magie, do blízkosti samotného „Pána much“, aby právě z much vyčarovala zlaťáky pro lakotného zemana. Jeho zlo se odráží ve žhnoucím klepadle v podobě kozlí tváře, v kamenných psech s ohnivýma očima na bráně statku – v ďábelských atribtech, které ožívají před očima, proměňují se, hrozí



nebo se chvějí strachem. Sugestivní hrůza vycházející z muže i z jeho domu nenechává čtenáře na pochybách, s jakou mocí je zdejší pán ve spojení, ačkoli vypravěč to nikdy nevysloví explicitně.

K pradávným mýtům odkazují chodící stromy a jejich duchové i samotné lunární obřady čarodějek za filipojakubské noci.

Nejde však pouze o jednotlivé motivy, ale o celkovou magickou atmosféru textu.

Podílí se na ní samozřejmě především Pěkného básnický jazyk plný sugestivních obrazů, přirovnání, metafor a personifikací. Autor zachycuje dění v prostoru pomocí rozličných smyslových vjemů, vůní, zvuků, barev, světla a stínů. Zužitkovává také plně eufonické možnosti jazyka, text si zachovává nepřetržitý vnitřní rytmus a zvláště některé pasáže připomínají spíše báseň v próze. Využívá rovněž přirozenou eliptičnost lidové baladiky – žádná pasáž není kompozičně nadbytečná či retardující, jednotlivé lyrické obrazy jsou k sobě řazeny metodou filmového střihu. Každé slovo stojí na svém místě v plnosti svého významu.² Nejpůsobivěji rozehrává Pěkný hru s jazykem v pasážích o čarování. Druhý, magický svět zde překrývá obrysy světa reálného a stírá hranice mezi skutečností a halucinogenním snem:

Zatímco spala, ptáci se pomalu probouzeli.

Nejdříve slyšela, jak vylétají. Slyšela drhnout ocasní pera, slyšela svist pádu, dotkl se jí koneček křídla. Pak jí rozryl první šrám čelo, další ruce a hrdlo. Čekala bolest, ale bolest nepřicházela. Napadlo ji, že sní. Vydechla úlevou a uviděla na svém dechu tančit peříčko. Skončilo složitý tanec, dopadlo jí zpátky na tvář a za ním ticho a měkce další. Obloha potemněla. Sypal se hustý, šedivý a hnědý sníh. Peří vnikalo do očí, do nosu, do úst. Marně mávala rukama. Chtěla zakřičet, ale nešlo to (IBID.: 45).

Dojem magična prohlubuje také autorova práce s časem. Na jediném místě textu zhruba zasazuje příběh do konkrétního historického rámce („Není tomu tak dávno, co na Býčí horu přicházely každý rok o filipojakubské noci čarodějnice; teprve před dvěma sty lety odešly bůhvíkam“ [IBID.: 12]). Děje samotné se však odvíjejí na podivuhodném rozhraní přítomné chvíle a nedohledného mytického dávna. Už v úvodu knihy vytváří Pěkný pomocí vypravěčových otázek dojem, že se popisované události odehrávají právě teď („Vidíte tu dívčí tvář, podobnou svaštělému jablíčku v zimě? Slyšíte ten trochu nakřáplý hlas? Čaruje“ [IBID.: 7]). Zároveň – stejně jako tomu bylo u prostoru – reálným časem prostupuje čas magický. Opět zvláště v průběhu čarování: zrychluje se či zpomaluje, otevírá chodby do minulosti, kdy „spolu ještě všichni rozmlouvali: lidé, kameny, skřítkové, stromy“ (IBID.). Jako by v těchto pasážích současný okamžik a dávná historie trvaly zároveň, souběžně.

² Na Pěkného přísnou práci s jazykem, projevující se i v novinářské a redaktorské praxi, vzpomíná v nekrologu Jiří Peňás: „Měl ‚čuch‘ na klišé, fráze, povrchnosti: projít jeho rukama byla nejlepší škola, kterou si adept mohl přát“ (PEŇÁS 2013).



Čarování v Pěkného podání není, jak už z dosavadního výkladu vysvitlo, pouhé naučené kejkliřství se slovy, která mají žádaný účinek. Předpokládá bytostné spojení se zemí. Mladá se v něm dotýká prapodstaty života společné všem tvorům, na nevědomé rovině se stává stromem, lovcem dravcem a zároveň jeho kořistí. Kniha vyznívá přesvědčením o jednotě obyvatel země – násilná změna, nepřirozený posun v přirozeném řádu přírody má tudíž nutně vliv na lidský osud.³ Když Mladá zaklíná stromy či vodu, je si vědoma této zákonitosti, obrovské síly, ale zároveň i obrovského nebezpečí, které se v ní skrývá.

Nad mýtinou, jak kámen, který se vymkl pádu, strnulo káně. Pavouk znehybněl v síti a lesní myš zůstala nehybně stát v půli pěšiny.

Mladá odvinula z mladé břízky tenký štůček kůry. Trochu jí rozemnula v prstech a hodila na hladinu jezírka. Voda zprůsvitněla. Svlékla se a ponořila se až po kořínky vlasů do ledové vody. Chlad Mladou obepnul a zmrazil. Když vyšla z lázně, i její kůže byla drsná jako kůra.

Takové čarování! Jen ona ví, jak se bojí (IBID.: 53).

Mladá ovšem nakonec není narušitelkou rovnováhy, protože k přírodním silám přistupuje s úctou a respektem. Jak sám autor uvedl v rozhovoru: „Čarování je jednou z forem dorozumění se s [přírodním] řádem“ (SVOBODOVÁ 1991). Narušiteli mohou být, a jsou, lidé, kteří „když něco chtějí, je jim jedno, co všechno se může stát“ (PĚKNÝ 1990: 59). Jako kdyby nikdo z nich „nevěděl, že jsme všichni zapleteni v jednom klubíčku“ (IBID.: 75).

Mladá je přesvědčená, že lidé jsou podivní. Přesto právě k nim v závěru příběhu míří. Přijala už lidskou podobu a nyní, zbavena možnosti čarovat, plně přijímá své člověčenství, ačkoli to není snadné. „Člověku je někdy ouzko, víš,“ říká havranovi při jejich posledním rozhovoru (IBID.: 76). Příběh se otevírá a opět uzavírá takřka shodnou pasáží s motivem cesty – s motivem lidských cest, které rozhodně neslibují přímé a snadné putování:

Ach, lidské cesty! Kresby prstem v kůře odněkud někam. Nikam odnikud. Ach, cesta úvozem a cesty mezi poli. A cesty z oblázků přes drkotavou vodu. A cesty podle zdí a cesty mezi stromy. Ach, cesta ke křížku a cesty křížem krážem! (IBID.).

Jako Skácelova mytická smuténka, vtělený „příběh starší nežli já, než moje smrt“ (SKÁCEL 1996: 179), vychází na konopné cesty podzimu, vydává se i čarodějnice Mladá po jedné z těch podivných lidských cest. S podobným poetickým smutkem i nadějí.

3 Silný ekologický akcent, významná role přírody, idea provázanosti jejích osudů s lidskými a obava z jejího ničení, to vše v poetickém mytickém hávu, upomenou na dílo J. R. R. Tolkiena.



Středoevropská **postmoderna**



PROLOG

Postmoderní literatura využívá fantastické prvky ve všech literárních žánrech, ve kterých je autoři chtějí mít. V následujících kapitolách demonstrujeme toto využití na několika příkladech soudobé literatury. Pojednávání autoři však nejsou jedinými představiteli středoevropské postmoderny, v jejichž textech fantastické prvky čtenář najde. Ve vztahu k postmoderní literatuře chápeme na tomto místě fantastiku jako žánrově nadřazený pojem, kdy fantastické a magické prvky, běžně užívané v různých druzích umění, jsme schopni identifikovat také v oblasti umělecké literární produkce.

Fantastika je určujícím prostředkem pro vymezení ontologického časoprostoru textové skutečnosti konkrétního díla. V literárních dílech postmoderního stříhu je fantastika zároveň plnohodnotným prostředkem budování estetického zážitku, je nástrojem vyvolávání čtenářových emocí na ose libosti. Autoři využívají fantastické prvky v rozmanitých modifikacích i k tomu, aby sdělovali informace o fikčním literárním světě a jeho fungování, o světě se specifickými, uměle zkonstruovanými zákonitostmi. Využívajíce fantastické prvky odkazují tvůrci ozvláštněným způsobem i k tomu, jak vnímat estetizované poselství díla, jak poselství autora „číst“. Funkce fantastiky je ovšem v díle zdvojnásobena, protože poselství textu odkazuje i mimo sebe, k aktuálnímu světu, k mimotextové skutečnosti. Dá se říci, že sama fikčnost je zvláštní způsob, jak se na ontologicky omezeném modelu pokusit pochopit aktuální svět. Postmoderní se všemi rekonstrukčními a dekonstrukčními postupy vyprávění a tvorby estetizovaného poselství využívá fantastických fikčních prvků jako dalšího možného prostředku, jak aktuálnímu světu porozumět. Je to poselství specificky, estetizovaně modifikované. Fantastické prvky v postmoderních textech stojí nejednou ve službách alegorie, symbolu či autointerpretačních autorských strategií. Tradičně realistické způsoby traktace dostávají při užití fantastična další

dimenze, autorem nabídnutý ontologický model světa je rozšířen o takzvané iracionální možnosti poznání, jak funguje nebo může fungovat svět mimoliterární. Postmodernistické přepracovávání mýtů, respektive mytologických prvků vytváří například situaci podobnou té, kdy v předmytologické době bohové ještě žili mezi lidmi, kdy zvířata ještě mluvila –, a v této konstelaci hledá autor naději ne pro vyprávění, ale pro posluchače. Je to příspěvek k pochopení našeho místa ve světě.

V raných textech Daniely Hodrové, například v trilogii *Trýznivé město*, se potkávají postavy z tohoto světa s postavami zemřelými, ožívají zde různé předměty, ba dokonce se na vyprávění podílejí personifikovaná abstrakta. V textech Daniely Hodrové, Jiřího Gruši (*Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele*), stejně jako u Jiřího Kratochvila, Miloše Urbana nebo Michala Ajvaze (*Druhé město*) cestují postavy časem, vykazují nadstandardní psychosomatické vlastnosti jako přirozenou součást své zvýšené senzibility,¹ vnímají paranormální jevy a ovládají paranormální energie. Fantaskní perspektiva je používána i při výběru prostředí, resp. při fokalizaci prostoru z pohledu postavy; prostory dějů jako houštiny, podzemní labyrinty, sklepení, hrobky, studny, tunely, světlíky, kaple či zešeřelá skladiště, archivy a krámy traktují vyprávěči zhusta jako bizarní kulisy.

Je třeba si povšimnout, že vedle žánrové vícevrstevnatosti či hybridnosti, která se neomezuje pouze na aluze na mýty a pohádky, je v postmoderních textech českých autorů od osmdesátých let dvacátého století nápadná intertextualita: v raných prozaických textech Alexandry Berkové (*Knížka s červeným obalem*), Jana Křesadla (*Mrchopěvci; Fuga trium*), Jáchyma Topola (*Sestra*), Zuzany Brabcové (*Daleko od stromu*), Jiřího Kratochvila nebo Michala Ajvaze (také *Návrat starého varana; Tyrkysový orel*) nalézáme četné odkazy na literární, hudební, výtvarná díla, na architekturu, na divadlo a dramatická díla, na filozofické koncepce nebo náboženské systémy. Někdy autoři podávají vlastní výklad, jak má aluzím, parafrázím, použitým literárním a kompozičním postupům čtenář rozumět. Takový autointerpretační význam a zároveň antiiluzivní působení mají třeba komentáře u Jiřího Kratochvila nebo Daniely Hodrové. Většinou je však na čtenáři, aby mnohvrstevnatý systém narázek, výpůjček, odkazů a kompozičních či žánrových variací rozeznal a dešifroval sám.² Takto vystavěná textová skutečnost nepodává v žádném případě ani jednodušší výklad textu a jeho poselství, čtenáři však poskytuje alternativu k výkladu některých entit a vztahů ze světa aktuálního. Fantaskní obrazy prostorů, figur, paranormálních vlastností a jevů, mytologické a jiné intertextuální odkazy se pro interpretaci díla stávají metaforami tajemství, nevysvětlitelnosti, transcendentna, touhy po vol-

1 Jan Tlustý upozorňuje v souvislosti s *Druhým městem* Michala Ajvaze na potřebnost zapojit při recepci textu smyslové vnímání v celé jeho šíři, neboť například tento román „promlouvá především smyslovostí“ (TLUSTÝ 2006: 104) – dožaduje se tedy jako interpret zvýšené senzibility i u čtenáře.

2 Jan Tlustý upozorňuje na to, že v textech, jako je Ajvazovo *Druhé město*, zpochybňuje surreálná imaginace nadvládu rozumu ovládajícího naše vnímání světa, takové texty pak lze číst jako „dekonstrukci aktuálně přítomné ‚verze světa‘“ (TLUSTÝ 2006: 104).



nosti, nebo naopak symbolizují třeba vězení, hrůzu, zlo, deformovanou morálku, duševní patologii, mnohdy však představují afinitu k dobru, náklonnost ke spravedlnosti, ke hravé kreativitě a empatické toleranci. Má-li to znamenat pro příjemce jen literární hru a zábavu, nebo i příspěvek k výkladu a pochopení existenciálních a ontologických konstelací, ponechávají autoři většinou na recipientech. Jisté je, že setkání s takovým literárním textem atakuje hranice čtenářovy identity.

FANTASTIČNO A POSTMODERNA: ROLE FANTASTIČNA V DÍLE JIŘÍHO KRATOCHVILA

Ve mně je obojí: vyjít vstříc čtenářům a zároveň se uzavřít do ezoterického světa, kam za mnou nikdo nemůže

Jiří Kratochvil: *Bleší trh*

Dílo Jiřího Kratochvila (narozeného 1940), česky píšícího autora, obsahuje téměř všechny hlavní literární, odborné a publicistické žánry. Zřejmě nejznámější je Jiří Kratochvil v oblasti beletrie jako autor novel, románů, povídek a povídkových knih, divadelních a rozhlasových her. Publikoval ovšem i osobní lyriku, moderní pohádkové texty, fejetony, literárněvědné studie a eseje, recenze, kulturovědné a uměnovědné studie a glosy, portréty umělců či odborných osobností. Tento výčet textodruhových charakteristik je však velmi hrubý, neboť jedním z nápadných příznaků Kratochvilova slovesného díla je jeho textodruhová, respektive žánrová hybridizace: autor vědomě překračuje zavedené makropoetické definiční hranice a mísí textotvorné postupy a literární, odborné či publicistické výrazové prostředky podle autorského záměru konkrétní výpovědi. Definiční nejednoznačnost odpovídá Kratochvilovu chápání tvorby a recepce jako otevřeného systému ve smyslu vědomě konstruovaného uměleckého projevu s prvky experimentu, hry a možností rozmanitých interpretačních variací. To samozřejmě neznamená ani tvůrčí, ani interpretační libovůli, ba naopak nutí čtenáře, kritika i interpreta přistupovat k poselství s obezřetností a ohledem na pluralitu sémantických, respektive literárně-estetických rovin komunikátu jako celku.

Celostní vnímání Kratochvilova textu nás může dovést ke hledání a nalézání obecných charakteristik jeho literárního díla, které dnes čítá dostatečnou šíři a žánrovou i tematickou pestrost, aby bylo možno takové závěry vyslovovat.

Z tematologické perspektivy jsou dominantními příznaky Kratochvilových próz příběhy outsiderů, a to jak s dospělými (nejčastěji v povídkách), tak s dětskými protagonisty (například v románu *Uprostřed nocí zpěv*, v novelách *Lehni, bestie!* nebo *Alfa Centauri*). Dalšími tématy próz jsou komplikované vztahy otce a syna a jejich řešení, osudy postav s následky traumatizujících zážitků z dětství (například domovní prohlídka u Simonidesů v *Uprostřed nocí zpěv*, rodinná poprava Alešova strýce v novele *Truchlivý Bůh*), nenaplněné nebo neadekvátní milostné vztahy a jejich důsledky (například v románech *Siamský příběh*, *Nesmrtelný příběh* nebo *Lehni, bestie!*), kolektivně traumatizující události jako divoký odsun 1945 (například v *Uprostřed nocí zpěv*) nebo monstrprocesy padesátých let (například v *Lehni, bestie!*), nezákonné praktiky komunistických tajných služeb a jejich agentů a dalších příslušníků bezpečnostních složek a obrazy zla a strachu s tím spojené (například v románech *Uprostřed nocí zpěv*, *Avion*, v povídce *Flétna z knihy Lůžko je rozestlané*). Mnohé z těchto výše pojmenovaných skutečností výrazně zasahují do utváření protagonistovy identity (například hledání otce v *Uprostřed nocí zpěv*, hledání Sonina milence Bruna Mlocka ve zvířecích reinkarnacích v románu *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové čili Román karneval*). Spisovatel také ve svých textech nejednou předkládá vlastní obraz historických událostí nebo jejich alternativní varianty a konstruuje kontrafaktuální obraz dějin (například jiný průběh Velké francouzské revoluce v novele *Alfa Centauri*, apokryfní výklad vzniku takzvaného zvacího dopisu předcházejícího československé okupaci 1968 v povídce *Deníček*, s. 54–56). Častým tématem Kratochvilových próz je též sama umělecká tvorba, především slovesná, popis a odhalování zrodu textu v rozmanitých fázích, tedy psaní o psaní (například v kapitole *Ženich v Uprostřed nocí zpěv*, s. 73–83, vypravěč tematizuje své tvůrčí pochybnosti při psaní díla; v kapitole *Kratochvilný klobouk*, s. 190, v románu *Nesmrtelný příběh* přechází vypravěčka Soňa z ženské ich-formy do autorské ich-formy mužské a poukazuje na konstruovanost vyprávění; v kapitole *Sedmnáct* na s. 86 v *Truchlivém Bohu* částečně odkrývá význam střídání er-formy a ich-formy a upozorňuje, že konečné rozluštění může najít čtenář v závěru novely). S tím souvisí tematizace uměleckého experimentu, hry, jakož i hráčů, rolí, masek a převleků (například v *Medvědím románu*); zde je pak nutno říct, že témata alternativ, variací a popis procesu literární tvorby se v textech Jiřího Kratochvila často propojují. Výčet, byť by mohl být detailnější, však zatím nic neříká o důvodech, proč autor volí právě taková témata, respektive jaké volí látky. Soupis témat a opakujících se motivů spíše vyvolává otázky, jaká poselství Kratochvilovy texty nesou. Odpovědi budeme hledat později, předtím se však ještě krátce zaměříme na výčet hlavních příznaků výstavbových.

Nápadným rysem výstavby Kratochvilových narativních textů je střídání vypravěčských perspektiv (například v *Medvědím románu*, v *Uprostřed nocí zpěv*, v *Truchlivém Bohu*); žánrová hybridizace (například v *Medvědím románu* od sci-fi přes antiutopii ke společenskému románu a antiiluzivnímu autentickému vyprávění, vše

míseno s prvky eseje, odborného výkladu, lyrického experimentu, deníku a jiných druhů textu); autentizace, respektive využívání arteficiální autenticity (například v kapitole Kratochvilný klobouk, s. 190–192, a v kapitole Hrdý bastard, s. 208–210 románu *Nesmrtelný příběh*, líčí autorský vypravěč historii svých prapředků, nápadně podobnou osudům rodiny Soni Trocké, a vytváří iluzi, že spisovatel popisuje autentický příběh svého rodu; na záložku knihy *Má láska, Postmoderno* si J. Kratochvil vymyslel, že každá povídka obsahuje po jedné větě z *Minutových románů* Petera Altenberga, mystifikaci později musel snaživým překladatelům do němčiny prozradit);¹ mísení iluzivních, antiiluzivních a zdánlivě antiiluzivních prvků (evidentní, přiznaný vstup autorského vypravěče do textu, mimo jiné například v kapitole Epsilon v romanetu *Alfa Centauri*, s. xcv); metatextualizace („Taky úplně zbožňuju, když někdo náhle přeruší vyprávění a odbočí čertví kam. Nu a to nastane zrovna v téhle kapitole, která je zdánlivě o něčem úplně jiným“ – *Alfa Centauri*, s. xcv; ukázka pokračuje příkladem výše jmenované estetizující antiiluzivnosti: „Ještě v osmdesátých letech dělal vypravěč tohoto romaneta topiče, kotelníka v brněnské chemické fabrice, v Lachemě.“); využívání náhody jako dynamizačního prostředku vyprávění (je nápadnější v raných Kratochvilových prózách), respektive využívání překvapivé pointy (například sebevražda dětského vypravěče na protest proti perzekuci v padesátých letech v Československu v povídce *Flétna*, s. 37; nebo výměna rolí mezi Alešem, černou ovčí v rodinném mafiánském klanu Jordánů, a Bohem, osamělým hlídačem z maringotky v horách v *Truchlivém Bohu*, s. 110); literární anakoluty, hry, ozvláštňení a experimenty všeho druhu v podobě výrazových „schválností“ (například výraz „playboy“ nebo replika „No comment“, s. 127 z románu *Slib*, jako součást dialogu českých mluvčích v padesátých letech dvacátého století v Československu). Nápadným výstavbovým rysem Kratochvilových próz je přítomnost fantaskních, magických prvků, a to zpravidla v realisticky vyprávěných příbězích či epizodách. Blanka Kostřicová si všímá, že Jiří Kratochvil často „fantaskní formou prezentuje autentický obsah“, respektive „autentické autobiografické prožitky“ (KOSTŘICOVÁ 2008: 13–14). Pro výskyt magických příznaků bývá Kratochvil označován za tvůrce próz typu magického realismu (srovnej například Elena Buixaderas na záložce španělského vydání románu *Slib La promesa de Kamil Modráček*, 2013, nebo KOSTŘICOVÁ 2008: 46).

Fantastické a magické prvky se v textech Jiřího Kratochvila vyskytují již od samých počátků jeho prozaické tvorby. Vzhledem k autorově afinitě k humoru diavla absurdity a k absurdním povídkám (Kratochvil se hlásí k poetice Ivana Vyskočila nebo Jorge Luise Borgese) lze některá použití magických či fantaskních jevů vnímat jako situace absurdně humorné (například hravá či milostná setkání Soni Trocké s různými zvířecími inkarnacemi Bruna v podobě šimpanze, jelena

1 Informace podle osobního sdělení Jiřího Kratochvila v r. 2000 autorovi studie.

a dalších v *Nesmrtelném příběhu*). Použití magických a fantaskních prvků je však u Jiřího Kratochvila zřejmě polyfunkčnější.

Fantaskno má nejednou podobu existence magických sil a schopností, které postavy mohou v reálném příběhu využívat (například v *Uprostřed nocí zpěv*). Často jsou to postavy zdánlivě slabší, neprůbojně, mladé, jakoby nezralé (děti, dospívající chlapci, bezdomovci, outsideři), vystavené zlu, manipulaci, násilí či existenciálnímu ohrožení (například nemocný chlapec z *Uprostřed nocí zpěv*, jehož vyděšenou maminku vyfackoval z blešího cirkusu neznámý muž; unesené děti z *Lehni, bestie!* určené k převýchově v oběti dětského monstrprocesu v Československu a podobně). Pomocí dané nadpřirozené schopnosti nebo síly získávají jisté výhody vůči uzurpujícím protivníkům a dokáží zlu vzdorovat, uniknout či zabránit (v *Uprostřed nocí zpěv* chlapec později potrestá fackujícího muže tím, že na něj pošle obří blechu, která muže zabije, s. 21; později povolá protagonista na svou záchranu před sovětským agentem smečku potkanů, kteří soudruha Lopuchina sežerou, s. 141–143; mluvící kočka Kaňka chrání Jindřicha před ostřelovači v osvobozovaném Brně na konci války v románu *Dobrou noc, sladké sny*). V některých případech je reálná přítomnost nadpřirozené schopnosti či použité nadpřirozené síly spíše jen přáním nebo touhou zachránit se s její pomocí (obří blecha či potkaní smečka se jeví tak absurdními, že je lze vnímat v prvním případě spíše jako horečnatou představu, ve druhém jako přání postavy zachránit se před nepravým otcem). Výskyt nadpřirozeného jevu tedy můžeme vnímat také jako iluzi, jako iluzivní vjem, jehož motivovanost lze u postavy psychologicky vysvětlit, a někdy také taková iluze vysvětlena či naznačena bývá (horečka chlapce po návštěvě blešího cirkusu, s. 21 v *Uprostřed nocí zpěv*). Jindy je existence fantaskního jevu, činu či setkání v dané textové skutečnosti podávána jako naprosto přirozená, nepochybnitelná (například Aleš Jordán si u horské maringotky skutečně vyměnil místo, roli a podobu s Bohem, ten je v lidském světě i při internaci v psychiatrické léčebně šťastný ze své smrtelnosti, která mu přinesla konec nudy na konci novely *Truchlivý Bůh*; učitelem Sonina syna Martina se v *Nesmrtelném příběhu* na několik let stává mluvící kapr Baruch Spinoza, s. 147–162).

Pro autora se fantastický jev stává prostředkem vytváření nové textové skutečnosti se specifickými zákonitostmi, které musí čtenář chtě nechtě respektovat. Postavy vykazují vlastnosti umožňující například přenos myšlenek či předmětů (přemístění Československa do Amazonie v povídce *Orfeus z Kénigu*, s. 9) nebo zprostředkování nadstandardních smyslových vjemů (kočka slyšící na dálku čtyř desítek kilometrů v povídce *Neklej, prosím* z knihy *Brno nostalgické i ironické*), nadto o vlastnostech pak ani postava, ani čtenář naprosto nepochybují. Magická vlastnost postavy nebo prostředí se stává jakýmsi kontrafaktuálním pomocníkem vypravěče i postavy, když například díky schopnosti cestovat časem může získat vliv na vývoj následných událostí (například v romanetu *Alfa Centauri* je nadaný novorozenec z královských kruhů předrevoluční Francie vržen strojem času do dvacátého sto-

letí do rodiny brněnského architekta, aby odtud – vychován tajemným Charliem a poučen o své historické roli – byl nakrátko vrácen jako jinoch ke dvoru a správnými přímluvami přivedl krále k nekrvavé změně vlády a zabránil tak revoluční diktatuře). Spisovatel zde získává literární prostředek pro kontrafaktuální utváření historického pozadí předkládaného příběhu, pro zobrazení možných variant vývoje známých událostí, pro vykreslení alternativních důsledků a pro nabídnutí alternativních světů, alternativních velkodějinných skutečností a příběhů. Takové alternativy umožňují relativizaci stávajících hodnot a nové hodnocení společenské, respektive historické situace. Autor může nabídnout jiné hodnoty nebo jiné uspořádání hodnot stávajících, fantaskní prvky se jako metafora stávají zrcadlem reality, zrcadlením aktuálního světa. Zobrazení textové skutečnosti za využití magična a fantaskna se může stát prostředkem k zaujetí kritického pohledu na mimoliterární skutečnost. Fantaskní imaginace je literárním prostředkem, který autorovi i čtenáři umožní nahlédnout svět a jeho hodnotový systém z alternativní perspektivy a získanou reflexi performativně využít. Je pak na čtenáři, najde-li v alternativním obraze aktuálního světa metaforu, která jej jako vhléd inspiruje ke změně individuálního, „občanského“ postoje ke světu, či uchopí-li text „emocionálně“ jako zábavnou uměleckou mystifikaci, která mu poskytne plnohodnotnější, bohatší literární zážitek.

Vrátíme-li se k počátečnímu hledání dominant v literárních textech Jiřího Kratochvila, je na místě nyní pokusit se o zhodnocení významu použitých literárních prostředků na rovině tematické, výrazové i komunikačně funkční.

Jiří Kratochvil, jak výše naznačuje motto převzaté z přednášky pro Ateliér tvůrčího psaní v Brně, svému čtenáři cestu k poznání a přijetí poselství svých textů nijak neusnadňuje. Čtenář na počátku jednadvacátého století je fatálně zatížen traumaty lidské společnosti, která jí přinesly války a diktatury století dvacátého. Zdánlivý klid, faktický mír v Evropě posledních desetiletí a ideál demokratické společnosti tvoří pro občana a spisovatele Jiřího Kratochvila dějinné pozadí, kterému individuální příběhy malých dějin nastavují zrcadlo. Pro svá vyprávění vybírá spisovatel postavy nenápadných, nicméně nejednou neobvyklých, něčím neobvyklým nadaných postav. Jejich nadstandardní vnímavost se stává prostředkem, jehož pomocí spisovatel prověřuje jak tradiční společenské hodnoty, tak hodnoty soudobé kultury, výtěžky posttotalitních státních uskupení, propagované pravdy postdemokratických společností po pádu železné opony na konci dvacátého století. Kratochvil cítí a jasně ukazuje, že slabí a slušní byli, jsou a budou nejohroženější skupinou v lidské společnosti. Straní proto dobru a věří v potrestání zla, byť by k tomu měly být použity i síly nadpřirozené. Neobvyklé vlastnosti postav a jejich schopnost ovládat nadpřirozené síly, jež bývají běžně vnímány jako fantastické a magické, jsou v Kratochvilových prózách pojednávány jako nezpochybnitelné paranormální jevy, postavami využívány jako výstraha, varování, obrana, trest,



Středoevropská postmoderna

jindy jako prostředek k „nápravě světa“. Potrestání (oslabení, uklidnění, zabití) protivníků a nositelů zla a násilí pomocí nadpřirozených sil připomínají působení magických sil, jak je známe z mýtů, z folklorních textů nebo okultismu. Zde ovšem je výrazem naděje, že ještě existují prostředky na záchranu, na ochranu slabších, jemných, citlivých, bezbranných, bezúhonných. Literatura se všemi příznými atributy konstruovanosti, experimentu a hry je tu čtenářům nabídnuta jako prostor pro svobodné denní snění, jako prostor pro kreativní mentální řešení temných stavů duše, kam můžeme vstoupit s umělcem, společně s ním se probolet příběhem a odkud snad můžeme vystoupit čistší. Netvrdím, že veselejší, radostnější a jásavější. Rozhodně ale odchází čtenář Kratochvilových textů bohatší o naději, že ve svobodném světě umění je možno hledat směr a inspiraci k utváření lepšího světa vůkol.

ASPEKTY FANTASTIČNA V PŘÍBĚZÍCH MICHALA AJVAZE

Budeme si všechno představovat, to bude daleko krásnější. [...]

Nejsme přece tak tupí, abychom potřebovali skutečnost...

Michal Ajvaz: *Druhé město*

V knihách psaných Michalem Ajvazem se mnohdy setkáváme s exotickými zvířaty, neobvyklým chováním postav či vysoce nepravděpodobnými událostmi, to vše zahrnováno běžným, možná až všedním prostorem Prahy, Paříže nebo jiného velkoměsta. Hrdinové autorových románů často zkoumají hranice svého světa, hranice vlastních zkušeností a možností vnímání. Místa, na kterých se Ajvazovy příběhy rozvíjejí, nejsou známým a bezpečným prostorem každodenního života, ale dříve či později jednotlivé postavy odhalují nesamozřejmost okolního prostředí, které je obklopuje.

Čtenář proto často spolu s postavami váhá, jakým způsobem si má děj románu vysvětlit: zda upřednostnit rozumový výklad situace, prohlásit vše za fikci, nebo přistoupit na autorovu hru s nejednoznačností a přijmout konflikty racionálna s iracionálnem jako základní strategii textu.

Touto charakteristikou se Ajvazovy romány velmi přibližují koncepci, kterou představil Tzvetan Todorov jako teoretické zachycení žánru fantastické literatury. Jakkoliv není Todorovova koncepce neproblematická (o tom dále níže), poskytuje užitečné nástroje k tomu, abychom mohli Ajvazovy příběhy analyzovat a možná i lépe pochopit.

Tzvetan Todorov definuje fantastično jako okamžik váhání na přechodu mezi dvěma stavy – podivuhodnem a zázračnem, tedy mezi situací, která se udála podle

zákonů a pravidel našeho světa, a situací, která se řádu našeho světa vymyká. Jeho přístup je velmi specifický a poněkud jde proti běžnému teoretickému i neteoretickému chápání slova *fantastický*, kterým se často míní něco nemožného, nereálného, co se principiálně liší od našeho běžného života.

Fantastický text je tedy podle Todorova takový, při jehož čtení čtenář (jde o implikovaného čtenáře, nikoliv o empirického, nejistota tedy musí být dána přímo v textu a neměla by záviset na psychických či kognitivních předpokladech konkrétního jedince) váhá mezi dvěma alternativními vysvětleními, jedním realistickým, které lze odvodit z našich znalostí světa, a druhým nerealistickým, při kterém bychom museli svoje znalosti o světě poopravit. Podstatnou roli v tomto případě hraje událost, která se značně vymyká z kontextu obvyklých pravidel čtenářova (případně i hrdinova) světa. Ta může narušit dosud koherentní realistický příběh, čtenáře tím znejistit a přinutit jej k hledání vysvětlení. Váhání zde má nejdůležitější úlohu: událost musí být neobvyklá, ale uvěřitelná; pokud by se jednalo o jasně nadpřirozený jev, pak už jsme se přesunuli mimo naši kategorii.

Podle Terezy Dědinové (DĚDINOVÁ 2015: 45) došlo u Todorovy teorie fantastiky v podstatě k dezinterpretaci: jeho zkoumání bylo zaměřeno na specifický žánr francouzské literatury devatenáctého století a až po překladu do angličtiny, kdy se z *Introduction à la littérature fantastique* stalo *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, byl jeho specifický pojem fantastiky rozšířen i na texty ze zcela odlišné oblasti. Jeho definice fantastiky tak nezahrnuje naprostou většinu děl, která bývají ve světě řazena k fantastické literatuře.

Podle Birgit Grein, která je autorkou hesla *fantastika* v Nünningově *Lexikonu teorie literatury a kultury*, můžeme fantastiku chápat v širším smyslu jako princip, kdy je v literárním díle proti známému a ověřitelnému čtenářovu světu postaven svět odlišný (srov. GREIN 2006: 215). Tzvetan Todorov k tomuto obecnému vymezení přidal jako klíčovou podmínku epistemickou nejistotu čtenáře, což znamená, že jeho přístup nejde úplně mimo běžné chápání významu slova fantastika, pouze jej silně zužuje.

Jádro fantastična je podle Todorova následující:

Ve světě, který je opravdu naším světem, takovým, jaký jej známe, světem bez ďáblů, sylfid nebo upírů, se stane událost, která nemůže být vysvětlena zákony téhož důvěrně známého světa. Ten, kdo tuto událost vnímá, musí zvolit jedno ze dvou možných řešení: buďto jde o mámení smyslů, o dílo představitosti, a zákony světa pak zůstávají tím, čím jsou; anebo se ta událost doopravdy stala, je nedílnou součástí skutečnosti, ale tato skutečnost se pak řídí zákony, které nám nejsou známé (TODOROV 2010: 26).

Podstatná je v tuto chvíli dvojznačnost situace, zároveň ale ekvivalence obou vysvětlení, příhodně vyjádřena větou: „Téměř jsem začal věřit“ (IBID.: 30).

Pravděpodobnost realistické ani nerealistické interpretace proběhlé události by neměla převažovat, aby se čtenář (a s ním případně i postava) nemohl snadno přiklonit k jedné z nich. Výstižný příklad představují dopisy Jonathana Harkera v epistolárním románu *Dracula* irského autora Brama Stokera – jejich pisatel přijíždí na transylvánské sídlo hraběte Draculy a prožívá sled čím dál méně uvěřitelných událostí, až se dostane do stavu, kdy si není jist tím, zda se jedná o skutečnost (to znamená nadpřirozené vysvětlení), nebo o snění či halucinace (tedy přirozené vysvětlení).

Todorov vyděluje tři podmínky své koncepce fantastična:

1. váhání (implikovaného) čtenáře mezi nadpřirozeným a přirozeným vysvětlením;
2. váhání postavy, které sice není nezbytně nutné, ale většinou se tak děje;
3. odmítnutí básnické i alegorické interpretace ze strany reálného čtenáře.

Jeho přístup tak kombinuje (pokud vynecháme druhou podmínku, která podle samotného Todorova není nutná) textové i mimotextové požadavky nutné k tomu, abychom mohli určité dílo žánrově zařadit.

Často nemusejí v příběhu nastat pouze jednotlivé situace, které bychom klasifikovali jako fantastické, ale může jít o jejich sled, který vytváří obecné nastavení celého díla. V románu Michala Ajvaze *Druhé město* není až do konce zcela jasné, jaký je status „druhého města“: zda se jedná o objektivně existující svět, nebo jde jenom o výplod fantazie hlavní postavy. Fantastický efekt buduje soupeření dvou odlišných vysvětlení: Todorovovou terminologií řečeno, není jasné, zda se jedná o záračný stav (druhé město opravdu existuje; osoby po vypití určitého zeleného nápoje mohou létat; žraloci se vyskytují na věžích a losi v útrokách soch na mostech), nebo zda je to způsobeno jen změněným stavem mysli některé z postav, zapříčiněným buď jejím sněním, nebo v jiném případě vdechnutím nějakého halucinogenního plynu v bytě, který navštívila.

Přesněji řečeno, druhé vysvětlení je čtenáři nabídnuto v dialogu hlavní postavy s univerzitním badatelem, který se při návštěvě starého bytu nadýchal omamných výparů zelené tekutiny a následně byl nalezen v bezvědomí. Hlavní hrdina *Druhého města* zažívá podobnou situaci při pohledu na tajemnou knihu v tmavě fialové sametové vazbě, jejíž písmena v noci zeleně světélkují a není vyloučeno, že stránky knihy kromě světla nevydávají ještě něco jiného. Obě události spojuje mimo jiné také motiv zelené barvy, který se v souvislosti s druhým městem objevuje opakovaně.

Celé vysvětlení ale nepůsobí natolik samozřejmě, aby mohlo být bez výhrad přijato. Vzhledem k množství detailů, které vypravěč popisuje, a propracovanému řádu druhého města, který sice není řádem logickým (z našeho pohledu), ale je důsledně aplikován, má čtenář dobré důvody nevěřit vypravěči úplně vše. Navíc se

pasáže, ve kterých by bylo možné připustit, že je hlavní hrdina pod vlivem halucino-genů, střídají s pasážemi realistického stříhu, což koherenci vysvětlení narušuje – kdyby byl hrdina ovlivněn chemickou látkou, tak by pravděpodobně svoje stavy prožíval nepřetržitě, nebo by musel být vystaven působení halucinogenu opakova-ně, o čemž však v textu není zmínka.

Racionální čtenář má přirozenou tendenci vysvětlovat záhadné události tak, aby nebyla porušena logika a zákonitosti jeho světa. Závěr příběhu ale všechna rozu-mově přijatelná vysvětlení opět relativizuje – hrdina nastoupí do zelené tramvaje, která po celou dobu trvání příběhu představovala jakýsi jednosměrný spojovací prostředek mezi prvním a druhým městem. Z hlediska časové struktury bývá po-slední argument často nejpřesvědčivější; v tomto případě je otázka existence dru-hého města zodpovězena kladně.

Geneze

Michal Ajvaz ve svém (básnickém i prozaickém) díle hlavně zpočátku vycházel ze surrealistického způsobu nahlížení na svět, ze kterého převzal zejména tendenci k nejednoznačnosti, směřování k iracionalitě a ke hledání něčeho, co je doslova řečeno „nad realismem“. Zároveň je u něj patrný vliv Skupiny 42 a jejího zaměření na město a jeho periferie. Skloubením těchto dvou v zásadě protikladných umě-leckých přístupů pak vznikají příběhy, které se odehrávají ve všedních prostorech (což by ocenila Skupina 42), které jsou ale zaplněny často nevšedním obsahem a neplatí v nich společenské, přírodní a snad ani logické zákonitosti našeho světa (což by se oproti tomu líbilo surrealistům).

Ajvaz bývá často označován jako autor takzvaného magického realismu – což už samo o sobě navozuje představu, že se v jeho dílech budou střetávat dva do jisté míry protichůdné principy – „realismus“ zde zastupuje Todorovův pól podi-vuhodna (kdy všechny události, jakkoliv neobvyklé, lze vysvětlit racionální cestou pouhou aplikací běžně platných přírodních zákonů) a přívlastek „magický“ od-kazuje k zázračnu; rovnoměrnou kombinací těchto poloh pak vznikne text, který můžeme označit jako fantastický.

Váhání mezi dvěma vysvětleními však neprobíhá po celou dobu; Michal Ajvaz (a podle Todorova téměř každý autor) nejpozději na konci obvykle nabídne vysvě-tlení (a tedy příklonění se k jedné z variant zázračno/podivuhodno). Ajvazovy rané texty jsou v tomto důslednější a jednoznačnému vysvětlení se vyhýbají. Možná nej-více je tomu u básnické sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental* – jelikož se nejedná o souvislý prozaický text, tak nepotřebuje pointu a závěrečné vysvětlení otázek, ke kterému Ajvaz v pozdějších románech tíhne (je to trochu služba čtenáři i samot-nému autorovi, protože bez pointy by celá složitá konstrukce románu mohla být zbytečná a dost možná by spousta jemností nikdo ani neodhalil).

Příběhy v Ajvazových pozdějších románech jsou vždy „obaleny“ realistickým rámcem, podivuhodné či zázračné události a jevy se objevují až po nějaké době, na rozdíl třeba od Franze Kafky (srov. TODOROV: 142–146), jehož *Proměnu* Todorov také uvádí jako svébytný příklad fantastické literatury ve dvacátém století. Mohli bychom říci, že Ajvazův autorský vývoj je charakterizován postupným ústupem od fantastična – zatímco *Druhé město* je na fantastické prvky velmi bohaté, v autorově posledním románu, *Lucemburské zahrádě*, už jsou obvyklé motivy (střet dvou světů, rozklad starého řádu, boj tvarů s beztvarým atd.) a nejistota ohledně vysvětlení nejasných věcí přítomny jen jako text knihy, kterou čte hlavní hrdina Paul (příčemž tento vložený příběh už je v porovnání s délkou celé novely zanedbatelný). Jeho vlastní, „reálný“ život je sice nabit mnoha neobvyklými událostmi, ty jsou však vyvozovány z psychologického rozpoložení jednotlivých postav. Čtenář už ale nemůže váhat se způsobem vysvětlení neznámého, protože mu text nenabízí přílišné interpretační možnosti ve smyslu dvou protikladných významů celého textu, nebo alespoň jeho části.

Kouzelné a hybridní světy

Možné způsoby řešení nejistoty ohledně určení charakteru druhého města nabídl Lubomír Doležel na podkladě své teorie fikčních světů (srov. DOLEŽEL 2014: 19–48). Jeho rozdělení fikčních světů na realistické, fantazijní a aleticky dvojdomé¹ vychází z konfrontace přirozených a nadpřirozených událostí v příběhu. V realistických světech dochází pouze k přirozeným událostem, ve fantazijních pouze k nadpřirozeným a v aleticky dvojdomých světech k oběma druhům událostí – přirozeným i nadpřirozeným. Podrobnější členění třetí kategorie je pak vytvořeno v závislosti na vztahu obou složek.

Doležel rozděluje aleticky dvojdomé světy do tří podskupin: ve světech *mytologických* je hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným striktně vymezena a oblast nadpřirozena není postavám z oblasti přirozena přístupná. Světy *kouzelné* mají taktéž obě oblasti odděleny, ale hranice mezi nimi není tak pevná, postavy z obou oblastí mohou komunikovat a interagovat.

Pro světy *hybridní* platí, že hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným je zcela zrušena a obě oblasti se prolínají.

Podle Doležela je důležitá zejména prostorová charakteristika světů – zatímco v prvních dvou případech se přirozené a nadpřirozené bytosti vyskytovaly na odlišných místech, ve třetím případě tomu tak není a prostory výskytu se bezezbytku prolínají.

1 Čtvrtá Doleželova kategorie, světy hybridní, patří svým charakterem zcela jasně mezi světy aleticky dvojdomé (což i autor v textu sám přiznává, když píše, že „Svět hybridní je aleticky dvojdomý svět, v němž je hranice mezi oblastí přirozenou a nadpřirozenou zcela zrušena“; DOLEŽEL 2014: 23) a není příliš jasně, proč zůstala vyčleněna samostatně.

Ajvazovo *Druhé město* zařadil Doležel jako typický příklad světa hybridního, což odůvodnil právě prostorovými charakteristikami románu. Jeho děj se odehrává v Praze a žádná z událostí neopustí z horizontálního hlediska hranice města, ačkoliv z vertikálního pohledu se oba prostory poněkud liší – někteří obyvatelé druhého města jsou schopni létat, jejich bohoslužby se odehrávají v podzemí a bydlí v bytech ve zdymadle desítky metrů pod hladinou Vltavy. Časové oddělení nebere Doležel v úvahu, ačkoliv až na drobné výjimky je temporální uspořádání jednotlivých epizod zcela jednoznačné – první město žije ve dne, druhé město zase v noci. Bylo by tak možné zpochybnit, zda se opravdu mluví o tomtéž prostoru, když se změnou času dochází často i ke změně jeho charakteru – každá postel se může v noci změnit na okraj pláň, na které stojí pohoří z peřin a polštářů.

Podstatou fantastického efektu *Druhého města* je neslučitelnost obou měst – jde o ontologicky diametrálně odlišné entity, o dva systémy, které se řídí odlišnými pravidly – jinými společenskými normami i fyzikálními zákonitostmi. Spojovníkem prvního a druhého města není prostředí (ačkoliv se vyprávěč nevzdálí z Prahy, přesto je město jen pasivním podložím, na kterém se události odehrávají), ale postavy, které prostupují z jednoho města do druhého a musejí se nějak přizpůsobit změně stavu. Postavám primárně náležejícím do druhého města nedělá tento přechod problém (srovnej postavu velekněze a jeho dcery Kláry/Alweyry, kteří ve dne pracují v bistru na Pohořelci), zatímco postavy z prvního města se do kontaktu s druhým městem dostávají obvykle náhodou a nejsou schopny se adaptovat tak, aby nebylo poznat, že jsou vlastně cizinci.

Ajvazovo *Druhé město* by tak bylo v Doleželově typologii spíše světem kouzelným, pro který platí, že:

i když nadpřirozené bytosti mohou obývat prostory oddělené od prostorů lidské existence, [...] nic nebrání jejich interakci a komunikaci s postavami přirozenými. Nadpřirozené bytosti mohou být jak protivníci, tak pomocníci bytostí lidských (DOLEŽEL 2014: 22).

Zařazení fikčního světa *Druhého města* mezi hybridní světy v doleželovské typologii je tedy málo oprávněné z hlediska samotné koncepce, protiřečilo by však zejména autorskému záměru a způsobu, jakým je román napsán. Michal Ajvaz téměř ve všech svých knihách tematizuje problém hranice a střetávání dvou oblastí – té, kterou známe a ve které žijeme, s neznámým světem, který k tomu našemu přiléhá. Jeho díla mají proto blízko k modernímu mýtu, ne nadarmo je často řazen spolu s Gustavem Meyrinkem, Danielou Hodrovou a dalšími mezi takzvané autory magické Prahy (srov. ŠMAHELOVÁ 2005: 139–149). Spíše než se snažit nalézt jedno konkrétní vysvětlení může čtenář svým způsobem přijmout obě dvě: to odpovídá myšlence Viktora Šklovského, že podstatou příběhů s tajemstvím jsou dvě paralelní linie, faktická a fantastická, přičemž druhá z nich si zachovává platnost i v kontextu faktického vysvětlení zápletky (srov. DĚDINOVÁ 2015: 46).

V dalších románech Michala Ajvaze je situace podobná: v jedné z dějových linií *Cesty na jih* mají k témuž „jinému světu“ (respektive ke světu vykazujícímu stejné charakteristiky; v zásadě se nemusí jednat o tentýž svět) přístup dvě osoby nezávisle na sobě, spisovatel Tomáš Kantor a sochařka Irena. Až díky podobnosti svých děl – textů a soch – se potkají a seznámí (srov. AJVAZ 2008: 470–471), subjektivní původ druhého světa je tedy méně přijatelnou interpretací. V jiném příběhu téže knihy jsou zase oba dva světy – svět lidí a svět démonů – zcela odděleny a zřejmě se i liší v základních vlastnostech: svět démonů se „prostírá jakoby na rubu prostoru lidského světa“ a průchod mezi nimi je možný jen pro nadpřirozené postavy (IBID.: 192–193).

Zápletkou povídky *Bílí mravenci*, která vyšla spolu s dalším kratším textem v souboru *Tyrkysový orel*, odděluje přirozený svět od nadpřirozeného na dvou úrovních. Jednak jsou od sebe oba prostory geograficky vzdáleny – tichomořský ostrov, na kterém se vyskytují bílí mravenci beroucí na sebe podobu okolních věcí, je z vyprávěčovy Prahy v podstatě nedostupný –, zároveň ale žádná z postav nemůže kvůli své omezené znalosti světa prohlásit jeho existenci za fikci, což by velmi usnadnilo jejich jednání a rozhodování. Druhá hranice se nachází mezi bděním a stavem podobným spánku či bezvědomí, do kterého upadla archeoložka Sylvie po sněžení nějakého tropického ovoce (AJVAZ 1997: 35). Její „spánek“ je střídán krátkými okamžiky procitnutí, u kterých však nemůže s jistotou říci, zda je opravdu při vědomí, nebo se jedná o další iluzi vytvářenou jejím mozkiem.²

Balancování na hraně vysvětlení

Model fantastické literatury, představený Tzvetanem Todorovem, je sice velmi úzce specifikován, přesto nám však nebrání pokusit se zjistit, zda by Ajvazovy příběhy mohly být podle této typologie chápány jako fantastické, či nikoliv. Otázka je o to případnější, že podle Todorova už fantastično z literatury téměř vymizelo a jen málokdy se setkáme s tím, že by bylo v nějakém díle určující významotvornou strategií (TODOROV 2010: 140). Možná má tedy česká literatura autora, jenž systematicky rozvíjí žánr, který by měl být již dávno mrtvý – a rozvíjí ho zcela v souladu s literárním vývojem v (nejen) českém prostředí.

Kromě jednotlivých událostí, které se hrdinům v Ajvazových dílech dějí, je možné vysledovat obecnější aspekty příběhů, jejichž důsledkem je stupňování dojmu fantastična. Jedná se o komplexnější postupy, kterými autor na vyšší úrovni utváří vyznění svých textů, a jistým způsobem je tak žánrově zařazuje. Patří mezi ně jednotlivé motivické linie, časoprostorové ukotvení i role vypravěče.

² Podle Roberta Nozicka není možné snadno rozlišit mezi fikcí a realitou, a pokud se pohybujeme ve fikci, samotná fikce se pro nás stane realitou, zatímco „vnější“ realita fikcí: „Ve fikčním světě, který obýváme, tento text není fikcí [...]“ (NOZICK 1980: 74, překlad Z. J.). Archeoložka Sylvie se dostává do podobné situace, protože vzhledem k charakteru svých snů není schopna rozlišit, kdy bdí a kdy ne.

1. Konflikt události a prostoru

Jednou ze zásadních charakteristik příběhů Michala Ajvaze je jejich prostorová lokalizace. Neobvyklé události se v jeho dílech dějí ve zcela obvyklých prostorech, zejména v Ajvazově oblíbené Praze, později třeba i v Paříži. Většinou je pro autora příznačná snaha o co nejpřesnější lokalizaci, navíc často pracuje s místy, která jsou obecně známá, takže si je čtenář může snadno vizualizovat. V Ajvazových příbězích se pravidelně objevují existující názvy ulic, náměstí i městských čtvrtí, takže by bylo možné si jeho romány svým způsobem projít, kdybychom přistoupili na autorskou iluzi příběhu odehrávajícího se v reálném světě.

Události, ke kterým v takto pečlivě vybraných a popsanych prostorech dochází, ale realističnost vyprávění silně podřívají. V povídce *Bílí mravenci* se hlavní hrdina setká pod Vyšehradem s bílými mravenci původem z tropů, kteří se v případě ohrožení dokážou spojit do tvaru tygra se zelenýma očima. Zatímco prostorové ukotvení příběhu je zcela reálné, výskyt mravenců, kteří jsou schopni na sebe brát podobu okolních předmětů, je něčím zcela neobvyklým a protirečícím běžné středoevropské životní zkušenosti.

V Ajvazově prvním románu *Druhé město* dojde v jednu chvíli na souboj hrdiny se žralokem na kostelní věži chrámu svatého Mikuláše na Malé straně. Je zcela očividné, že v této konkrétní situaci nelze dost dobře váhat, zda je nadpřirozená či není.

Naprosto odlišná je z tohoto pohledu naopak scéna popisující následující den, kdy jde hlavní hrdina po městě a vidí žraloka napíchnutého na věži chrámu. Druhé město se projevuje zásadně v noci, ať už jde o slavnosti v městských ulicích, noční přednášky na univerzitě nebo otevřené obchody s neobvyklým zbožím. S příchodem ranního světla ale veškeré jeho známky mizí, což by mohlo přispívat k domněnce, že všechny nevysvětlitelné zkušenosti hlavního hrdiny měly původ ve snění. Žralok na střeše však najednou narušuje původně striktní oddělení „prvního“ a „druhé“ města a takto násilným proniknutím do denní reality posouvá vyprávěče příběhu a s ním i čtenáře zpět do nejistoty o tom, jakého charakteru vlastně druhé město je.

Vyprávěč v *Druhém městě* používá tuto situaci jako ilustraci omezenosti našeho vnímání, protože většina lidí nezahrnuje do svého zorného pole okrajové části míst, kde žijí, jako jsou v tomto případě střechy domů. Dochází tak k dalšímu znejistění čtenáře, které se posouvá i mimo text románu – kdybych si začal více všimnout města okolo sebe, není možné, že bych také třeba uviděl žraloka napíchnutého na věži?

Michal Ajvaz pracuje s jednoduchým předpokladem, že jedinec nemá (a nemůže mít) dokonalou znalost svého okolí, ale soustředí se jen na viditelnou oblast svého světa. Nezajímají ho už – Ajvazovými oblíbenými slovy řečeno – neviditelné zadní

strany a vnitřky věcí, a i kdyby ho zajímaly, v podstatě k nim nemá přístup, takže jejich charakter odhaduje na základě své dosavadní zkušenosti se světem – empirií zde nahrazuje racionální konstrukce. Proto se mohou v *Druhém městě* otvírat v noci sochy na Karlově mostě a vypravěč zjišťuje, že v nich žijí malí losi se světélkujícím paroží – kdykoliv předtím ani v nejmenším neuvažoval o tom, zda ty sochy nemohou náhodou být duté. Ani většina z nás si na podstavce soch obvykle neklepe, aby si ověřila, zda se uvnitř nenacházejí tajné prostory. Čtenář se takto dostává do světa, v němž si nemůže být jistý žádnou ze svých dosavadních znalostí, což před něj staví nepřekonatelné překážky. Zároveň však nemůže existenci podobných jevů jednoznačně přijmout nebo odmítnout, protože k takovému kroku mu chybějí znalosti a zkušenosti.³

2. Znaky

Není to ale jen konflikt událostí a prostoru, který čtenáře a postavy dokáže znejistit. Všechna Ajvazova díla propojuje jeho oblíbený motiv znaku, jehož význam je obvykle neznámý. Takový znak je často centrálním prvkem příběhu, což umožňuje vypravěči vytvořit několik možných linií vysvětlení, z nichž se na konci rekonstruuje to, co se skutečně stalo. Jedná se v podstatě o podobný postup jako u Čapkovy noetické trilogie, jen s tím rozdílem, že Čapkovi šlo v duchu jeho pragmatistického uvažování primárně o ilustraci nejednoznačnosti lidského vnímání reality, zatímco cílem Michala Ajvaze, který se netají se značnou náklonností k fenomenologii, je poukázat na jeho principiální omezenost.

V úvodu románu *Cesta na jih* se ve Středozezemním moři objeví obraz, na němž světélkující plži vytvářejí nesrozumitelný sled písmen. Jedna z prvních cest vede pro čtenáře obeznámené s Ajvazovými romány k úvahám o vnitřním řádu, kterým je prodchnut celý svět. Nápis na obraze by tak byl vysvětlen tím, že jej dotyční plži vytvořili s nějakým záměrem. Na závěr se však dočkáme rozřešení, které je spíše až příliš vykonstruované než todorovsky *podivuhodné* – text na obraze je dílem zavražděného spisovatele Tomáše Kantora (mimo jiné autora baletní adaptace Kantovy *Kritiky čistého rozumu*), který jej vyryl nožem, jímž ho na jachtě ubodal jeho závistivý bratr. Plži pak pouze obsedali místa, která byla potřísněna spisovatelovou krví.

Pokud se v příběhu objeví neznámý znak, postavy obvykle začnou pátrat po jeho významu, po tom, k čemu odkazuje, případně i po slovech, kterými je možné znak pojmenovat. Objev neznámých znaků je klíčovým motivem začátku příběhů v *Dru-*

³ Podle Maurice Merleau-Pontyho je myšlení lidí dvacátého století ovlivněno fyzikalistickým předpokladem, že čím přesnější máme přístroje a teorie, tím lépe dokážeme popsat svět. Dochází tak k paradoxní situaci, kdy je člověk nucen přijmout skutečnosti, které zcela odporují jeho zkušenostem. Poznatky lidských smyslů tak ztrácejí váhu a moderní člověk důvěřující vědě se v současném světě může cítit stejně jako hlavní hrdina *Druhého města* (srov. MERLEAU-PONTY 2008: 10).

hém městě, Prázdných ulicích, Cestě na jih nebo *Lucemburské zahradě*, ale podstatnou roli hraje ve všech Ajvazových dílech.

Nevyřčeným východiskem v románech Michala Ajvaze je obvykle představa, že každý znak má význam, respektive všechno, co obvykle považujeme za znaky, nějaký význam nese. V okamžiku, kdy se nejedná o znaky stvořené člověkem, ale například o skvrny různého druhu v románu *Zlatý věk*, je často postavy popisovaného světa vykládají jako projev vnitřního řádu, který se takto ukazuje. Není potom problém sledovat měnící se vlhké skvrny na vypraném prostěradle a jejich postupnou proměnu číst jako napínavý příběh. Je to v podstatě stejná situace, jako když ve starověku ptakopřevci věstili z ptačích vnitřností nebo když dnes někdo vykládá karty – společně všemu je přesvědčení, že svět je řízen řádem, kterému podléhá nejen lidské chování, ale i zvířata a rostliny, dokonce i neživá příroda – schopný jedinec pak dokáže z uspořádání věcí tento řád rekonstruovat, proto každá skvrna na vlhké zdi může být interpretována jako znak nesoucí význam.

S tímto předpokladem je pak téměř samozřejmé, že se postavy v Ajvazových románech snaží odhalit význam neznámých znaků, protože je jen stěží napadne, že by žádný význam mít nemusely. Jinak řečeno, otázka nezní, zda je něco znakem, ale co tento znak znamená. V Ajvazových příbězích se paradoxně ještě více vyjevuje základní charakteristika znaků, které vznikají jakožto konvence a není možné je chápat jako na člověku nezávislé skutečnosti.⁴

3. Vypravěč a spisovatel

Subjektivizovaný vypravěč v první osobě, který je pro Ajvazovy romány typický, by mohl poskytovat vodítka k řešení jednotlivých nejednoznačných situací ať už tím, co říká, nebo jen svým vlastním postojem, se kterým by se mohl čtenář ztotožnit. Obvykle ale nechává mluvit jiné postavy, které často představují protichůdná stanoviska, a sám nevyvrací ani nepotvrzuje některou z variant. V okamžiku, kdy sám vypráví příběh, neposkytuje čtenáři mnoho vodítek, protože v intenci druhé Todorovovy podmínky fantastična sám váhá nad tím, jak uchopit a zařadit události, které se mu dějí. I kdyby některý z možných výkladů měl tendenci převládnout, nejistota vypravěče, který je v románu přece jen povolanejším arbitrem než kterýkoliv čtenář, opět spolehlivě znejistí i čtenáře.

4 Dotýkáme se zde otázky arbitrárnosti znaku, ke které by například Charles S. Peirce mohl namítnout, že u některých druhů znaků existuje silná vazba na označovanou skutečnost. Ani u znaků, které označil jako ikóny, si však není možné odmyslet konsensus, který předcházeli jejich zavedení (srov. PALEK 1997: 170–171): dopravní značka přechodu pro chodce sice znázorňuje podstatnou charakteristiku přechodu – bílé pruhy na černém pozadí –, jedinec pocházející z odlišného prostředí by si však mohl stejně dobře myslet, že je upozorňován třeba na přítomnost jezevce.

S výše nastíněnou metafyzickou představou světa do nejmenších detailů prochnutého řádem souvisí i podoba motivu spisovatele, která se u Michala Ajvaze objevuje v různých obměnách.

Spisovatel zde často není ztvárněn jako někdo, kdo je tvůrcem knihy, kterou píše, ale pouze jako ten, který zaznamenává slova, samovolně se mu vynořující odkudsi z prázdna. V povídce Zénónovy paradoxy, což je druhá z dvojice povídek v souboru *Tyrkysový orel*, je přesně popsáno, jak se spisovatel dívá na papír, kde se mu objevují slova:

Na prázdné stránce se chvěl neviditelný rodící se text; nebyla to ještě slova, bylo to podhoubí, z něhož se slova teprve zrodí, spleť jemných kořínků slov [...]. Cítil, že slova, která krystalizovala na modrých pláních prázdna, jsou podivuhodně samostatná, nepotřebují žádné okolí k tomu, aby něco sdělila, protože každé z nich v sobě nese celý svět, pulsující vlastním životem [...] (AJVAZ 1997: 93).

Stejně tak hlavní hrdina v *Lucemburské zahradě*, což je už v podstatě realistická novela, popisuje vznik své knihy způsobem, jako by se mu slova na papíře objevovala sama.

V básni *Ponorná řeka*, která je součástí Ajvazovy prvotiny *Vražda v hotelu Intercontinental*, básník vyzývá čtenáře, aby se oprostil od běžného zvyku po skončení verše přejít níže na začátek dalšího:

Ve skutečnosti je každý verš součástí
dlouhého horizontálního textu,
který se na okamžik zviditelňuje, když prochází stránkou,
jako když ponorná řeka vytéká na povrch a zase se ztrácí
v písku [...]

Autor v Ajvazových románech vlastně pozbývá tvůrčích schopností, protože jeho dílo už existovalo předtím, než je začal psát, a vlastní autorský přínos se omezuje pouze na zaznamenání toho, co objevil. Literatura je tak chápána jako svého druhu platónské univerzum, ke kterému má – podobně jako ke světu idejí – přístup jen malé procento obyvatel této planety.

Čtenář je opět postaven do situace, ve které se musí rozhodnout, jakou cestou se vydá. Buď může přistoupit na vypravěčův výklad světa jako prostoru, ve kterém je vše řízeno vnitřním řádem a každá věc má význam, nebo může zaujmout skeptickou pozici, vypravěči nevěřit a postavy interpretující skvrny na zdech považovat za duševně choré.

Ani jedna z možností však není o moc přesvědčivější než druhá, proto se čtenář jen tak snadno nezabaví pochybností a nejistoty, ke které z nich by se měl přiklonit. Lákání racionálního vysvětlení je velmi silné (s tím koneckonců počítá i Todorov,

který se několikrát zmiňuje o předpokladu, že čtenář má neustále tendenci i velmi neobvyklé události vysvětlovat racionálně a na základě svých dosavadních zkušeností), ale jak říká jedna z postav v *Druhém městě*: „Nejsme přece tak tupí, abychom potřebovali skutečnost...“ (AJVAZ 2005: 144).

Příběhy Michala Ajvaze, jak bylo výše ukázáno, v sobě ukrývají dvojznačnost několikerého druhu. Ambivalence vysvětlení neobvyklých událostí je přítomna jednak v rovině tematické a motivické, ale také v samotné struktuře vyprávění a ve způsobu, jakým nás celým příběhem provádí vypravěč. V tomto ohledu bychom Ajvazova díla mohli považovat za *fantastické příběhy* ve smyslu užšího vymezení tohoto klíčového pojmu, jak jej představil Tzvetan Todorov ve svém *Úvodu do fantastické literatury*. Nejednoznačnost tvoří podstatnou součást jednotlivých děl, a pokud bychom ji eliminovali, vyznění každého z nich by se značně proměnilo. Konflikt mezi přirozeným a nadpřirozeným světem, zejména tak, jak se objevuje v Ajvazově románové prvotině *Druhé město*, se značně podílí na tvorbě smyslu příběhu a jeho dalším myšlenkovém přesahu. Není proto zcela vhodné snažit se ono základní balancování potlačit, jak se o to pokusil Lubomír Doležel svou koncepcí hybridního světa. Neustálé napětí mezi snahou o racionální vysvětlení a nadpřirozenými událostmi, které je znesnadňují, je navíc stavem zcela odlišným od situace, kdy přirozené a nadpřirozené jevy harmonicky koexistují v jednom světě. Lépe je tedy vnímat Ajvazovy dvojznačné světy jako hegelovskou syntézu, která v sobě dialekticky spojuje oba protikladné prvky, aniž by však některý z nich převládl.

PRONÁSLEDOVÁNÍ, PARANOIA A NADPŘIROZENO JAKO VÝZNAMNÉ RYSY PROZAICKÉ TVORBY MILOŠE URBANA

Člověk je na světě k tomu, aby ho pronásledovali.

Jan Zábrana: *Celý život*

Některá literární témata mají patrně větší sklony implikovat určité nutné strukturální rysy literárního textu a omezovat výběr prvků fikčního světa než jiné. Pokud se stane konstitutivním rysem textu téma pronásledování, vymezuje již na první pohled určité valenční pozice, například co se týče postav a fikčního prostoru. Jinak řečeno, toto téma si vyžaduje minimálně dvojici postav, z nichž jedna je pronásledovatelem a druhá pronásledovanou obětí. Nabízí se také samozřejmě fakultativní role zachránce, která dvojici ústředních postav doplňuje. Již v základních vztazích mezi těmito elementárními rolemi postav můžeme dobře vidět zárodek příběhu. Tomu v zásadě musí odpovídat i prostředí, ve kterém patrně budou figurovat místa-útočiště, místa-labyrinty a podobně. Prozaické dílo Miloše Urbana se zdá být vhodným materiálem pro analýzu, jakým způsobem spolu mohou v literárním textu souviset postavy pronásledovatelů a pronásledovaných s nadpřirozenem a paranoií, fenomény, které zde téma pronásledování doprovází.

Je to právě pronásledování ústředních postav neznámým antagonistou, co významně posouvá vyprávění dopředu a často bývá spojeno s těžko vysvětlitelnými událostmi a bizarními úkazy, které mohou vést k přesvědčení o nadpřirozeném původu sil působících ve fikčním světě. V anglickém gotickém románu, z jehož specifické poetiky Urban v podstatné části svého díla vychází, se pronásledování neznámými silami, jejichž původ bývá nakonec odhalen jen někdy, vyskytuje dosti často. Publikace Davida Puntera *The Gothic* uvádí samostatné heslo „Pronásledování a Paranoia“, ve kterém upozorňuje na fakt, že pronásledování je mnohdy

spojeno se znejišťováním čtenáře a že typickým narativním médiem pro gotický román je nespolehlivý vypravěč:

Od svého počátku obsahuje gotický román prvky nejistoty, co se postavení postav a jejich znalostí týče. Postavy a dokonce i vypravěči jsou daleko od postavení, ve kterém by věděli vše na způsob vypravěče vševědoucího. Často nevědí nic o světě, ve kterém se pohybují, nebo o původu sil, které v něm vládnou (PUNTER, BYRON 2008: 273, přeložil M. A.).

Postavy v gotických románech jsou tedy často pronásledovány z nejasných důvodů a za těžko vysvětlitelných okolností. Ty mohou být později odhaleny a racionalizovány, případně ale také zůstat alespoň částečně zahaleny tajemstvím či po svém vysvětlení přinášet další znepokojující otázky. Pro Urbanovy povídky, na něž se v této studii zaměříme především, je typická právě nejednoznačnost zápletek, dějů a povahy fikčního světa. Nežřídko se tak čtenáři může stát, že i po závěrečném „vyjasnění“ událostí zjistí, že vlastně pořád tápe v nejistotě. Nehledě na konečné vyznění textu je ovšem v tomto typu prózy klíčové právě váhání postav (a potažmo čtenáře) nad tím, jak si záhadné události vysvětlit a zda se skutečně odehrály tak, jak se jevily. Pro posílení atmosféry úzkosti a děsu bývá také žádoucí čtenářovo ztotožnění se s postavou, která zažívá ohrožení, často se tedy setkáváme s homodiegetickým vypravěčem v první osobě. I v případě, že se vypráví v třetí osobě, bývají znalosti vypravěče radikálně omezeny na vědomosti a vjemy postav, které jsou pronásledovány.

Princip váhání mezi povahou záhadných událostí představuje hlavní rozlišovací prvek ve známém konceptu Tzvetana Todorova. Ten ve svém *Úvodu do fantastické literatury* staví fantastickou prózu mezi dvě odlišné polohy, které nazývá *podivuhodno* a *zázračno* (srovnej TODOROV 2010). Podle toho, zda se smysl textu nakonec přikloní k racionálnímu vysvětlení zdánlivě nadpřirozených prvků, nebo zda chápe jejich původ jako jednoznačně zázračný a nadlidský, se z fantastické prózy stává text spadající buď do podivuhodna, anebo do zázračna. Fantastično existuje pro Todorova pouze tam, kde se váhá mezi těmito dvěma protipóly, pracuje ale také s přechodovými kategoriemi *fantastično-podivuhodno* a *fantastično-zázračno*. Pokusy aplikovat Todorovův koncept na celou oblast toho, co běžně chápeme pod pojmem *fantastická literatura*, však často naráží na těžkosti, pramenící z příliš úzkého pojetí žánru. Ve skutečnosti se zde jedná o terminologickou chybu, vzniklou při překladu *Úvodu do fantastické literatury* do angličtiny, která se dále rozšířila i do překladu českého, jak jsme už zmiňovali v kapitole věnované Michalu Ajvazovi. Je zřejmé, že Todorovův přístup se týká zcela jiného žánru, než je například literatura fantasy a science fiction v dnešním chápání. Na druhou stranu, poetika Urbanových próz se v několika zásadních principech blíží více právě spíše zmíněnému žánru *la*

littérature fantastique než proudy fantasy románů, které často explicitně prezentují svůj fikční svět jako specificky nadpřirozený a nenutí čtenáře váhat mezi povahou fikčních jevů. Ve svých povídkách a románech autor využívá právě zmíněného napětí mezi „skutečností“ a „smyšlenkou“, rezonujícího v ambivalentních výjevech a motivech, ve kterých tajemno proniká do světa postav, jinak se fyzikálně neodchylujícího od světa aktuálního. Čtenáři Urbanových próz mají málokdy k dispozici nějaké nezpochybnitelné vodítko – i v případě, že je určitá událost na první pohled vysvětlena, vyskytuje se obvykle v její blízkosti množství zpochybňujících faktorů, signalizujících možnost jiné interpretace. Takto si zachovává velká část Urbanova prozaického díla půdorys příběhu s tajemstvím ve Šklovského pojetí. Šklovskij považuje za hlavní znak příběhu s tajemstvím paralelismus, díky kterému si fantastické řešení uchovává možnost platnosti i v kontextu faktického řešení (srov. ŠKLOVSKIJ 1933: 164).

Přestože tedy chápeme kritickou nutnost terminologického upřesnění Todorova konceptu (zvláště co se týče překladu do češtiny a angličtiny), je možné uplatnit jeho pojetí na část Urbanova díla, které se vyznačuje právě blízkostí k žánrům, jako je příběh s tajemstvím, gotický nebo černý román a podobně. Například Urbanovu „kostelní“ trilogii (kterou tvoří volně související romány *Sedmikostelí*, *Stín katedrály* a *Santiniho jazyk*) lze rozlišit na základě prvku váhání mezi „skutečným“ a „nadpřirozeným“. *Sedmikostelí*, které obsahuje některé nepokryté zázračné prvky (především nadpřirozené schopnosti hlavní postavy – zření minulosti místa, když se dotýká stavebního kamene), by se nejvíce blížilo kategorii *fantastično-zázračno*, zatímco román *Stín katedrály* bychom mohli chápat v souřadnicích *fantastično-podivuhodna*. Nenajdeme zde sice žádné jednoznačně zázračné prvky, ale o podstatě některých výjevů bychom mohli oprávněně pochybovat (například přízraky Smrti a Satana, které spatří hlavní hrdina v okolí katedrály, nejsou uspokojivě vysvětleny). Poslední díl volné trilogie, *Santiniho jazyk*, pak už je svou poetikou posunut do čistého podivuhodna, přičemž zázračné prvky jsou zde přítomny spíše v symbolické rovině.

V povídkovém souboru *Mrtvý holky* je ovšem taková kategorizace problematictější a v mnoha případech, jak jsme již uvedli výše, se nelze zcela jednoznačně přiklonit k jediné interpretaci povahy přítomných fantastických prvků. Řada povídek zde přímo vybízí k dvojímu způsobu čtení, což si ovšem také žádá pečlivého čtenáře. Výraznější mírou se tak zde uplatňuje výše zmíněný Šklovského princip paralelismu. Efekt hrůzy, kterého dosahuje Urban v povídkách knihy *Mrtvý holky*, je často vystavěn na neustálém zpochybňování děje, které nutí čtenáře váhat a dohadovat se, jaká je skutečná povaha událostí. Dobrým příkladem takového postupu může být povídka *Štědrá noc baronky z Erbannu*. Pětice přátel přijíždí strávit Štědrý den na zámek staré baronky, babičky jednoho z nich. Během večera ovšem baronka nečekaně zemře a každý z hostů poté během noci zažije svůj „osobní horor“, který lze interpretovat nejspíše jako výjev z neblahé budoucnosti, důsledek negativních stránek osobnosti každého z nich, či přímo zjevení způsobu smrti.

Na první pohled se zde nabízí poměrně jednoznačná interpretace textu jako strašidelné povídky o přízracích, které postavy varují před jejich hříchy nebo ukazují hroznou budoucnost, přičemž signifikantní je i čas a místo, ve kterém se děj odehrává. Za zmínku stojí také fakt, že barončina poslední slova jsou „budoucnost“ a „tebou to končí, Mili“. Slova určená přímo Miladě lze chápat nejspíš jako proroctví o konci šlechtického rodu, jehož je ona posledním výhonkem. Povídka obsahuje hned několik narážek na toto téma, přičemž lze vytušit nesrovnalosti ohledně dědictví, zmínku o problematickém Miladině otci, který rodinu opustil a na Miladu žáril (dokonce prohlásil, že „baronka nestihla včas umřít“). Na pozadí povídky tedy lze tušit širší příběhový rámec charakteristický pro gotický román – příběh o zkáze šlechtického rodu či přímo rodovém prokletí, kde se často vyskytuje významný motiv tajemství, ukrývajícího se na rodinném sídle. Specifičnosti prostoru zámku v gotickém románu, ve kterém se koncentruje historický čas, proslukující následně do fikční současnosti, si všiml také Michail Bachtin:

Koncem osmnáctého století se v Anglii v takzvaném „gotickém“ románu či „černém“ románu utváří a fixuje nové území pro románové události – zámek [...]. Zámek je proycen časem, přičemž časem historickým v úzkém slova smyslu, tj. časem historické minulosti. Zámek (hrad) je sídlem lenních pánů (tudíž i historických postav minulosti), nese viditelné stopy staletí a generací, které se vepsaly do různých stylů stavby, nechaly po sobě stopy v atmosféře zámku... Zámek obestírají legendy a pověsti, svými připomínkami minulých dějů oživují každý jeho kout a také zámecké okolí. Z toho všeho se tvoří zvláštní syžetový obsah zámku, rozvinutý v gotických románech (BACHTIN 1980: 366).

Milada je tedy posledním členem rodiny, která již s ohledem na neblahou vizi s mrtvým dítětem nebude dále pokračovat. Na konci povídky tak spolu s hranicí fikčního světa symbolicky opouští „gotický“ prostor zámku a vstupuje kamsi do „civilního“ světa, kde ji a její přátele patrně nic dobrého nečeká. V jednom z dialogů Milady s baronkou je ostatně naznačeno, že Milada nepatří do „gotického“ světa, ale ke svým přátelům, je „jako oni“. Návštěvu zámku tak lze chápat nejen jako chvilkovou návštěvu starého, magického světa, ale i starého žánru, který je na jednu noc vzkříšen, aby poté opět zemřel a byl opuštěn.

Aby autor dosáhl patřičného efektu tajemna, nezapomněl zasadit také povídku *Občina* do zvláštního času (odehrává se o svatodušní neděli) a místa (hlavní hrdina zde ztratí psa v lese u skály zvané Čertův tesák). Obyčejný les za městem (můžeme si dobře představit, že tudy nešel protagonista poprvé) se tak proměňuje v místo s tajemstvím, jak o tom píše Daniela Hodrová:

V literárních dílech jsme na jedné straně svědky proměny všedního místa v místo s tajemstvím (např. objevením monstra, dvojníka), na druhé straně i proměny směřující opačně... tam, kde fantastično nepomíjí, rýsuje se možnost vnímat některá nebo dokon-

ce všechna místa jako mysteriózní, jiná, skrývající další dimenzi, byť se tímto způsobem projeví jen na přechodnou dobu, za určitého stavu vědomí (HODROVÁ 1994: 10–11).

Zmíněná otázka, zda na jakémkoliv místě a v jakémkoliv čase nemohou existovat skryté hrůzy a mystéria, je jednou z klíčových forem znejišťování, které Urban využívá k dosažení hororového efektu. Pokud by na ni postavy jeho povídek (a potažmo čtenáři) přistoupily, musely by se zákonitě cítit neustále pronásledovány tajemnem. Taková vnitřní úzkost by poté proměnila v jejich perspektivě fikční svět v místo hrůzoplňné a zneklidňující (*uncanny*), probouzející ve svých obyvatelích permanentní paranoii. Vidíme tedy, že zde vzniká bludný kruh, ze kterého není úniku, tajemství povídek souboru *Mrtvý holky* musí zůstat u velké většiny z nich už ze své podstaty neproniknutelné, ominózní a zároveň nepřijemně všudypřítomné.

Spor o to, zda může mít samo místo zázračnou povahu, nebo jej tak musí vidět pozorovatel, je ostatně také zápletkou povídky *Pražské Jezulátko*. Vyprávějící hrdinka se zde pohádá se spisovatelem, jehož obdivuje, o to, zda má Praha genius loci. Spisovatel se jí vysměje a pošle ji pryč, ať se vrátí, až nějaké „kouzlo“ najde. Hrdinka tedy bloudí rozmrzele předvánoční Prahou, až náhodou narazí na chrám Panny Marie Vítězné, ve kterém pozoruje davy turistů a Pražské Jezulátko. Nelíbí se jí, připadá jí příliš pompézní, jako turistická atrakce a ve vnitřním monologu je oslovuje:

„Jsi jenom načančaněj hastroš,“ říkala očima, „luxusně navlečená nádhera. Lidi chtěj po tobě obyčejný věci, ale obklaj si tě do přepychu. Zvláštní metoda uplácení. Divím se, že je nesežehneš paprskem svejch nevděčných očíček. No tak, uměl bys to?“ (URBAN 2007: 112).

Modlí se, „ať se týhle debilní pražský hvězdný noci už něco pořádnýho stane“ (IBID.: 112–113). Jedna z turistek se náhle skácí k zemi, což hrdinka spokojeně kvituje slovy „tak přece jenom něco umíš“ (IBID.: 113). Jde pak ven, stále ji přitahuje temná ulička vedle kostela. Najde tam oběšenou dívku na prádelní šňůře, pod ní dvě bílé lodičky, ve kterých hoří svíčky. Tento výjev na ni udělá větší dojem než Jezulátko, z náhlého popudu si vymění s oběšenou boty a kabát. Prodělá určitou vnitřní proměnu, je odvážnější, klidnější, jde za spisovatelem s důkazem o tom, že Praha je magickým místem, a ví, že bude vpuštěna. Za smrt dívky-mučednice a získání spisovatelovy náklonnosti nakonec děkuje Jezulátku.

Místo s tajemstvím bývá, jak píše Daniela Hodrová ve výše uvedeném citátu, spojeno s objevením monstra či dvojníka. Takto bychom mohli považovat Jezulátko za ono „monstrum“, které dokáže proměnit místo všední (neboť tak se kostel, byť by měl samozřejmě patřit k sakrálním místům, očím hrdinky skutečně jeví) v místo s tajemstvím. Takový přístup je nejen formou určité literární blasfemie, ale zároveň v perspektivě protagonistky povyšuje onu „turistickou atrakci“ na něco vyššího

a mocnějšího. Přes to vše zůstává souvztažnost mezi událostí v kostele a nálezem mrtvé dívky nejistá – čtenář se může opět přiklonit k „zázračnému“ či „podivuhodnému“ vysvětlení. V tom se liší od hlavní hrdinky, která očividně získala díky prožité zkušenosti železnou jistotu.

Jiný typ monstra se uplatňuje v povídce *To strašný kouzlo podzimu*. V ní bezejmenná vypravěčka vzpomíná na děsivou událost, která se stala jejímu spolužákovi. Tento hrdina je popsán jako romantický podivín a samotář, který jednou vezme na výlet do přírody kamarádku Renku. V altánku uprostřed lesa najdou ovšem sochu poničenou sprejery, která poděsí Renku natolik, že uprosí hrdinu povídky, aby ji zničil. Atmosféra iracionálního děsu je ovšem dále násobena rostoucí paranoíí Renky, která má pocit, že ji socha dál pronásleduje a v lese ji stále vidí. Také blízcí se bouří a prudký vítr připisuje soše, která se mstí za své zničení. Nakonec oba dva nalézají útočiště v opuštěné chatce, ovšem vyděšená Renka stále vidí z okna venku „něco bílého“, jde ven a už se nevrátí. Hlavní hrdina, který se dosud snažil situaci racionalizovat, slyší zvenku křik, jde se podívat a spatří jakési stromové běsy a bílý přízrak s temnými očima. Do té doby ovšem viděla nadpřirozeno v lese pouze Renka. Protagonista uteče v šoku do chatky. Policejní vyšetřování pak odhalí brutální vraždu Renky, jejíž orgány a tělesné části jsou rozmístěny na různých místech po lesní mýtině. V závěru ovšem dochází k děsivému narativnímu efektu, kdy se vypravěčka z počátku povídky obrátí ke čtenáři a přizná se, že to byla ona, kdo tenkrát spolužáka s Renkou sledovala do lesů, využila Renčina strachu ze sochy, který ještě znásobila vlastním bílým kabátem, a následně ji brutálně zabila. Motivem zde měla být nešťastná láska k hlavnímu hrdinovi, který vypravěčku ignoruje a vybral si místo ní údajně povrchní a naivní Renku.

V tomto případě hraje socha roli monstra, vyvolávajícího u postavy Renky paranoidní hrůzu. V případě hlavního hrdiny mají tutéž funkci až „stromoví běsi“ a přízrak, které vidí ovšem jen on sám. Pro každou z těchto dvou postav tak jako monstrum figuruje jiná entita a její podstata je do velké míry podmíněna perspektivou postavy – například hlavní hrdina sochu jako monstrum nechápe. V obou případech však představuje figura monstra postavu pronásledovatele, což je výrazný posun oproti předchozí povídce *Pražské Jezulátko*. Vidíme tedy, že monstra mohou v příběhu zastávat různé funkce, společné je jim nicméně spojení s místem s tajemstvím a aspektem nadpřirozena, díky čemuž zpochybňují hranice normality a abnormality. Aspekt ambivalentní monstrozity můžeme pozorovat v postavě Filipa v povídce *Faun*. Pokud bychom chápali vztah mezi zabitím „fauna“ a narozením dítěte jako souvztažnost oběti a zrození, byla by Filipova role poněkud nejasná – byl by zlým netvorem, jehož zabitím se odstranila překážka v cestě ke zplodění potomka, nebo naopak někým, kdo se ochotně obětoval, aby Heleně a protagonistovi pomohl?

Za povšimnutí v tomto kontextu stojí, že se celou povídkou vine řada motivů, připomínajících rozštěp nebo rozdvojení – dvojice růží, růže rozřezaná žiletkou (a následně stejnou žiletkou rozříznutý prst), „paroháč“, nakreslený na zdi, věže

katedrály, Panova flétna, nůžky a podobně. Kromě prvoplánové interpretace motivů jako symbolu pro vaginu (odkazující k ústřednímu tématu plodnosti) je lze chápat i jako vyjádření jisté rozpolcenosti, projevující se v nejednoznačnosti interpretace povídky, povahy fikčního světa, samotné sexuality a pocitu neúplnosti, který se často snažíme řešit tím, že máme potomky. Rozštěp však není nikdy úplný – vyjadřuje tak určitou víru v bod, ve kterém se mohou různé nebo protichůdné principy střetávat a společně se tak podílet na nové interpretaci vyprávění či světa vůbec. V momentu, kdy hlavní hrdina bodne Filipa do břicha nůžkami a střihne jimi, tak vlastně onen rozštěp symbolicky scelí, v krvi „fauna“ dosáhne konečně chybějící úplnosti. Tento akt by tedy bylo možné chápat i jako iniciační – krvavým rituálem se hlavní hrdina konečně povznese do stavu dospělosti a získává tím i právo na potomka. Na aspekt jeho nedospělosti je ostatně v povídce několikrát poukázáno, například už na samotném začátku:

Bydlel jsem u kamaráda, který odjel za prací na Západ a do Čech se vracel jen o Vánocích. Dlouho jsem chodil s Helenou. Nyní uběhla řada měsíců, kdy jsme si řekli, že se vezmeme. Ale pro sňatek nebyl důvod, leda že by měla dítě. Začala o tom mluvit. Já byl s životem spokojený, potomek mi nechyběl (IBID.: 29).

Pokud bychom dále uvažovali o zápletce povídky jako o iniciačním aktu, mohli bychom ze zabítí „fauna“ snadno vyvodit další významy. Kromě dosažení dospělosti skrze krvavý rituál zde dochází i k získání síly protivníka, což je v případě „fauna“ právě aspekt plodnosti. Tímto završujícím, scelujícím aktem tedy získává protagonista hned dvě věci, které mu schází – plodnost a dospělost. S ohledem na již zmíněné aluze na řeckou mytologii a iniciační syžet bychom tak mohli hovořit i o určité „pohanské“ rovině, skryté pod civilním příběhem. Filip je tedy typem monstra, propojujícím více rovin jak textových, tak ontologických – povrchovou rovinu se skrytým iniciačním syžetem a rovinu mytologickou s rovinou ordinární. Závěrečným křikem nemluvnat při pohledu na žluté růže ovšem jako by Urban opět naznačoval, jak to má ostatně ve zvyku, že žádná interpretační jistota v rámci jeho díla neexistuje a vše mohlo být trochu jinak.

Jako určitou variantu figury monstra lze chápat postavy dvojníků z povídky *Štědrá noc baronky z Erbannu*. Ty zprostředkovávají postavám vize jejich smrti, mají tedy v podstatě roli věšteckou, která sahá za hranice fikčního času povídky. Dvojníci jsou podle *Tezauru estetických výrazových kvalit* Lubomíra Plesníka typičtí pro žánry vyznačující se estetickým výrazem hororu či gotičnosti:

Často sa stretávame aj s postavou dvojníka (tzv. Doppelgänger, napr. E. T. A. Hoffman: Diablov elixír, E. A. Poe: William Wilson, R. L. Stevenson: Markheim, F. M. Dostojevskij: Dvojník, M. Babits: Kalif bocianom), člověkom-automatom (...), mrtvolou, duchmi, zombie, monštrami ap. (PLESNÍK 2008: 259).

Podstatné je také, že každá z postav je hned na začátku povídky charakterizována vlastními hříchy, kterým spatřené „přízraky“ odpovídají – například Hanka, která je chorobně posedlá jídlem, spatří morbidně obézní ženu, patrně svou starší dvojnici, která zemře právě na udávení potravinami. Neurčitý přízrak, se kterým se setkává promiskuitní Jaromír, má místo úst zrcátko (jako symbol narcismu), ve kterém se střídá řada žen – Jaromírových bývalých milenek, poté však i jiných, které zatím nezná. Poslední výjev v zrcátku je umírající muž, jehož rozpoznání Jaromíra šokuje – můžeme se tedy domnívat, že nejspíše zemřel na nějakou pohlavně přenosnou chorobu. Karel, který chodí s dcerou baronky, potkává přízrak, nabízející mu lžičku s blíže neurčitým bílým práškem s tím, „že se mu uleví“. Karel se s ním pokouší bojovat, nicméně brzy zjistí, že pokusy jej zničit jsou marné, a tak prášek nakonec přijme a vloží jej přízraku (který je opět patrně jeho dvojníkem) do úst. Poté je Karel nalezen v prenatalní pozici a s šedivými vlasy, nereagující na otázky. Motiv nabízeného „úlevného“ prášku je zde nejednoznačný, mohl by ale znamenat závislost na drogách či možná spíše sebevraždu pomocí jedu:

Karel prudce oddychoval a očima hledal dveře, ale viděl jen mžitky a bílý prášek na lžičce. Už nemohl dál. Tak po ní sáhl, kupodivu se nechala uchopit. Zůstala mu v ruce a čekala. Ten druhý se díval a čekal. Dočkal se. Roztřesená ruka mu vložila lžičku mezi rty. Prášek byl pozřen. Karel muži podepřel ze zadu hlavu a rozklepanou rukou mu vodu ze sklenky vлил do úst. Když dlouho nevycházel, odvážíla se Hana otevřít dveře. Ležel na zemi jako nenarozené dítě. Měl úplně šedé vlasy, jeden pramen potem přilíplý k čelu (URBAN 2007: 157).

Poslední ze čtveřice vedlejších postav, Marie, je popsána jako žena milující tanečnické, ale mající strach z letadel. Během štedrovečerní noci spatří ženu, která k ní přichází baletním krokem, načež usedne na židli, je slyšet řev motorů a následný výbuch. Žena narazí do zdi, roztříští se a uhoří – Marie je tedy patrně varována před leteckou havárií.

Zážitek hlavní hrdinky, barončiny dcery Milady, se ovšem od ostatních podstatným způsobem odlišuje. Během sprchování před večeří spatří nějaké cizí dítě, které tiskne nos na sklo sprchového koutu a poté uteče, aniž by ho kromě Milady někdo spatřil. Zdůrazněn je také fakt, že dítě zmizí z koupelny naprosto nehlučně, což by vzhledem k zavřeným dveřím nemělo být možné:

Za dvířky stálo nějaké dítě. Na rozdíl od baronky nezaklepal. Bylo maličké, mohly mu být tři, nanejvýš čtyři roky. Tisklo se nosem k plexisklu a velkýma světlýma očima pátralo po budce plné páry. Milada se neodvažovala pohnout. Hleděla na človíčka a ruku nechala zapomenutou mezi nohama. Stehna a třísla jí svírala křeč. Dítě se ohlédlo, jako by na něj z chodby někdo zavolal. Pak naposledy se smutným výrazem nakouklo do



sprchy a odběhlo ke dveřím koupelny. Milada čekala, až se otevřou a zaklapnou. Ale neotevřely se ani nezaklaply (IBID.: 137).

Po nočních hrůzách celá pětice přátel odjíždí ze zámku pryč – řídí opět Milada –, když tu jí najednou vběhne dítě pod auto. V okamžiku srážky si také všímá, že má „Karlovy oči“. Ohledává auto, ale žádné tělo nenajde, děsí se toho, že „noc už přece skončila, už nebude“, jako kdyby nadpřirozené události, které skupina zažila, měly patřit jen do oblasti magické noci či hrozivého snu a nebyly skutečné. Když poté znovu nasedne do auta a odjíždí, spatří Milada u brány starou ženu v černém, která drží velkou porcelánovou kočku (což byl dárek, který baronce přivezla). Když se pak ohlédne ještě jednou, už ji nevidí, zato ovšem na silnici leží nějaké černé tělo, o dost větší než tělo kočky. V motivu mrtvého dítěte, ve kterém čtenář tuší potenciálního potomka Milady a Karla, jsme tedy znovu zneklidňování otázkou, kde je vlastně hranice obou světů. To, že postavy spatří svou smrt, můžeme vlastně považovat za pravé vánoční dárky od baronky, neboť jsou adresné, zatímco ty obyčejné nemají jmenovky.

Postmoderní princip dvojího kódování a interpretační víceznačnosti lze dobře pozorovat například na povídce *To strašný kouzlo podzimů*. Nejednoznačnost povahy zde vylíčených událostí je z velké míry způsobena strachem a paranoidními myšlenkami postav, které ve vyprávění slouží jako centra vědomí. V této povídce autor mistrně využívá stupňování napětí a úzkosti, které z paranoidní Renky postupně přenáší na hlavního hrdinu, potažmo čtenáře, a posléze střídá s efektem šoku navozujícím hrůzu v explicitní scéně brutálně zavražděné postavy:

Renku našli nedaleko od chaty. Anebo to, co z ní zbylo. Posekanou, znetvořenou, zbavenou života i podoby ji vyčenichali pod listům policejní psi. DNA mluví i po smrti, takže to byla nabeton ona. Našlo se taky pár náležitostí. Její oči byly schované v hnízdě straky. Hrst rozbitejch, vytlučenějch zubů, se našla ve váčku převázaným špagátkem z lidského střívka. Ten pytlíček byl žaludek. Šouplý to bylo do jezevčí nory (IBID.: 200).

Vyprávění pak zakončuje překvapivá pointa šokující čtenáře, který už si naivně myslel, že je konec hrůz. Takto vyznívá povídka jako děsivý příběh o chorobné, ba až psychopatické žárlivosti, kde je ovšem nakonec vlastně vše racionálně vysvětleno.

V povídce se však patrně vyskytuje několik výrazných prvků, které by nám umožnily číst ji i z jiné perspektivy. Závěrečná racionalizace může působit totiž příliš jednoduše a v mnoha ohledech neuspokojivě – nevysvětluje Renčinu nepřírozenou hrůzu z obyčejné sochy, náhlou prudkou bouří, která se zdá i otrlému hrdinovi podivná. Stejně tak zůstávají nevysvětlené příznaky, před kterými prchá protagonista do chatky:

Přestože byl kmen přeražený a měl jenom dvě mizerný větvičky (byly dvě, ta jednoruká socha to bejt nemohla), počínal si jak dirigent před orchestrem a ty vysoký stromy ho poslouchaly, stejně jako vichr, co na ně hrál. Jestli měl ten parchant hůlku, nevím, možná to byla sekyra. Jak to měl s nohama, to už si vůbec nejsem jistej, třeba to byl jen starej bílej kmínek a vrávoral na kořenech, který mu bouře vyrvala ze země. Leželo před ním něco zkroucenýho, nějaký ulovený zvířátko. Přízrak ho překročil a šel ke mně. Kroky jsem neviděl, jen šouravý kroky v listí. Obloha zase tmavla, už se neblejskalo, ale vichr ještě nabral na síle. Než se mraky nad paloukem znova srazily dohromady, uviděl jsem obrovský temný oči v bílý kamenný tváři, podivně mladý a rozšířený. Blížily se (IBID.: 198–199).

Brutální a pro mladou dívku fyzicky jistě náročný způsob vraždy a dovednost, se kterou dokázala sledovat dvojici po celý den v lese nespátrěna, budí další otázky. Je zde zkrátka příliš mnoho zneklidňujících okolností, které nemusí čtenář automaticky přijmout v rámci vysvětlení „vraždy z chorobné touhy“, ale kde by mohl zůstat spíše na straně hlavního hrdiny, který noční příhodu chápe jako událost nadpřirozeného původu. Jinými slovy, nabízí se zde otázka, zda nelze vnímat verzi vypravěčky jako zprostředkovanou médiem nespolehlivého vypravěče. Zda není možné, že si vypravěčka tuto verzi až dodatečně vymyslela poté, co slyšela hrdinovo vyprávění. V tom případě by se jednalo o fantazii, přání, aby jeho domnělou milenkou, na kterou žárlila, zabila ona. Za pozornost také stojí několikrát zdůrazněný aspekt vypravěčky – hlavní hrdina ji neustále přehlíží, téměř jako by pro něj byla „neviditelná“.

Dochází zde tedy k zajímavému rozporu mezi dvěma vypravěči, z nichž každý předkládá čtenáři jinou verzi toho, jak se událost odehrála, přičemž se každý z nich vyznačuje vysokou mírou subjektivního zaujetí, a tedy i nespolehlivosti. Hlavní hrdina, jehož vyprávění tvoří převážnou část povídky, událost interpretuje jako trest nadpřirozených strážců lesa za porušení určitého tabu a vlastně tak Renku považuje za „spouštěč“ celého neštěstí. Z jeho postoje je znát víra v to, že on sám by byl v lese v bezpečí. S ohledem na prožitá trauma se nabízí otázka, zda se zde nesetkáváme s takzvaným paranoidním vypravěčem, což je mimochodem subjekt typický právě pro tradici gotické prózy (srov. PUNTER 1980: 158). Sám v závěru vyprávění říká, že vrah Renky zůstává dodnes neznámý a že možná ani ve skutečnosti neexistuje: „Nevím, kdo jí to udělal. Renka možná ani vraha nemá. Jen kamennou sochu. Noc. Podzimní les. To tajemný, strašný kouzlo podzimu, co se ti zasekne do smyslů a šílí tam, ať už chceš, nebo ne“ (URBAN 2007: 201).

Vypravěčské pásmo neznámé dívky, které celou povídku rámuje, je pak problematické v tom, že čtenář nemá žádný nezávislý zdroj, který by podepřel její tvrzení. Vzhledem k tomu, že její vyprávění výrazně mění vyznění celé povídky, a již zmíněným obtížnostem při jejím přijetí, nemáme dostatečné argumenty k přiklonění se pouze k verzi jednoho z vypravěčů a „skutečná“ povaha události vylíčené v povídce nadále zůstává neznámá. I když tedy tento text nabízí na první pohled

jednoznačnou interpretaci, díky mnohým aspektům nutí pozorného čtenáře stále váhat mezi zázračnem a podivuhodnem.

Urban implementuje nadpřirozené postavy a tvory do jinak profánního prostředí, a tím vyprávění v podstatě konstruuje ve dvou polohách zároveň – jedné „civilní“ a druhé „fantaskní“, což odpovídá již zmíněnému pojetí příběhu s tajemstvím Viktora Šklovského. Například v povídce *Faun* Urban až provokuje tím, s jakou očividností popíše titulní postavu Filipa se všemi atributy fauna, oplzlostí a téměř obludností, která ale dívky přitahuje, a plodivou silou, kterou naopak hlavní hrdina nemá. Zároveň zasadí „fauna“ do jinak ordinárního světa. Kromě samotného titulu se v povídce slovo *faun* vůbec nevyskytuje a nikde není explicitně vyjádřeno, zda je Filip opravdu nadpřirozenou bytostí, nebo pouze zvláštním individuem, působícím „faunovským“ dojmem na hlavního hrdinu-vypravěče. Příběh tak stále osciluje mezi zázračnem a podivuhodnem, přičemž využívá mechanismů aktualizace a adaptace nadpřirozených motivů a postav v postmoderní literatuře poměrně běžných. Jedním z hlavních témat, kterým se navíc povídka otevírá, je plodnost. Marná snaha protagonistovy přítelkyně Heleny otěhotnět vede až k rozkolu dvojice. Filip pak představuje domnělého svůdce Heleny, kterého protagonista sleduje v domněnku, že ho k jeho bývalé přítelkyni dovede. Pointa příběhu je nakonec banální – hlavní hrdina ve vzteku zabije Filipa, když v něm překvapivě odhalí člověka obsesivně toužícího právě po něm, načež se k němu přítelkyně vrátí a konečně se oba dočkají vysněného potomka.

Postava dotěrného antagonisty, která z perspektivy vypravěče disponuje až nadpřirozeným kouzlem, kterým svádí mladé dívky, a její atributy (například Panova flétna), funguje jako čtenářský referenční bod fantastického příběhu, přestože se nakonec její povaha ukáže být jiná. Ke světu antické mytologie odkazuje ostatně kromě „fauna“ i jméno Heleny. Samotný vypravěč v jisté fázi povídky vidí známky Filipovy přítomnosti všude kolem sebe, slýchá jeho hudbu na ulici a ve snech, cítí se být sledován a stává se paranoidním:

Na kamenné zdi pod železničním viaduktem byla spoustu let načmáraná dlaň se vztyčenými prsty – ukazovákem a prostředníkem. Teď se na ní něco změnilo. Zastlé bílé čáry někdo obnovil, ruka zářila novotou a prsty, které zvedala k ocelovým nosníkům kolejí, k sobě měly dál. Palec a prsteník zůstaly poslušně přimknuté k dlani, ani ukazovák polohu nezměnil, dál mířil nahoru. Ohnul se ale prostředník, narovnal se malík. Paroháč. Pochopil jsem: to provokativní gesto míří na mě... V noci přišla bouřka, spal jsem jen lehce, skrze zavřená víčka mi do očí vnikaly blesky a ze sna mi do uší, v tichu mezi údery hromu, tenounce zněla pohanská píšťala (IBID.: 36).

Povídka, která již titulem obrací veškerou pozornost čtenáře na postavu fauna a dění kolem ní, tak nakonec překvapivě odhaluje, že sledován a pronásledován byl celou dobu vypravěč. Také zde navíc dochází k proměně antagonisty v dotěrného milence, který za projevené své city ovšem ihned platí, a to vlastním životem.

Zabitím „fauna“ a úspěšným těhotenstvím Heleny jako by se povídka opět vracela do „skutečnosti“. Závěrečný obraz, ve kterém čerstvě narozená dvojčata začnou křičet poté, co vedle nich hlavní hrdina položí kytici žlutých růží (tedy motivu, který se v povídce několikrát objevuje ve spojitosti s Filipem), nicméně opět zpochybňuje možnost jednoznačné interpretace příběhu a odmítnutí nadpřirozena. Fakt, že se Heleně podařilo otěhotnět, je sice závěrem racionalizován jejím pobytem v ženských lázních, jak už jsme ale zmínili výše, zabití „fauna“ a následný happy end by bylo možné číst jako souvztažnost oběti a nového zrození, jako iniciační rituál nebo mytické (či možná pohádkové) zabití monstra.

Obtížně vysvětlitelnou událost, kde dochází ke střetu mezi racionální a fantastickou interpretací, zažívá také hlavní hrdina povídky *Občina*. Během krátké procházky se psem do lesa za městem se setkává se dvěma malými dívkami, které očividně provozují něco, co se jeví být čarodějnickým rituálem. Pes, který se prý normálně chová k cizím odměřeně, se k dívkám překvapivě několikrát zaběhne a později se v lese ztratí zcela. Vypravěč bloudí lesem a hledá psa, vrátí se i zpět k dívkám, které ovšem nalezne v jakémsi extatickém vytržení, nereagující na jeho otázky. Psa již nenajde, ovšem o kus dál na cestě zakopne o kus neidentifikovatelného zvířete:

Kousek nad bývalou kovárnou, tam, kde pěšina, rozdělující kopec na část zarostlou a část posečenou, přecházela v asfaltový chodník, čňhalo něco mezi trsy rozrazilu a já to zachytil špičkou boty. Shýbl jsem se. Byl to kousek nějakého zvířete, krátký a svalnatý, ve svitu půlměsíce fialové sivý, prokvetlý žilkami, tu a tam potažený blankou. Noha vyrvaná z kloubu a zbavená srsti, neodbytně připomínající králičí stehno, jenom nasolit a položit na pekáč. Maso nepáchlo, bylo čerstvé. Přesto se mi zvedl žaludek a roztrásla kolena. Sáhl jsem po opoře, žádnou jsem nenašel, a shora z obcíny ke mně dolehl nějaký zvuk. Zaposlouchal jsem se. Chichotaly se tam děti (IBID.: 55–56).

Při interpretaci takové povídky opět nelze jednoznačně rozhodnout, co se vlastně odehrálo, k jaké verzi se přiklonit. Setkal se protagonista se skutečnými čarodějnicemi, provádějícími zvířecí oběť, nebo šlo jen o dětskou hru, jakkoliv zvláštní a tajemnou, nicméně nadpřirozena prostou, a nalezený kus mrtvého zvířete neměl se psem nic společného?

Mnohoznačnost vyprávění umocňují v Urbanově případě také intertextuální vztahy, které obohacují povídky o další možnosti čtení. Intertextuální vztah k baladě *Štědrý den* Karla Jaromíra Erbena tvoří důležitý aspekt například povídky *Štědrá noc baronky z Erbanu*. Celý text je totiž možno chápat jako palimpsest balady, což signalizují jak podobné názvy obou textů, tak jména postav. Na tento fakt ostatně upozorňuje také recenze *Mrtvých holek* v časopisu *Protimlův* (srov. SKALÍKOVÁ 2007: 22). Postavy jménem Hana a Marie v baladě přímo figurují, Karel a Jaromír pak očividně odkazují k Erbenovu jménu. Název fiktivního místa *Erbanu*, odkud baronka pochází, je pak zřejmým spojením jmen Erben a Urban. Se svým pretextem

se povídka stýká také v několika klíčových motivech – například zamrzlé jezero s vrbami, ve kterém se v baladě o půlnoci zjevují souzené protějšky. V povídce se stává místem, kde se Karel setkává se „svým“ přízrakem. Obdobným způsobem nacházíme v baladě i v povídce další motivy – například motiv štedrovky, prosekání ledu a půlnoční vize smrti. Urban tak dává vícevrstevnatostí textu čtenáři další možnosti čtení – hranice se stírají nejen mezi úrovní „magickou“ a „skutečnou“, ale i mezi postextem a pretextem. Starší text jako by vstupoval do textu novějšího jako přízrak z minulosti, jeho aspekty se v něm zjevují spolu s temnými vizemi postav. S ohledem na výše uvedené lze povídku chápat jako ontologicky hybridní, žánrově synkretické a intertextuální „hrací pole“, které je ohraničeno jak specifickým prostorem „gotického“ zámku, tak magickým časem, štedrovečerní půlnocí. Tento mnohvrstevnatý půdorys pak umožňuje povídku číst a interpretovat různými způsoby. S ohledem na výše uvedené se také zdá jasnější postavení ústřední postavy Milady, která se od ostatních odlišuje nejen neurčitou povahou své vize, ale i tím, že svým jménem nenáleží do „erbenovského“ světa. Jak jsme již zmínili výše, nenáleží už ani do „gotického“ světa své rodiny. Oba světy se v její postavě nicméně střetávají podobným způsobem jako v celé povídce.

V této kapitole jsme se zabývali pouze těmi povídkami ze souboru *Mrtvý holky*, ve kterých se jako konstitutivní rysy objevovaly prvky pronásledování, doprovázené fenomény paranoie a nadpřirozena. Zároveň se ukázalo, že jde prakticky ve všech případech o prozaické tvary, které v zásadě odpovídají zmíněnému Šklovského konceptu příběhu s tajemstvím a lze na ně aplikovat – byť s uvedením terminologických zmatků na pravou míru – Todorovovo pojetí *fantastična*, založené na prvku váhání mezi *podivuhodnem* a *zázračnem*. Smysl jednotlivých povídek se bude dosti lišit v závislosti na typu čtenáře, který je bude číst. Méně poučený čtenář se patrně spokojí s napínavým či děsivým příběhem, chápaným v intencích žánrů čerpajících ze strašidelných příběhů či gotické prózy, pečlivější interpret si ovšem všimne i dalších zneklidňujících prvků a autorské hry, která díky médiu nespolehlivého vypravěče nechává čtenáře váhat mezi více možnými verzemi příběhu. Na neustálém znejišťování čtenáře se významnou mírou, jak jsme se snažili ukázat, podílí i pronásledované či paranoidní vyprávějíci postavy, díky čemuž vzniká značně zkršená perspektiva příběhu. Figury monster, které se v povídkách vyskytují, sice mohou hrát různou roli, jsou však pevně spjaty s místy s tajemstvím a legitimizují možnost interpretovat některé jevy jako nadpřirozené. Zcela v tradici postmoderní literatury se tak v povídkovém souboru *Mrtvý holky* setkáváme s texty o více vrstvách, které umožňují vícero způsobů čtení.

FANTASKNÍ MOMENTY V ČESKÉ METAFYZICKÉ DETEKTIVCE

Záhada je součástí nadpřirozeného, a dokonce
božského. Její rozluštění je jen trik.

J. L. Borges

Tato kapitola analyzuje funkci a pojetí fantaskních prvků v současných detektivních románech, a to konkrétně těch, které označujeme jako metafyzické. Termín metafyzický detektivní příběh není v českém literárněvědném diskurzu příliš znám a používán, podrobněji jej představíme níže, ovšem pro úvodní představu bychom si jej mohli sjednotit s takzvanou postmoderní detektivkou či antidetektivkou. Jedním z příznačných rysů postmoderní literatury je i to, že si ráda pohrává s prvky fantastiky, přičemž častou motivací bývá relativizování hranic reálného, či lépe řečeno aktuálního, a fikčního světa. V *Encyklopedii literatury science fiction* jsou díla velikánů postmoderny, jakým je například Thomas Pynchon, přiřazena ke spíše komerčně využívanému termínu slipstream, tedy k literatuře na pomezí fantastické literatury a mainstreamu, která sice využívá rekvizity fantastiky, ale rozhodně bychom ji nepokládali za žánrovou (NEFF, OLŠA 1995: 33). Zde se již dotýkáme problému, kterým se odborně zabývá nejen Tereza Dědinová v nové publikaci *Po divné krajině*. Totiž jak nakládat s díly, která evidentně pracují s fantastickými prvky, ale za fantastická bychom je z různých důvodů váhali označit. Nabízí se maximálně otevřený přístup, jak jej představuje teoretička Kathryn Humeová, podle něž by nálepku „fantastický“ získal jakýkoli text obsahující odchylku od „normálu“. Přestože by nám díky tomuto všeobjímajícímu konceptu odpadlo analyzování povahy a míry fantastičnosti ve vybraných dílech, přikloníme se ke konkrétnější představě o podobě fantastického díla, jak ji navrhuje Dědinová. Dle její definice,

v návaznosti na Nancy H. Traillovou, by měl fantastický prvek ve fikčním světě díla obsažený zaujímat význačnou roli, neměl by se objevovat pouze ojedinele nesa zcela specifickou funkci (DĚDINOVÁ 2015: 59). Sympatické je nám také její po Kincaidově vzoru rozvolněné chápání žánru, tedy jako dynamicky se vyvíjející struktury.

V tomto kontextu Dědinová také připomíná negativní konotace s žánrem spojené a častou praxi kritiků vyčleňovat kvalitní, významná díla z řad fantastické literatury a přisuzovat jim honosnější adjektivum „světový“. S podobnou negativní determinací, plynoucí z představy o statickosti a sterilnosti žánru, se potýká také román detektivní, a to i přes výrazné modifikace, kterými v obdobích modernismu a postmodernismu prošel. Právě detektivní žánr se ukázal být ideálním médiem postmoderny především pro čtenářsky přitažlivý námět tajemství, jehož povaha, stejně jako cesty řešení, tvoří vydatný základ pro intelektuální hry autora se čtenářem. Přestože můžeme detektivku společně s americkým literárním kritikem Williamem V. Spanosem pokládat za paradigmatický archetyp postmoderní imaginace a její současné modifikované varianty jednoduše pojmenovávat jako postmoderní antidetektivky (SPANOS 1972: 154), musíme brát v potaz též opodstatněné argumenty kritiků, například Franka Kermodeho, Johna Gardnera či Lubomíra Doležela, kteří napadají vágnost samotného termínu „postmoderna“ a upozorňují na jeho neuskutečnitelnou definici.

Přejímáme proto termín metafyzická detektivka či metafyzický detektivní příběh, který pro Chestertonův odlišný přístup k žánru s filozofickou akcentací navrhl již v roce 1941 Howard Haycraft v knize *Murder for Pleasure* a který americké teoretičky Patricia Merivale a Susan E. Sweeney považují za adekvátní. Proč, to osvětlují v úvodu antologie *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* (1998). Základním poznávacím znakem těchto metafyzických detektivních příběhů je to, že postava v úloze detektiva selhává ve svém pátrání pro tajemství, případně je vyřeší náhodou, nechtěně. Častým příznakem je též zacyklení příběhu do kruhu, využívání techniky *mise en abyme*, motiv labyrintu, v němž se detektiv ztrácí, výskyt nesmyslných klíčů, zmizelá osoba či ukradená identita. Základy metafyzické detekce položil už E. A. Poe, a to především v povídce *Muž v davu*. Hlavním odrazovým můstkem pro metafyzické příběhy postmodernistů (Umberta Eca, Thomase Pynchona, Paula Austera, Juliana Barnese, Orhana Pamuka, Kazua Ishigura a jiných) byly práce Jorge Luise Borgese. Právě Borges pokládá většinu svých povídek za fantastické a sám také charakterizoval fantastickou literaturu pomocí čtyř základních postupů, jimiž jsou text odkazující sám na sebe, prolínání snu a skutečnosti, cestování v čase a zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu (BORGES 1989: 443). Borgesovy příběhy sice vycházejí z reálného života, avšak realita je v nich vnímána jako něco iracionálního a paradoxního. Fikční realitu nahrazuje hyperrealitou, snovou simulací reality spletenou ze sítě fragmentárních textů. Vztah reality a fikce je nahrazen vztahem novým, tedy

vztahem fikce a fikce, a podle literárního kritika Alfonsa de Tora tak Borges ve své podstatě fantastický žánr ve svých povídkách neguje, jelikož v nich nedochází ke kýžené transgresi každodenního světa do světa fantastického (TORO 2002: 73–75). My bychom Borgese viděli spíše jako představitele metafyzické fantastiky, kterou Silvio Dapía považuje za nový literární žánr určený především pro intelektuály znalé filozofie (DAPÍA 2009).¹

Borgesovo esejistické pojetí románové či povídkové fikce, stejně jako novátorské propojení literárních technik (synkretismus, metafikce, fragmentárnost, intertextualita, simulace) předjímá postmoderní přístup k textu. Radikální rozvoj a vzešup této techniky nastal v šedesátých letech, po překladu Borgesových prací do angličtiny. Přestože hispanoamerická fantastika čerpá z domorodých pověr, mýtů indiánských kmenů či magie džungle a logicky se tak od té chladnější, evropské, liší, nacházíme mezi nimi mnohá pojitka. V české literatuře plní funkci mostu mezi dvěma tak vzdálenými kulturami Borgesův obdivovatel, spisovatel a filozof Michal Ajvaz. Především Ajvazovy romány *Prázdné ulice* (2004) a *Cesta na jih* (2008) jsou dokonalým příkladem rizomaticky konstruovaných dobrodružných textů, jejichž afinita s populární literaturou (detektivkou, fantastikou) je stejně nesporná jako filozofické podhoubí (metafyzika, fenomenologie, hermeneutika). U Ajvaze najdeme v podstatě všechny znaky metafyzické detektivky vytyčené výše jmenovanými americkými teoretičkami a podobně jako Borges ani Ajvaz se neostýchá konfrontovat čtenáře s fantastikou tam, kde bychom ji nečekali. Nadpřirozeno záměrně vychází z reálného proto, abychom věci z našeho aktuálního světa nebrali tak samozřejmě. Snaha nabourat naše omezené vnímání prostřednictvím bizarnosti (pátrání pomocí tvarů želatinových bonbónů) může některým čtenářům připadat jako l'art pour l'artistická manýra, jiným jako důmyslná provokace.

Michal Ajvaz ale není na hřišti české literatury jediným provokatérem, který do románové podoby propojuje detekci s fantasknem. Intelektualizovanou variantu detektivního románu, v němž je motiv záhady doprovázen dalšími podivuhodnostmi či zázračnostmi (TODOROV 2010),² najdeme i u jiných českých autorů – jmenujme alespoň Miloše Urbana, Jiřího Kratochvila či Petra Stančíka.

Román Jiřího Kratochvila *Slib* z roku 2009 je přiznanou aluzí na Dürrenmattových *Slib: Rekviem na kriminální román* (1964), jenž byl dobovou kritikou označován jako antidetektivka³ – detektivní zápleтка autorovi posloužila k filozofické manifestaci otázek o spravedlnosti, trestu, vině a pomstě. Podobně ke svému příběhu z období totality přistupuje i Kratochvil, ovšem s klasicky „kratochvilovskou“ groteskní

1 Příznačný je též pohled německé teoretičky Renate Lachmannové, která v textech od autorů typu Borgese, Kafky nebo Nabokova shledává rys takzvaného hermetického fantasmatu.

2 Bereme v potaz Todorovovu koncepci fantastické literatury, respektive její dělení na racionálně vysvětlitelné fantastično – podivuhodno a rozumem neuchopitelné, nadpřirozené fantastično – zázračno.

3 Dle teoretiček Merivale a Sweeney termín „antidetektivka“ implikuje kompletní opozici vůči konvencím detektivního žánru, a proto jej považují za nevhodný (MERIVALE, SWEENEY 1998: 12).

nadsázkou. Postava detektiva Daniela Kočího – dříve soukromého očka specializujícího se na manželskou nevěru, který je však socialistickou společností donucen k práci v masně – je proto nadána nadpřirozenou schopností vidin. Jde o typ telepatie, rituální indickou nauku, jejímž ovládnutím uživatel vidí jakési imaginativní průhledy. Díky této schopnosti se pátrání detektiva Kočího prolne s příběhem architekta Kamila Modráčka, který se rozhodne pomstít smrt své sestry Elišky tak, že unese domněle odpovědného poručíka Lásku a drží jej v tajném sklepení ve zlaté kleci. Kamil Modráček ve sklepení postupně vybudovává svůj architektonický sen, který mu pomáhají dokončit další zajatci – doktor, kněz, zlatnice nebo také detektiv Kočí. Kratochvil zde vytváří fantaskní prostor pod zemí, zdánlivě utopické prostředí oproti totalitě nad zemí, kde je zapovězeno svobodně mluvit o filozofii či umění. Přestože autor tentokrát, slovy Aleše Hamana, „nepoužívá ve své tvorbě motivů, které by čtenáře šokovaly svou vyhraněnou nepravděpodobností, nýbrž při zachování rysů fantasknosti zůstává na půdě fikce, která nepřekračuje rámec vymezený možnostmi našeho smyslového vnímání aktuálního světa“ (HAMAN 2009: 2), nezakrytě, slovy Víta Schmarce, „pracuje s fantaskně podbarveným obrazem skutečnosti“ (SCHMARC 2009). Žánrově se vyprávění pohybuje na pomezí totalitní utopie (spolupráce zajatců, kulturní i sexuální vyžití v uměle vytvořené společnosti, v níž se zrodí nový člověk), pohádky (ptáček – Láška ve zlaté kleci) i thrilleru (popis únosů pomocí chloroformu jako možná aluze na Fowlesova *Sběratele*). Finální Modráčkův „slib“, že zajatce propustí, přetne „náhoda“ – tedy dopravní nehoda, čímž se obratem dostáváme zpět k Dürrenmattovi a závěrečným partem ze současnosti negující Láskovu vinu zase ke Kunderovi (msta se nevyplácí). Absurdita, parodie a komika v Kratochvilově podání souzní s výrokem Slavoje Žižka: „Smích je jeden ze způsobů, jak se vyrovnat s nepochopitelným“ (ŽIŽEK 2007: 69).

Kratochvil často nechává své postavy migrovat – syn Daniela Kočího se objeví v románu *Alfa Centauri* (2013), kde se opět fantaskno prolíná s brněnskou realitou. Motiv tajemství spočívá v identitě nalezence Jonáše, kterého se ujme až nadpřirozeně jazykově schopný Tomáš, malíř žijící v Černých Polích. Jonáš se ukáže být neobyčejným chlapcem, jehož výchovu a erudici postupně přebere stejně tak neobyčejný bezdomovec. Důvod jejich společného zmizení se snaží vypátrat právě detektiv Kočí ml. Pátrání selhává, vše se nakonec vysvětlí prostřednictvím dopisu – Jonáš pochází z minulosti a má důležité poslání poučit se v budoucnosti a zase se vrátit, aby předešel historickým ukrutnostem – teroru francouzské revoluce, první světové válce, koncentračním táborům. Díky Jonášovu přičinění Karel VI. přijme francouzské odboráře a vyhlásí republiku, čímž předejde mnoha událostem a promění verzi budoucnosti – gilotina se stane výtahem. Tento román tak naplňuje žánr science fiction, ovšem ve své „postmoderní“ podobě doplněné o román s tajemstvím.⁴

4 Autorovo označení tohoto díla jakožto romaneta zpochybňuje ve své recenzi Pavel Janoušek: „označení romaneto je tu pouze slovní ornament, který v textu nedospěl naplnění“ (JANOUSĚK 2013: 2).

Na pole alternativní historie se pouští i jiný spisovatel, který má taktéž blízko k parodování, absurditě či komice, a tím je Petr Stančík. Podobně jako Kratochvíl také Stančík dává přednost narativní hře před důmyslností spekulativní koncepce, na druhou stranu v případě Stančíkova románu *Mlýn na mumie* (2013) se pohybujeme v historických kulisách Prahy, přičemž kontext šedesátých let devatenáctého století má Stančík zvládnutý brilantně. Bezbřehá fabulace s využitím mnoha fantaskních motivů v detektivně laděném příběhu souzní s přesnou faktografičností. Děj románu se odehrává přednostně v Praze před prusko-rakouskou válkou, ovšem pátrání po sériovém vrahovi zavede hlavního hrdinu, komisaře Leopolda Durmana, i do Paříže či Mexika.

Atmosférou by mohl román evokovat slavný český film *Adéla ještě nevečeřela* už proto, že Durman představuje komickou kombinaci neprůstřelného Nicka Cartera a požívačného komisaře Ledviny, v podobě Durmanovy snoubenky Libušky zde má své místo i filmová Květuška. Parodizace šestákových detektivek, groteska a komika jsou pro příběh stejně důležité jako jeho „intelektuální nadstavba“ – jedno z poselství románu spočívá v umělecky často zpracovávaném konfliktu velkých a malých dějin: individuální vražda, jakkoli krutá, společností notně odsuzovaná, se v kontrastu s krvelačnou mašinerií armád, společností hutně oslavovanou, jeví jako nicotná.

Již prolog románu odhaluje genezi fantastické postavy, jejíž vypravěčský part se bude střídat s tím Durmanovým: „V závratném zauzlení kosmické energie, bez otce i matky, z obyčejného člověka se zrodil Pán. Žádná hvězda mu nevzplála nad kolébkou, ani mu nepřinesli královské dary. Necítil se ve svém těle pohodlně, bylo unavené a sešlé“ (STANČÍK 2013: 7).

„Nadpřirozená“⁵ postava Pána dostala ve Stančíkově románu úlohu sériového vraha, který vraždí podle určitého vzorce (což připomíná populární filmový motiv). Vraždy pražských pošťáků kopírují drastická mučení světců (kupříkladu jeden z pošťáků je zasažen šípy podobně jako svatý Šebestián). Dle logiky Pána by symbióza pošťáka se světcem měla zaručit co nejrychlejší doručení jeho dopisu (jak známo, svatý nemusí čekat na rozhršení, jeho duše putuje rovnou k Bohu). Teologické rekomando Bohu s prosbou o pomoc ovšem zákonitě nemůže být doručeno: „Pánovi se od posledního dopisu trapně nedařilo. Navíc právě proto, že Pán byl on, muselo být i toto selhání projevem Jeho vůle. Takže sám sobě škodil a ani nevěděl proč“ (IBID.: 315).

S problémem vlastní identity se potýká i komisař Durman. Během pátrání se vedle něj několikrát zjeví autarkický detektiv Egon Alter, který až v samotném závěru odhalí svou halucinační existenci a zmizí. S Durmanovým deduktivně zdatnějším alter egem se rozplyne i možnost odhalení pozemské identity sériového vraha, ovšem pozornému čtenáři jistě neunikne mnoho symbolických návnad

5 Ve skutečnosti je postava duševně chorá.

a vraha odhalí. Jestliže Egon Alter plnil úlohu Durmanova pomocníka, pak záškodnickou roli v příběhu přebírá démon Krucáb, který se však nedočkal zživotnění, je pouze stálým Durmanovým strašákem z dětství, kterého se nepodařilo vymytáním odehnat:

Dále se bál juvenilního démona jménem Krucáb, který se před třiadvaceti lety vylíhnul uvnitř velké pukliny ve zdi hned vedle jeho kolébky, a skrze další praskliny jej mohl sledovat všude, kam se mu zamloulo. Nebylo před ním úniku, protože praskliny jsou všude a ve všem, a kde nejsou, tam si je Krucáb snadno propraská... (IBID.: 37).

Na každé straně může čtenář objevit zajímavý historický detail, v archivech dohledatelný nešvar historické osobnosti či dobový zvyk. Jednou z libůstek druhé poloviny devatenáctého století byly i duchařské seance. Ve Stančíkově románu se jedno z takových spiritistických setkání odehraje v domě Hedvábných a poslouží k propojení fantastika s detekcí. Durmana zpočátku seance nudí („duchové tlačali nesmysly a navíc začínal mít znovu hlad“; IBID.: 115), ale napadne jej spojit se s duchem zavražděného pošťáka Františka Pírka. Součástí narativu se tak stane rozhovor se zemřelým – upírem, pohybujícím se patrně v nějaké astrální mezi-sféře, jelikož nesplnil úkol a dopis nepředal: „Nemůžu najít adresáta. Je mi hrozná zima. Dejte mi prosím napít čerstvé krve...“ (IBID.: 116).

Na základě dělení fantastiky do čtyř kategorií teoreticky Farah Mendlesohnové bychom na Mlýn na mumie mohli pohlížet jako na druhý typ, tedy jako na takzvanou vnořenou fantasy: „Ve vnořené fantasy jsou fantastické prvky a pravidla přirozenou součástí fikčního světa – hrdina nad nimi nepociťuje údiv a pochybnosti a vypravěč je nevysvětluje“ (MENDLESOHN 2008, citováno podle DĚDINOVÁ 2015: 103). Ve chvílích, kdy se komisař Durman dostává do kontaktu s ryze fantastickými bytostmi, zachovává si chladnou hlavu, a dokonce v sobě objevuje netušené znalosti. S mrtvým cikánským králem hovoří neznámým, umělým jazykem, který nám může připomenout quenijštinu, Tolkienův jazyk elfů. Další fantastická scéna se přihodí opět v podzemí, kde se tentokrát setká s živou, mluvící mandragorou jménem Alrunette, jež se dle svých slov vysemenila roku 1584, působila jako rádkyně Rudolfa II., a oplývá proto znalostí dějinných souvislostí či zákoutí mocenských pnutí. Mandragora při rozhovoru s Durmanem nabízí nejednu spekulativní verzi historické události či biblického příběhu:

Například Strom poznání dobra i zla v Ráji nebyla žádná jablono, ale mandragora. A moje prababička pomáhala Ráchel, aby otěhotněla s Jákobem. Můžete si o tom přečíst ve třicáté kapitole knihy Genesis (IBID.: 344).

Magická rostlina posloužila autorovi k rozvinutí fabule a zároveň si zahrála úlohu pomocníka v rozřešení tajemství. Je to právě Alrunette, která Durmanovi nej-

prve zachrání život pomocí zázračného lektvaru a později mu osvětlí existenci tajemného řádu Ordo Novi Ordinis, jehož členové se Durmana snaží odstranit (důvody jsou opět vpravdě groteskní).

Množství fantastických momentů ve Stančíkové próze nás opravňuje k tomu považovat *Mlýn na mumie* za román fantastický: autor využívá značný repertoár nadpřirozených motivů a bytostí, zpochybňuje reflexi reality, ať už uvěřitelnými či absurdními pojetími alternativní historie, přičemž bychom tyto fantastické prvky na základě teoretické koncepce Terezy Dědinové klasifikovali jako prostředky vyjádření. Petr Stančík je autorem postmoderním, kreativně nabourávajícím možnosti fikce a, jak Dědinová komentuje, hodnotit motivaci fantastických prvků v postmoderní próze může být značně komplikované (DĚDINOVÁ 2015: 117). I přes možnou zaměnitelnost bychom Stančíkem užitě fantastické prvky nepovažovali za kulisu, jelikož nemají úlohu pouhého ozvláštnění, naopak jsou podstatné pro rozvoj narativu i postihnutí smyslu románu.

Jinak s fantaskními prvky v postmoderní detektivní próze nakládá Miloš Urban. K *Mlýnu na mumie* má motivicky velmi blízko román *Lord Mord* (2008). Opět se pohybujeme v toposu Prahy devatenáctého století, tentokrát již v době asanace. A rovněž se zde setkáme se sériovým vrahem, který je tentokrát postrachem všech prostitutek, ovšem motiv jeho konání je ve srovnání se Stančíkovým Pánem mnohem profánnější. Miloš Urban do svých próz často zasazuje rekvizity fantaskní romantické literatury – motivy dvojnictví, zrcadel i lidské identity. Hlavní postavou románu *Hastrman*, odehrávajícím se rovněž v devatenáctém století, tentokrát na vesnici, je nesčetněkrát umělecky ztvárněná pohádková bytost, již autor přisoudí roli mstitele, ekoteroristy. V případě *Lorda Morda* je postup bližší romantickému (gotickému) románu s tajemstvím. Postavení fantastična se od Stančíkova pojetí rapidně liší. Fantastické prvky jsou v této Urbanově próze determinovány detektivním žánrem k racionálnímu vyústění:

Detektivka s tajemstvím se fantastičnu blíží, je však také jeho protikladem: ve fantastických textech se přece jen kloníme spíše k nadpřirozenému vysvětlení; detektivka, jakmile je jednou ukončena, nenechává ohledně nepřítomnosti nadpřirozených událostí žádnou pochybnost (TODOROV 2010: 46).

Román *Lord Mord* začíná fantaskní scénou, v níž se k posteli hraběte Arca po jeho probuzení přibližují „dvě černé mátohy, bez hlav a bez očí, bez viditelných těl. Vpluly do pokoje, jedna od druhé k nerozeznání, a u lůžka zůstaly stát. Domovník za sebou zavřel a já s těmi strašidly zůstal sám“ (URBAN 2008: 13). Nejsme si jistí, zda se tento záhrobní zážitek hrdinovi nezdá, anebo zda budou v románu opravdu vystupovat strašidla – něčí černé duše, jak napadlo hraběte. Až o několik stran později se čtenář dozvídá, že záhadné postavy s kyticemi růží byly prostitutky Otká

a Zuzana ve vypůjčených divadelních kostýmech, které přišly probudit hraběte, aby nezaspal pohřeb jejich zavražděné kolegyně Rosiny. Z Todorovem stanovených vysvětlovacích prostředků bychom v tomto případě za nejbližší považovali souhru náhod (TODOROV 2010: 146).

Postava sériového vraha Masíčka, jakési české literární verze Jacka Rozparovače, je vyprávěčem popsána spíše jako ohyzný fantom nežli vrah z reálného světa:

Černý plášť končil vysoko na krku, těsně pod hlavou. Na ní seděl klobouk. Mezi kloboukem a pláštěm nebyl krk ani obličej, byla tam flákota, tvář rudého potřhaného masa, v němž zely tři černé díry: oči a ústa. V nich byla stejná tma jako všude, kam nedosáhl svit sirky, ale z toho spodního něco trčelo ven, tenký psí ocas, který sebou škubal jako lapená užovka (URBAN 2008: 182).

Identita Masíčka je po vzoru klasické detektivky odhalena v samotném závěru, dodržen je též princip známé postavy – vrahem byl bratranec hlavní postavy hraběte Arca, který se takto po dohodě s tajnou policií snažil předejít skandálu.

Urbanova poetika také opakovaně pracuje s motivem dvojníka. Todorov pokládá tento motiv za jeden z charakteristických rysů fantastična: „Mluví se o něm v mnohých fantastických textech; ale v každém jednotlivém díle má dvojník různý smysl, který závisí na vztazích, jež toto téma udržuje s dalšími tématy“ (TODOROV 2010: 121). Biografická kritika by v Urbanových textech mohla motiv dvojnictví jednoduše odvodit ze skutečnosti, že autor pochází z dvojčat. Motiv dvojnictví má ale dlouhou uměleckou tradici a v různých literárních pojetích, obdobích se měnila jeho funkce. Dvojník mohl ve vyprávění vystupovat jako poselství zlého znamení (předznamenání smrti), ve středověké literatuře se začal rozhojňovat dvojník-antihrdina. Spisovatelé vytvářeli fikční protipóly dokonalých rytířů, aby tak zvýraznili jejich chrabré vlastnosti. Směšný, neideální dvojník se vyskytoval už v mýtech a eposech. Tento typ dvojnictví se odvíjí od charakterových vlastností hrdinů a s motivy dvojnictví v postmoderní literatuře má společného jen málo (WRONOVÁ 2012: 79).

Postmodernímu umění a také Urbanovi je mnohem bližší pojetí dvojnictví jako možnost sebereflexe, tematizace imitace spjatá s Baudrillardovskou filozofií, a především se zrcadlením osobnosti. Na rozdíl od literárních děl z období romantismu Urbanovi dvojníci literární postavy nijak nenapadají, nepředstavují nebezpečí (to až v Boletu arcanu, 2011), naopak jim často pomáhají, zachraňují jim život (dvojník hraběte Arca v poslední chvíli zastřelí Arcova protivníka). V románu *Santiniho jazyk* (2005) plní Roman Rops úlohu alter ega Martina Urmanna. Hlavní hrdina pracuje v komerční oblasti – v reklamní agentuře, zatímco jemu nápadně podobný protipól se věnuje umění, architektuře. Díky Romanu Ropsovi objevuje Martin Urmann odlišný jazyk symbolů, oproštuje se od komerčního světa a jeho život se tak díky dvojníkovi (a také díky dvěma opozitním ženám-dvojčatům) naplňuje.

Reformulací filozofického textu Jeana Baudrillarda je novela *Michaela* (2008), v níž Miloš Urban skloubil nízká témata – horor s pornografií i příběhem s tajemstvím – s tématy vysokými – filozofické pojetí imitace, dvojnicství, parafráze křesťanských legend. Hlavní hrdina, zločinec S. ukrytý v klášteře plném lačných jeptišek, pátrá po identitě skrývajících se postavy – hybridního anděla se zdeformovanými ústy – Michaely. Hrdina S. se zdá být s Michaelou odedávna spjat (mají stejné oči), ta jej proto nenechá utéct, ani jej nezabije jako předešlé návštěvníky, ale drží si ho pod svými křídly. Miloš Urban v próze *Michaela* zpracovává baudrillardovské téma dobra a zla: „Dobro je, když Dobro plodí dobro, a Zlo ať plodí zlo: pak je vše v pořádku. Zlo znamená, když z Dobra povstává zlo nebo když Zlo plodí dobro. Pak je všechno špatně“ (BAUDRILLARD 2001: 74). To, na které straně je dobro a na které zlo, není v Michaelu vůbec jisté. Je Michaela andělem, který zabraňuje v útěku zločinci, anebo je to anděl ďábla, který se rád obklopuje dávnými bližními? V závěrečném paratextu Miloš Urban polemizuje s B. (Baudrillard, Bůh?) a jeho tvrzením, že Bůh po sobě nezanechává stopy, strategicky je maskuje a lidská inteligence jej v tom napodobuje – nechává rozhodovat simulakry na úkor reality. Má být utajovaná existence anděla dokladem božských stop na Zemi? Michaela je nejvýstřednější Urbanovou prózou koncentrující se na zvrhlosti, krutosti a násilí, čímž naplňuje představu Tzvetana Todorova o fantasknu zapříčiněném neurvalou touhou. Výstřední podoby sexuální touhy jsou podle jeho názoru předmětem zájmu fantastické literatury, protože „touha jako smyslné pokušení nachází svoje ztělesnění v některých z nejčastějších figur nadpřirozeného světa, zejména v postavě ďábla“ (TODOROV 2010: 109).

I přes množství fantaskních motivů odkazujících až ke kořenům detektivní prózy v gotické literatuře je Urbanova poetika v kontextu zde zmiňovaných autorů nejvýrazněji směřována k racionálnímu. Metafyzická detekce jeho hrdinů bývá nakonec racionálně rozřešena, jen v několika málo případech pochyby přetrvávají (kupříkladu právě v novele *Michaela*).

Pochybnost bývá v literatuře nakonec vyjasněna několika základními motivickými prostředky – snem, smyslovým klamem, účinkem drog, souhrou náhod, šílenstvím. Motiv snu je pro Urbanovu poetiku symptomatický a hraniční prostor mezi skutečností a snem samozřejmě láká i další „postmoderní“ autory. V próze *Lord Mord* slouží jako prostředek ke znejistění heroický prášek, v románu *Žena sedmi klíčů* Romana Ludvy se čtenářovo přijímání fikční skutečnosti potýká s psychickou poruchou literární postavy. V prozaickém repertoáru Romana Ludvy nenajdeme na rozdíl od výše zmiňovaných autorů vnější fantastické prvky, ať už nadpřirozené (mluvící krysa – Stančík), relativně fantastické (teleportace – Stančík, imaginární vhledy – Kratochvíl), či racionalizované (ženy – strašidla – Urban). Ludvův fikční svět protíná vnitřní fantastično halucinačního rázu.

Roman Ludva je autorem, který nezastírá svou ambici „rehabilitovat detektivní žánr pokusem přetavit jej v umělecky hodnotnou literaturu“ (GMUZDKOVÁ

1999). Jeho první prózy *Smrt a křeslo* a *Žena sedmi klíčů* jsou vystavěny na postupech románu s tajemstvím – hrdinové postupně odkrývají záhadu symbolů, jež je doprovázejí na jejich iniciační cestě. Knihovník Ondřej Vlk se svým zasvěcovatelem Karlem Krausem plní řadu bizarních úkolů (noční lyžování s padáky, symbolická smrt Vlkova dřevěného alter ega v chátrajícím barokním kostele), aby se dozvěděl, jak zemřela Krausova babička a jak její smrt souvisí s podivně iritujícím křeslem. Provázanost a množství symbolických entit fungují jako klíče k pochopení tohoto otevřeného románu a společně s bizarními scénami mu dodávají fantaskní charakter. Ontologie nad epistemologií převažuje i v druhém Ludově románu *Žena sedmi klíčů* (1997). Tajemství závislosti producenta Sommeliera na jeho sbírce kopií liturgických předmětů z bambusu ze sedmi barokních kostelů ze sedmi zemí odhaluje po jeho nenadálé smrti dcera Charlotta. Tato nedůvěryhodná postava trpící příznaky maniodepresivní psychózy (demonstrované též rituálním zabitím svého milovaného domácího mazlíčka – geparda) se společně s rodinným přítelem – zahradníkem Giovannim – vydává do jednotlivých kostelů zaměnit bambusové kopie za originály. Přestože jejich podivné putování zabírá v knize bezmála čtyřicet stran, na konci se čtenář dozví to, co už mohl pomoci náznaků vytušit – vše se odehrává v Charlottině nemocné mysli. Akt váhání je nejsilnější ve chvíli, kdy Charlotta chladnokrevně zavraždí nečekaného svědka jejich smyšleného vloupání:

S tichou rychlostí vytáhla nůž z kabelky [...] a bodla toho muže několikrát do prsou. [...] Úporně na ně zírala, hledajíc stopy od krve – důkaz, potvrzení toho, že staršího muže s překvapenými očima a se šroubovákem v ruce opravdu zapíchla. Avšak její ruce jsou čisté, hebké s lesknoucími se démantovými nehty“(LUDVA 1997: 239–240).

Znejišťování čtenáře pokračuje s Charlottininou nechutí prohlédnout si následující ráno svůj kostým; opět si je jistá, že na něm ulpěla krev a musí jej vyhodit. Po dokončení rituální krádeže se však probouzí doma ve svém pokoji.

Na hranici mezi přirozeným a nadpřirozeným se pohybujeme ve fikčním světě *Žitkovských bohyň* (2012) spisovatelky Kateřiny Tučkové. Na jedné straně jde o román bádání založený na vědecké rešerši etnografky Dory Idesové, na straně druhé o román niterné touhy dozvědět se více o tajemství bohyní, k nimž sama náleží. Společně s hlavní hrdinkou může čtenář váhat – jsou pověstné bohyňe z Bílých Karpat pouhé lidové léčitelky, které pokoutně přes svého „andzjela“ získávají informace o přicházejícím nebožákovi, nebo mají opravdu magickou moc přivolávat bouřku, léčit neléčitelné, vymítat zlé duchy, předpovídat budoucnost? Během Dořina pátrání reflektujeme souboj mezi akademickým racionálním a její potlačovanou vírou v sílu bohování. Poté, co se v závěru rozhodne nevěřit, postihne ji stejný osud jako její matku – je zavražděna. Jedná se o trest shůry, dokonání kletby, anebo o náhodný kriminální čin?

V případě Kateřiny Tučkové se sice dostáváme do oblasti klasických narativních postupů bez postmoderních inovací (a to i přes zcizující charakter autentických dokumentů či relativizující epilog), přesto nám její román se svými abstraktními otázkami o víře, souboji duše s rozumem či malého člověka s osudem, a také synkretickým vztahem historie a detekce, může přicházet na mysl při přemítání nad povahou českého metafyzického detektivního příběhu s fantaskními prvky.

Metafyzická detektivka je s fantaskní literaturou v symbiotickém vztahu – navzájem se podporují v rozbíjení iluze o představě reálně možného, vytvářejí nejistotu, kterou nemají potřebu vysvětlovat. Společně se také potýkají s problémem žánrovosti – jedná se pouze o společné mody, anebo můžeme jednotlivá díla zastrěšit pod sjednocující žánrové označení? Domníváme se, že ano, budeme-li následovat Šidákovo otevřené pojetí a přistoupíme-li na fakt, že konkrétní díla nemusí a ani nemohou nést veškeré znaky architektu (ŠIDÁK 2013). Rozhodně bychom se chtěli vyhnout jakékoli nivelizaci, jsme si vědomi značné odlišnosti prozaických cest, z nichž některé spějí k sofistickovanosti (Ajvaz, Ludva, Stančík), jiné spíše k mainstreamu (Tučková, Urban). Výše jmenovaní autoři různými způsoby habitují detektivní žánr a s fantastičností pracují v různé míře. Ajvazovy texty stojí na motivu cesty iniciačního charakteru, přičemž se jeho hrdinové během putování za tajemstvím dostávají do odlišných světů s vlastními zákony. Fantaskno jako rovnocenná skutečnost, ovšem s komickým nádechem, vystupuje i v prózách Petra Stančíka.⁶ Rovněž Jiří Kratochvíl, jenž fantaskními prostředky pravidelně rozrušuje autentičnost vyprávění, se v románu *Alfa Centauri* pokusil o alternativní obraz historie, a to v podobně groteskním duchu.

Ustálené fantaskní motivy v prózách Miloše Urbana na jedné straně vyvolávají napětí mezi skutečností a zdáním, podněcují mysterióznost, na straně druhé svou sémantickou vyprázdňeností mohou působit spíše jako kýč. Na hranici mezi uměleckou a populární literaturou se pohybuje i spisovatelka Kateřina Tučková, jejíž román *Žitkovské bohyně* jsme se rozhodli neopomenout, jelikož na pozadí odborného výzkumu i soukromého pátrání konfrontuje pohled člověka 20. století na lidové léčitelství spojené s nadpřirozeným darem vyvolených žen. Zaobírali jsme se též staršími prózami Romana Ludvy, který, ač spěje spíše k racionálnímu, své příběhy s tajemstvím nasycuje mnoha symbolickými motivy (čísel, barev apod.) i bizarními scénami, a umocňuje tak tajuplnost vyprávění.

Není podle nás beze smyslu vztáhnout tyto odlišné, osobité prózy do společného kontextu. Jejich propojení snad může působit dojmem naroubovanosti, je ovšem snahou poukázat na jeden z výrazných motivických hybatelů současné prózy, tedy intelektualizovanou formu detekce s fantaskními prvky.

⁶ Kromě zmiňovaného *Mlýnu na mumie* je nutno vzpomenout též na *Péřáka* – román o legendárním českém superhrdinovi, v němž se podobně jako v *Mlýnu na mumie* mísí fakticita se spekulativností i nadpřirozenem.

POSTMODERNÍ SMRT BOHYNĚ – ANNA IN V HROBECH SVĚTA OLGY TOKARCZUKOVÉ

Stejně jako rituály i mýty jsou ne-konečné. A když se naše práce – sama rovněž příliš krátká i příliš dlouhá – snažila napodobit spontánní pohyb mytického myšlení, musela se podvolit jeho požadavkům a cítit jehorytmus. Takže tato kniha o mýtech je svým způsobem jakýmsi mýtem.

C. Lévi-Strauss: *Mythologica I. Syrové a vařené*

Dne 21. října 2005 nakladatelství Canongate Books zahájilo mezinárodní sérii THE MYTHS. Jejím cílem bylo shromáždění nejvýznamnějších světových spisovatelů kolem ideje přepsání pro lidskou kulturu stěžejních příběhů – mýtů. Předpokládalo se, že projekt bude pokračovat až do roku 2036, ale už teď lze považovat událost za ukončenou. Ačkoliv skutečnost, že se na něm podílelo čtyřicet nakladatelství z celého světa (mezi nimi české Argo), dovoluje označit projekt za úspěšný.¹ Společným jmenovatelem pro všechna díla publikovaná v rámci projektu byla následující definice mýtu: „Mýty jsou univerzální a nadčasové příběhy, které reflektují tvar našich životů – odhalují naše přání, obavy, touhy a poskytují vyprávění, která nám připomínají, co to znamená být člověkem“ (THE MYTHS 2016, přeložila A. G.). V tomto kontextu a také z hlediska mé práce projekt THE MYTHS nabízel možnost zkoumat mýtus v podmínkách literární laboratoře. Proto jsem se pokusila o zachycení prolínání mytologické látky s postmoderními literárními strategiemi a výsledků této syntézy na základě analýzy románu *Anna In v hrobech světa* Olgy Tokarczukové. Román z roku 2006 byl jediným polským příspěvkem k sérii.

¹ Za zmínku stojí rozsah české série, v níž vyšly: *Krátká historie mýtu* Karen Armstrongové (jediná esej v celé sérii), *Penelopiáda* Margaret Atwoodové, *Helma hrůzy* Viktora Pelevina, *Tiha* Jeantte Wintersonové a *Pole a palisáda* Miloše Urbana.

Tokarczuková ve svém textu využila příběh sumerské bohyně Inanny, jež – jako dcera boha a bohyně měsíce, patronka města Uruk a bohyně lásky a války – byla jednou z nejdůležitějších sumerských božstev. Jako taková je Inanna bohyní o dvou tvářích: „[...] na jednu stranu byla jako patronka tělesné lásky spojována se všemi aspekty plodení; na druhou stranu jako prudká a nestálá bohyně války – s touhou po zvětšování moci svého lidu“ (TOKARCZUK 2008: 154).

Spisovatelka se rozhodla spojit tři mýty o této hrdince. První vypráví o sestupu Inanny do podsvětí (*kur*), kde se potkává se svou sestrou – vládkyní světa mrtvých – Ereškigal. Druhý je sumerským zakladatelským mýtem – příběhem o stvoření světa. Tématem posledního je získání božských sil Inannou. Tento mýtus sloužil jako vysvětlení vzrůstu náboženského, hospodářského a politického významu města Uruk a zároveň ukazoval, jak důležitou pozici v panteonu sumerských božstev Inanna zastávala. Syntéza mytologických příběhů poskytuje stopy, ve kterých lze pátrat po obrazu Inanny, jež byla bohyní natolik ambiciózní, že dokázala překonat hranice svých možností a zaujmout významné místo mezi sumerskými bohy. Přestože se tu vyskytuje mýtus o stvoření světa, za hlavní je třeba považovat příběh sestupu do krajiny *kur*, protože se týká té nejpodstatnější lidské zkušenosti: překonávání hranic. Tokarczuková mění fabulační strukturu příběhu v co nejmenší míře, protože: „aby byla možná interpretace, je nutné začít od společného bodu, překonat topos a jít dále“ (LASONĚ-KOCHAŇSKA 2009: 138, přeložila A. G.). Stejně jako pro mýtus, tak pro román je fakt, že v žádném z textů se neobjevuje přesvědčivá motivace sestupu hrdinky do podsvětí. Údaje o ctižádostivosti Inanny přináší i jiné mýty, například příběh o předání domén konkrétním bohům. Během rozdělování je právě Inanna tou hrdinkou, která se cítí být opomenuta. Teprve bůh Enki jí připomene, že už její dosavadní působení je pozoruhodné.² Všechny zmíněné příběhy upozorňují na

2 [...] Co vše ti dal!

Dívko Inanno, co všechno ti dal! Co přidat ti ještě máme?

Paní, co všechno ti dal! Co přidat ještě máme?

Křičíš, že (nemáš nic)?

(Enlil) železem tě ozdobil,

tělo své jsi zahalila do šatů.

Slovo, jež chlapec malý pronesl, jsi prosadila.

Vzala sis palcát i železo i pastýřskou hůl.

Dívko Inanno, co všechno ti dal! Co přidat ještě máme?

V bitvě a boji i slovo smrti či života vyslovit můžeš!

Když vrána nejsi, proč uprostřed srážky slova zlá křičíš?

Proč trháš soukanou nit?

Inanno dívko, ty přec přízi zcuhanou rozmotat můžeš!

Šaty oblékáš a roucha zavínuješ,

látky předeš, s člunem zacházet umíš,

rukama svýma svedeš i obarvit nit!

Inanno, tys slova koupila, jak sype se prach, slova trousila, jak zrno se seje!

Inanno, proč ničíš, co zničeno být nesmí, proč obnovuješ, co být nemá?

Z bubínku nářku jsi závoj smuteční odstranila,

důležitou povahovou vlastnost bohyně, kterou je potřeba překračování vytčených mezí. Hrdinka je motivována i k překonání nejděsivější hrůzy, jakou je smrt. Ačkoliv Tokarczukovou nabízený způsob vyprávění mýtu o Inanně odhalil změnu vnímání toho přechodu, který se odehrává v rámci postmoderní literatury.

Na čem se zakládá ono překračování hranic univerzalizmu mýtu? V první řadě je třeba zdůraznit, že mýtus pořád zůstává příběhem jedné výjimečné hrdinky (Inanny/Anny In).³ ale jeho vypravěč, dokonce vypravěči, už nejsou transparentní: „Svět se skládá z úhlů pohledu, já jsem jedním z nich. Budu vyprávět, vyprávět o nich, bytosti jako oni nedokážou mluvit za sebe, skoro kvůli tomu mlčení zemřely“ (TOKARCZUK 2008: 9). Monolitická vypravěčská struktura mýtu podléhá dekonstrukci, protože hlasu se ujímají hrdinové, kteří pocházejí z různých textových rovin. Celek strukturuje anonymní vypravěčka, jejíž hlas je zasazen do kompozičního rámce románu. Vypravěčka pak předává slovo ostatním vypravěčům a symbolicky se s nimi spojuje. Jsou jimi Nina Szubur, Neti, Anna Geszti a bílý rikša, kteří dominují hlavnímu příběhu a střídají se v něm. Zvláštní pozici zde zaujímají Anna Enhudu, které patří samostatná kapitola (*Hamam. Příběh Anny Enhudu*), a Giga Massa, jenž vypráví historku o stromu. Už takto letmý přehled dovoluje konstatovat, že „z formálního hlediska je to pro mýtus netypická polyfonie v pojetí Bachtinově“ (MORAWIEC 2006: 36) a zároveň že se jedná o rámcovou kompozici textu.

Situace této kompozice se však komplikuje v rámci postmoderního díla. Podle Briana McHala se tak děje, protože účelem toho způsobu konstrukce vyprávění není už zodpovězení epistemologických otázek (tykajících se poznání), ale ontologických (jak je svět konstruován). Struktura postmoderního textu je v největší míře vyrušena ze statické polohy právě kvůli tomu, aby přestala být pouze transparentní součástí tohoto textu. Jedním ze způsobů uplatňování dezintegrace textové kompozice jsou rekurzivní struktury, které podle McHala působí takto:

Rekurzivní struktura vzniká tehdy, když se několikanásobně opakuje stejná operace, působící pokaždé na výsledek operace předchozí. Jako příklad lze uvést film, jenž projektuje fikční svět; do tohoto světa umístíme herece a filmářský tým, který natáčí film, jenž také projektuje v l a s t n í fikční svět; potom umístíme v t o m t o světě další tým, který natáčí další film atd. Je to [...] základní myšlenková struktura, která se vyskytuje v matematice, softwaru a samozřejmě v přirozeném jazyce (McHALE 1987: 112–113, přeložila A. G.).

dívko Inanno, nástroje hudební vrátilas do domů zpět!

Oči tvé se neunaví nikdy, když hledíš na obdivovatele své.

Však jak (svět se řídí), dívko Inanno, neznáš! (MÝTY STARÉ MEZOPOTAMIE 1977: 132).

3 „Úroveň jazyka románu nevzdaluje se od polštiny XX. a XXI. století. Zásahem, jenž přibližuje hrdiny, je změna jmen Inanna a Ninaszubur. Díky tomu vznikla vlastní jména navazující na polské způsoby ztvárnění názvů složených ze jmen a příjmení. Olga Tokarczuková staví názvy ze dvou členů, jež se foneticky podobají mytologickým jménům [...]“ (WRÓBEL 2009: 308, přeložila A. G.).

Další podstatnou vlastností rekurzivní struktury je potenciální možnost jejího neuzavření, což McHale nazývá „regresí do nekonečna“. Avšak struktura *Anny In...* nedovoluje takovou strategii využít, protože nejnižší vrstva navazuje na příběh stvoření světa, před kterým se logicky nemohl odehrávat žádný jiný děj.

Čím je taková situace způsobena a proč je potenciálně možné rozuzlení mýtu do podoby příběhu, v němž sakrální hodnota musí být rozdělena mezi poměrně velký počet postav? Důvodem je přesun mýtu z prostoru sakrálního do profánního, který se uskutečňuje stále, protože: „Subjekty mohou měnit svůj ontologický status v průběhu dějin, a v důsledku migrovat mezi určitými královstvími nebo ontologickými úrovněmi“ (IBID.: 36, přeložila A. G.). Mezi inspirací mytologickou látkou a uměleckým dílem vzniká další prostor, v němž mýtus existuje už jako nesvatý text (opravdový příběh), ale zároveň není úplně degradován, přičemž: „Vnější hranici fikčního heterokosmu určuje nejenom vztah mezi fikcí a reálným světem, ale zároveň relace s ostatními fikčními texty a také místo, jaké zaujímá fikce v celé škále ‚nereálných‘ a ‚quasi-reálných‘ ontologií existujících v určité kultuře“ (IBID., přeložila A. G.).

Pro překročení této hranice je nezbytné využití prvků charakteristických a příznačných pro strukturu mytologického příběhu novým způsobem. Významový posun, jenž se odehrává v rámci zápisu mýtu (který už znamená určitou degradaci mytologického materiálu), působí vznik mezery, kterou naplňuje nový smysl. Podstatná je však návaznost nově vzniklé hodnoty na starou strukturu. Děje se tak v *Anně In...* na několika místech, počínaje již úvodním mottem textu, které pochází z hliněných tabulek a zní: „Město skutečně existuje, to město existuje – my jsme tam bydleli. Město Ibru existuje – my jsme tam bydleli“ (TOKARCZUK 2008: 7). Na jedné straně slouží jako potvrzení autentičnosti textu – město existovalo, ale už neexistuje, mýtus existoval, ale také už neexistuje – není možné se k nim vrátit v jejich původních funkcích a podobách. Nicméně oba prvky podvědomým způsobem existují v paměti – v prvním případě v paměti obyvatel zapomenutého města Ibru, v druhém v samotném textu, jenž do sebe vstřebává vyprázdněnou strukturu mýtu. Skutečnost nachází své potvrzení v repetičích, jež se vyskytují jako stylistické prostředky charakteristické pro sumerské texty – „Mytologické útvary, eposy, hymny, modlitby a lamentace mají poetickou formu. K jejím vlastnostem patří: rozdělení textu na sloky a verše, repetice celých fragmentů a obrátů, bohatství epitet a rafinovaných přirovnání a také zavedení dialogů a citací v přímé řeči“ (ŁYCZKOWSKA, SZARZYŃSKA 1981: 48, vlastní překlad) – a zároveň jako prostředky zdůrazňující touhu po návratu do původního stavu mýtu. Obrovský stesk, jenž se projevuje jak implicitně, tak explicitně, povzbuzuje zastaralou formu k hledání nového obsahu, vyrušuje ji z dosavadních bezpečných, ale současně už ztracených pozic. Aby bylo možno zjistit, jakým směrem se to vyrušení ubírá, je nutný alespoň letmý přehled všech úrovní vyprávění.

Zvláštní funkci v románu mají vyprávění Gigi Massy a Anny Enhudu, a proto je třeba věnovat jim větší pozornost. Giga reprezentuje postavu degradovaného hrdiny (jméno Giga Massa jako degradace jména sumerského hrdiny Gilgameše), což je zjevné už z tématu vyprávěného příběhu: degradace stromu jako symbolu kosmické struktury a pořádku („Strom se stává posvátným – a přitom zůstává stromem – na základě *moci*, kterou projevuje; a *Kosmickým stromem* se stává proto, že svým *projevem* po všech stránkách opakuje to, co projevuje Kosmos“; ELIADE 2004: 271). Tento příběh Annu In nesmírně děsí, protože poukazuje na pokles mýtu, na pád mytologického univerza, jehož je hrdinka součástí.

V novém prostředí je Anna In nucena stát se nomádkou, aby nezahynula spolu s mýtem jako degradovaným vyprávěním. Bohyně musí hledat nové způsoby přežití, protože se sama nestarala o svůj poklad, který symbolizuje strom. Její postavení převzali současní nomádi, vagabundi a tuláci, kteří jsou schopni přizpůsobit se všemu. Tito hrdinové nemají ani svůj výchozí bod, ani cíl, ke kterému by směřovali, a strach před jejich nezakotveností žene Annu In stále kupředu. Hrdinka je mobilizována k opakování svého fabulačního schématu, ale už novým způsobem, čímž dostává šanci adaptovat se v novém prostředí. Příběh o stromu, který vypráví Massa, zároveň evokuje syntézu degradovaného mytologického významu s koncepcí nomádismu. Syntéza symboliky stromu s koncepcí nomádismu, již ve svých statích formulovali Gilles Deleuze a Félix Guattari, odhaluje neúspěch obou způsobů existence (v analyzovaném případě přesněji řečeno četby). Nomádi ničí strom a jdou dále – podleli stejné degradaci jako mýtus, ale jejich ničivé působení teprve začíná.⁴ Znehodnocení stromu je oproti tomu definitivní a odráží prasknutí v jemné tkáni mýtu.

Na jiný problém upozorňuje kapitola Anny Enhudu. Zaujímá nejnížší úroveň vyprávění, protože se tematicky vztahuje k příběhu, před nímž nebylo nic – tedy k mýtu o stvoření světa. Také pozice vypravěčky je zde výjimečná. Enheduanna, jež je vzorem pro postavu Anny Enhudu, je údajně první jménem známá spisovatelka v dějinách lidstva a autorka alespoň tří děl: *Inanny a Ebiha*, *Paní největšího srdce* a *Hymny na Inannu*. Už z toho důvodu také kapitola této vypravěčky zaujímá v rámci vyprávění tak privilegovanou pozici. Text Tokarczukové velmi výrazně zdůrazňuje propojení Anny Enhudu s literárním živlem („U stěn leží spousta hliněných tabulek, tisíce, všechny popsané. Ty sotva narozené, ještě hladké, ještě slepé, čekají na rydlo“; TOKARCZUK 2008: 60). Zdůrazňuje to skutečnost, že mýtus se stává předmětem zájmu až v okamžiku jeho zápisu, jenž přispívá k jeho degradaci, ale zároveň ho zachraňuje před zapomenutím.

Zmíněné fragmenty textu jsou umístěny v rámci hlavní úrovně vyprávění. Jeho kompoziční rámec se uzavírá ve třech kapitolách: *Město* (1.), *Inanna* (21.) a *Píseň*

4 „Vojenská machina nomádů není ‚mravně lepší‘ ani ‚nevinnější‘ od obecného pořádku. I ona vytváří své hierarchie, také z ní se mohou vyklubat různé podoby fašismu; má však větší sílu, neboť se neohlíží za žádnými, jednou navždy určenými vzory“ (JANASZEK-IVANIČKOVÁ 2002: 75, přeložila A. G.).

(22.), v nichž se vyskytuje anonymní vypravěčka příběhu, nadaná schopností proniknout hlouběji do ostatních textových prostor. Avšak amplituda tohoto pohybu působí obousměrně – vypravěčka může zároveň přesáhnout komplexní rámec textu a dostat se z něho ven, což je jedním z hlavních cílů příběhu. Nicméně zásah do úrovně reinterpretovaného textu je zjevný pokaždé, když se v něm vyskytuje věta „já (žádny/á) který/á vyprávím“. Zdůrazňuje se tím skutečnost, že hrdinům v podstatě nebyl poskytnut autonomní hlas. Jsou závislí na doprovodu vypravěčky, což je zprostředkováno prostřednictvím onoho konstatování. Přispívá k tomu také fakt, že už dříve zmínění vypravěči nejsou zvyklí na své nové funkce, protože doposud jejich přítomnost nebyla uváděna Ich-formou. Proto je pro ně doprovod anonymní vypravěčky nezbytný, i když svým způsobem omezuje jejich autonomnost. Pokus o jejich záchranu před „definitivním umlknutím“ přidává na síle vypravěčce, která díky tomu může v závěru textu zazpívat svou vlastní hymnu k bohyni, již se snaží čtenáři připomenout. V tomto okamžiku se vypravěčka zdá být skutečnou účastnicí popisovaných událostí:

Tak jsem tě spatřila, Anno In, In Anno, Inanno, s rukama vysoko zvednutýma v triumfálním gestu. Tak jsem tě viděla – vyrůstající ze železa, z oceli, z kamenných pouští, z prohrátých písků, velké a radostné děvče s nahými prsy [...] (TOKARCZUK 2008: 147, podtrhla A. G.).

V podtrženém fragmentu textu, který je pouze součástí rozsáhlého vyčtu, se vyskytuje mezera, v níž se titulní hrdinka vrací ve své největší slavě. Prázdnému fabulačnímu schématu je připomenuta v plném a pravém znění jejího jména – Inanna –, což ukazuje, že zmíněná vyrušená amplituda opětovně získala rovnováhu a prostor, který byl vymezen jejím pohybem, splnil svůj úkol. Nedosáhl by toho však, jestliže by vypravěčka neprokázala svou orientaci v dosavadních literárních zpracováních rozporuplné postavy bohyně Inanny. Toto vědomí umocňuje zkušenost střetu s hrdinkou na úrovni, která přerůstá literární prostor. Tím se nabízí možnost označení textu Tokarczukové za postmoderní hymnu. Spisovatelka využívá architektonického působení žánru, aby nahradila jeho degradovanou hodnotu – aby nová postmoderní hymna věnovaná bohyni nahradila už zastaralý mýtus. Vypravěčka podává svědectví o znovuzrození bohyně (Anna In se stává Inannou) v rámci opakujícího se literárního cyklu, protože vyprávění se zdánlivě vrací do výchozího bodu, ale ve skutečnosti ho překonává. Postmoderní vyprávění v *Anně In...* vede k obnovení ontologické hodnoty onoho výchozího bodu. Místo, v němž se ocitá Anna In, je totiž možností – odsud se může dostat k novým potenciálním zpracováním, a to nejenom literárním. Celá struktura románu tak získává cyklický charakter, což upozorňuje čtenáře na tuto zásadní vlastnost mýtu. V tomto kontextu se stává ještě podstatnějším vztah mezi Annou In a vypravěčkou příběhu, kterou lze označit za hlavní pilíř celého textu.

Na úrovni reinterpretovaného mýtu lze pozorovat ještě jiné jevy. V podstatě záměrem této části textu je oslava svátku znovuzrození nejen bohyně, ale i celého mýtu – návratu k němu. Popisovaný příběh se odehrává v posvátném čase – zobrazený svátek se velmi podobá Vánocům, jaké známe dnes (to znamená spojené více s komerčním než náboženským aspektem). Svátek rekonstruovaný v textu zůstává anonymní – nelze přesně odhadnout, k jaké události se vztahuje (to se stává zjevnější až v závěru textu). Zkreslená situace souvisí s postavením mýtu o Inanně, jenž je znám pouze velmi úzkému kruhu „zasvěcených“. Proto se recepčně mýtus ztrácí. Z fikčního světa románu Tokarczukové mizí povědomí o svátku, který navazuje na mýtus příliš starý na to, aby mohl pořád udržovat jeho výjimečnost. Proto v *Anně In...* lze pozorovat pouze unifikovanou podobu rituálu, která se podobá jiným degradovaným aktivitám tohoto druhu, jež také přišly o spojení se svými mytologickými východisky. Už v tom smyslu text poskytuje kontakt s mýtem, ale pouze velmi povrchním způsobem.

Nicméně cestu *Anny In* a *Niny Szubur* nelze pozorovat jenom v této horizontální perspektivě. Především je tu cesta vertikální, jež v tomto smyslu vede ke zřícení nám mýtu, protože: „Na jedné straně zde máme futuristické město, hrozné, děsivé a cizí – ale přece fascinující; na druhé – podsvětí – studené a zlověstné. Město je údajnou současností. Svět mrtvých je návratem k mytologické tradici a minulosti“ (MIKRUT 2007: 72, přeložila A. G.). Město je prázdnou skořápkou, v níž se pouze opakuje rituál. Proto také touží po návratu ke svým základům, jež jsou zde totožné s královstvím smrti, které symbolizuje všechno, co je pro každou civilizaci univerzální, základní a nezbytné. Ve svém nejpodstatnějším smyslu je cílem cesty *Anny In* a *Niny Szubur* pátrání po ztraceném významu svátku právě v místě, kde se umírá, ale zároveň naděje na znovuzrození. Literární text sám je stejně prázdným prostorem, ale v postmoderním univerzu, což znamená, že:

Každý text umístěný (nebo přijímaný) v postmoderním vědomí se stává ‚meta‘ textem, čímž získává dvojí ontologický status: na jedné straně je literárním dílem (to znamená je situován na úrovni fiktivnosti a kreativity); na straně druhé se stává literárněvědnou reflexí (a tím způsobem svou fiktivnost překračuje) (KANIEWSKA 1998: 71, přeložila A. G.).

Hlavní napětí v textu vyplývá ze střetu degradované mytologické látky s postmoderními prostředky, které textu vnucují pohyb směřující ke stálé metareflexi mýtu. Vede to k dichotomii, kdy román je zdánlivě příběhem o cestě do podsvětí, z něhož není cesty zpět, a v hlubší rovině – jako převyprávění starověkého mýtu – řeší otázku své přítomnosti (nebo spíše nepřítomnosti jako textu-mýtu) v současném světě. Pro tento druh vyprávění již citovaná polská badatelka postmoderní literatury Bogumiła Kaniewska nabízí pojmy román „story“ a „meta“. Druhý z nich:

navazuje na zkušenosti avantgardy (tzn. anglosaského modernismu), sahá po vzorech antimimetického, afabulačního, hybridního a autotematického románu. Ne příběh, ale

vyprávění, samotná skutečnost, že se vypráví, spojuje určité (často od sebe vzdálené) fragmenty textu a společným a často také jediným tématem těchto děl je příběh jejich vzniku. Metatextová reflexe existuje tehdy ‚na povrchu‘ a recepcí textu s opominutím této vrstvy se stává nemožnou (IBID.: 205).

Některé aspekty struktury románu Tokarczukové (konstrukce vyprávění, hra se jmény hrdinů, „sebereflexe“ vypravěčů) výrazně přispívají ke vnímání *Anny In...* jako textu „meta“. V největší míře odhalují strategie zacházení s mytologickou látkou a rozsah významových přesunů. Avšak Kaniewska zdůrazňuje skutečnost, že dřívější prózy Tokarczukové lze označit pojmem „story“:

[...] román s průhledným, klasickým a chronologicky uspořádaným příběhem, plynulou kompozicí a výraznou pointou. [...] Román ‚story‘ se vzdává reflexe na téma vlastní fiktivnosti nebo intertextových vztahů, projevuje je však v konstrukci, která zjevným způsobem čerpá z kánonu románových zápletek (IBID.: 81–83, přeložila A. G.).

Annu In... lze považovat za syntézu obou románových druhů, vyplývající z dvojitého charakteru prostředků, které používá autorka textu: mytologie a literatury.

Text *Anny In...* se snaží překročit hranice smrti (degradace) mýtu, který zůstal zachycen v podobě literárního díla. Jistým omezením je uzavření mýtu o Inanně ve městě, které vytváří Tokarczuková. Anna In si dovoluje upoutat pozornost světa, který k ní zlostejněl, ale je schopna působit pouze v ohraničeném prostoru. Stejná situace platí pro celé sumerské mytologické univerzum, jež je v textu přivoláno spolu s hrdinkou. Mýtus přišel o svou schopnost ztvárňovat postavy hrdinů, a proto se obraz *Anny In* rozpadá do minimálně dvou percepčních kruhů – *Niny Szubur* (adorace) a *Netiho* (opovržení). Avšak mýtus umírá nejenom ve Městě, ale i u svých základů v království *Paní Druhé Strany* – slovní zásoba tohoto místa nereflektuje realitu Města (*Neti* neví, jak pojmenovat části oblečení *Anny In*). Redukce probíhá tak, že mýtus účinkuje do té míry, do jaké se týká těch pro člověka nejpodstatnějších situací, jako je například smrt, v ostatních případech musí participovat na změnách, které se odehrávají mimo něj. Proto dochází k diferenciaci ve slovní zásobě tam, kde mýtus už není schopen vnímat vývoj lidstva.

Střet mezi různými způsoby existence mýtu v současném světě je ještě zjevnější v samotné koncepci smrti bohyně, protože prohra *Anny In* symbolizuje úplný a komplexní pád mýtu ve všech jeho funkcích a dimenzích, což překvapuje samu bohyni:

Ta nahá seshora se snaží vytrhnout, to ona je držena, a když se jí to daří, chce se vydrápat za stůl, zabrat sestřino místo. Může počítat s tím, že ji soudcové přijmou za svou? [...] Jeden ze soudců čte rozsudek skřehotavým hlasem a, bohužel, s nechutí si všímám výrazu tváře dívky, stejného jako u ostatních: „Jak to?“ (TOKARCZUK 2008: 33).

Hrdinka se rozhodla účastnit se změn, jimž podléhá stále se vyvíjející svět. Tím způsobem pouze předstírá, že ještě může rozhodovat o jeho osudech. Nicméně její cesta k pramenům mýtu odhaluje skutečnost, že existence v království Paní Druhé Strany je stejně neúspěšná. V tomto kontextu se román stává zápisem konfliktu mezi mýtem v utajené, degradované podobě a jeho pozůstatky, pořád se pohybujícími po povrchu kultury a lidského vědomí. Zjevný se stává fakt, že obě formy jsou vzhledem k sobě komplementární stejně jako Anna In a její sestra – Paní Druhá Strana.

V postavě Anny In nelze spatřovat stopy hrdinství. Když se bohyně věnuje svému úkolu – přežít za každou cenu – málem zruší svět, jehož je součástí. Úlohy jeho záchran se musí ujmout méně významné postavy. V první řadě je to Nina Szubur. Celý cyklus doplní Anna Geszti, bohyně, která zachraňuje zbytky pořádku, když souhlasí s tím, že to ona a její bratr se stanou oběťmi Paní Druhé Strany: „Strašný je její hněv – nelidský. Stejně jako její láska. A přece potřebujeme živé bohy, a ne mrtvé. Potřebujeme takové, kteří sejí chaos, nám přísluší ustanovovat řád. Proto půjdu“ (IBID.: 136). Anna In, bohyně, naplňuje známé mytologické fabulační schéma, a tím opakuje mystérium, jakkoliv Tokarczuková zdůrazňuje skutečnost, že nestačí samotné překonání hranic: změnu, která se koná, je nutné udržet, a tím vytvořit nový pořádek a nový svět. Na tuto úlohu Anna In sama nestačí.

Mytické prostředky jsou už nedostačující, proto nová vypravěčská úroveň vzniká syntézou mytologických aspektů s atributy postmoderní literatury a kultury (například degradace mytologických symbolů – nomádismus). Tokarczuková v mezích rámcové kompozice románu konstruuje ještě jednu vypravěčskou úroveň, určenou pouze pro Annu In – Inannu. Prostřednictvím závěrečné apostrofy „Inanno“ čtenář končí četbu o úroveň výše (reverze *trompe l'oeil*, což znamená zakončení četby na nižší vypravěčské úrovni, než ta, na které byla zahájena; v tomto případě se jedná o situaci opačnou). Text získává svůj rámeček a ukončení, které vzápětí přesahuje. Vypravěčské dimenze zůstaly během četby záměrně spleteny, aby byl zdůrazněn stupeň poklesu mýtu a potenciální strategie obnovení jeho hodnoty. Pokud dodatečná rovina zůstane pozorovatelnou, poskytuje možnost porozumět existenci degradovaného mýtu, který přetrvává v nevšedních a pro sebe nepříznivých podmínkách. Tak je alespoň částečně překonána smrt bohyně. Je vhodnější označit ji jako naději na to, že si čtenáři všimnou přítomnosti bohyně v prostoru mezi textem a jeho realizací, v němž hrdinka bude očekávat svůj nový potenciální život, jenž může být výsledkem právě dokončené četby.⁵

5 Kapitola vznikla během stípedijního pobytu na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v rámci Intra-Visegrad Scholarship.

ÚVAHA NA ZÁVĚR

Vzhledem k tomu, jak dokázali Lakoff s Johnsonem, že lidská mysl myslí v metaforách a v obrazném jazyce – ale také proto, že je vážně zábavná – spekulativní beletrie, obzvláště fantasy, byla vždy součástí struktury literárních tradic po celém světě. Ve své schopnosti popsat alternativní minulost, alternativní přítomnost a svou podstatou alternativní – tedy ještě neuskutečněnou – budoucnost je spekulativní fikce koncepčně širší než mimetická literatura, jejíž doménou je jen skutečná minulost a skutečná současnost. Stručně řečeno, spekulativní fikce je zásadní pro naše lidství právě tak jako podmiňovací způsob, minulé a budoucí časy pro náš jazyk. Udržují naše snění při životě.

Marek Oziewicz: *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading* (přeložila T. D.)

Pět oddílů této knihy se věnuje fantastické literatuře z perspektivy synchronní i diachronní, teoretické i historické, zabývá se konkrétními texty známých českých a světových autorů nebo se soustředí na specifický přístup fantastické literatury k vyprávění, sdíleným světům, použití konstruovaných jazyků či (ne)přítomnosti takzvaného ženského psaní v současné české fantastické literatuře. Výsledkem – jak doufáme – je podkrytí komplexnosti a složitosti fantastické literatury jakožto nejen literárního, ale i obecně kulturního a společenského fenoménu, který v žádném případě nelze omezit na zúženou představu minoritního žánru zaměřeného především na nepřilíživě náročného čtenáře usilujícího o únik z okovů skutečnosti.

Abychom zpochybnili kladení pevných hranic mezi fantastickou a mimetickou literaturou, pracujeme s konceptem neostrých množin a rozšiřujeme záběr podle dělení Briana Atteberyho od žánru fantastické literatury k fantastičnu jakožto

modu vyprávění. Zajímají nás tedy proměnlivé a propustné hranice fantastické literatury a přesahy mezi fantastickým a mimetickým, pohádkovým i mytickým, stejně jako možnosti reflexe fantastiky z hlediska různých oborů.

Proč zrovna fantastika?

Vzrůstající oblibu fantastické literatury lze pozorovat ve světovém měřítku i v České republice, stejně tak rozmach fantastické literatury pro děti a mládež. Tato skutečnost vyvolává mnoho otázek a podnětů k zamyšlení, z nichž některé jsme představili v této knize.

Na závěr se pokusíme nastíněné perspektivy zasadit do kontextu obecnější otázky:

Proč by se literární věda (a nejen ona) měla zabývat fantastickou literaturou?

Ponecháme-li stranou to, že jde o fenomén současnosti, který si žádá odbornou reflexi už jen díky faktu své existence, a že fantastická literatura tvoří významnou součást literární tradice a studiu literatury v okamžiku, kdy vynecháme fantastiku, něco zásadního chybí, rýsuje se odpověď o několika bodech:

Fantastika poskytuje jedinečnou reflexi skutečnosti

V úvodní studii jsme se již dotkli jedinečných způsobů, jakými se fantastická literatura vrací k aktuálnímu světu a poskytuje jeho ozvláštňenou či zcizenou reflexi. Robert Scholes v taktéž již zmíněných přednáškách vydaných knižně pod názvem *Structural Fabulation* (1975) vyjadřuje přesvědčení, že je to právě literatura zaměřená na budoucnost, co ponouká čtenáře vymanit se z lhostejného vy(u)žívání přítomnosti a přijmout současně racionálně i emočně zodpovědnost za budoucnost světa. „Musíme se naučit vzdát se připoutanosti k přítomnému okamžiku a jeho bezprostředních potěšení, abychom žili v harmonii s vesmírem, který nezůstane v klidu, ve kterém nejsou žádná prozření, žádná zjevení, jen proměny“ (SCHOLES 1975: 25, přeložila T. D.). V úvodu představené komunity, odvozující své působení od konkrétních fantastických děl, se zdají být dokladem Scholesova tvrzení a jeho rozšíření od strukturální fabulace k literatuře vymaňující se z hranic miméisis vůbec (například Harry Potter Alliance). Velmi zřetelně k dobové současnosti odkazují utopické a antiutopické texty, kterým se věnujeme v prvním oddílu knihy.

Vztah mezi fantastickou literaturou a současností aktuálního světa leží i v rovině tvořené samotným faktem nesmírné popularity příběhů pracujících s fantastick-

kými prvky a jejich dopadem na kulturu. Marek Oziewicz podotýká, že studium fantastiky (kterou označuje jako spekulativní fikci – speculative fiction) je nesmírně důležité pro každého, kdo chce porozumět dnešní kultuře a kultuře mladých obzvláště (OZIEWICZ 2015: 14). Důvod je jednoduchý, fantastika je její neoddělitelnou a z hlediska popularity i většinou součástí:

Celé dvacáté století se vyznačovalo explozí fantastického. Od devadesátých let spekulativní žánry radikálně zastínily ostatní kategorie fikce, literární, stejně jako filmové. Pohled na seznam komerčně nejúspěšnějších filmů dostupný na Wikipedii – zahrnující seznamy po roce, desetiletí, dokonce století – odhalí, že už po více než dvacet let mezi sedmdesáti a pětadesáti procenty komerčně úspěšné filmové produkce pro všechny věkové kategorie tvoří spekulativní fikce. Mimetické žánry jsou na tom lépe v literatuře, ale opět, údaje o prodeji knih ukazují, že počínaje rokem zhruba 1940 spekulativní fikce vítězí v prodeji nad mimetickou literaturou se značným nárůstem (IBID.: 14, přeložila T. D.).

V České republice je situace stále pod vlivem zpoždění zapříčiněného dlouhými desetiletími vlády jedné strany a jejím postojem k fantastické literatuře, nicméně popularita překladových bestsellerů obzvláště ve tvorbě pro děti a mládež je nepřehlédnutelná.

Na tomto místě se ovšem mohou ozvat výhrady, že není vhodné ustupovat většímu vkusu a upřednostňovat populární brak před hodnotným uměním, které se vyznačuje menší masovou oblibou i marketingovou podporou. Už kvůli této, z jistého hlediska oprávněné, námitce jsme zařadili tuto úvahu až do závěru naší knihy, která se jednak věnuje fantastickému v širším slova smyslu (a vedle populární žánrové fantastiky zahrnuje i utopie a fantaskní literaturu, které je věnován pátý oddíl), jednak na různých přístupech k fantastice dokládá, jak vděčným tématem pro analýzu a hlubší reflexi tato literatura je. Popularita nemusí nutně jít ruku v ruce s lacinou podbízivostí a v současnosti vychází celá řada hodnotných fantastických děl, samozřejmě v doprovodu převládající brakové produkce, to je ale situace zasahující celou literární, potažmo uměleckou produkci a neomezující se na fantastickou literaturu. Nicméně právě fantastika – minimálně žánrová – je kvůli tomu nezřídka vnímána a čtena, popřípadě nečtena vůbec, jako literatura primárně triviální.

V této souvislosti se nabízí otázka, z čeho pramení dodnes bez obtíží pozorovatelná nechuť k fantastickým prvkům v literatuře, zejména pak k prvkům typickým pro science fiction a fantasy. Ursula K. Le Guinová v esejí *Why are Americans Afraid of Dragons* (1974) tento odpor vysvětluje zvláštním pojetím pravdy a pravdivosti ve fantastice a v první řadě strachem z toho vpustit do „dospělého“ života výzvu k přehodnocení a pohled z jiné strany, osvobodit svou představivost z navykklé všednosti:

Úvaha na závěr

Protože fantastika je pravdivá. Není reálná, ale je pravdivá. Děti to vědí. Dospělí to vědí také, a to je přesně ten důvod, proč se mnoho z nich se bojí fantazie. Vědí, že její pravdivost vyzývá, dokonce ohrožuje vše, co je falešné, vše, co je předstírané, zbytečné a triviální v životě, který se nechali přimět vést. Mají strach z draků, protože se bojí svobody (LE GUIN 1989: 44, přeložila T. D.).

Uvažovat lze i o hypotéze, nakolik je tato nechuť projevem vědomě potlačované magické víry. Eugene Subotsky ve studii *The Belief in Magic in the Age of Science* (2014) rozlišuje mezi magickým myšlením (tím se budeme podrobněji zabývat níže) a magickou vírou – podvědomou (v dělení podle Daniela Kahnemana příslušející k Systému 1¹) a zhusta vědomě potlačovanou vírou, že magie zasahuje do našeho života. Subotsky popisuje sérii experimentů dokládajících propastný rozdíl mezi vědomým, racionálním postojem respondentů (většinou vysokoškolských studentů) k magii a jejich skutečným jednáním. V jednom pokusu měli za úkol představit si, že jim čarodějnice nabídne začarování budoucnosti: v jedné verzi to mělo zapříčinit bohatství a štěstí, ve druhé zotročení zlými silami, zároveň se obě kouzla mohla týkat přímo respondentů, nebo imaginární postavy vědce nevěřícího v magii. Zatímco dobré kouzlo zacílené na vlastní budoucnost odmítlo jen přes 40 procent dotazovaných, zlé kouzlo všichni do jednoho (v případě imaginárního vědce to bylo asi 40 a 60 procent) (SUBOTSKY 2005). Na otázku, proč nepřijmout zlé kouzlo, když magie neexistuje, respondenti přiznávali obavy z toho, že by kouzlo nějakým způsobem mohlo ovlivnit jejich životy.² Zajímavé by bylo ověřit, jaký je vztah mezi podobným způsobem projevenou, ale vědomě potlačovanou magickou vírou a vztahem k nadpřirozeným prvkům v literatuře. Předpoklad, že půjde o přímou úměru a že odpor k fantastice může být následkem racionálně odmítané (a podvědomě obávané) magické víry, bude možné ověřit či vyvrátit jedině řádně provedeným experimentem.

Fantastická literatura stimuluje rozvoj empatie a mentalizace (theory of mind)

Maria Nikolajeva v knize *Reading for Learning: Cognitive Approaches to Children's Literature* (2014) upozorňuje na zásadní roli čtení v rozvoji empatie a mentalizace. Odkazuje přitom na monografii Lisy Zunshineové *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel (Theory and Interpretation of Narrative)* z roku 2006, představující možnosti aplikace současné kognitivní psychologie na literaturu. Nikolajeva, soustředující se na texty určené dětskému čtenáři, zkoumá, jakým způsobem čtení ovlivňuje a for-

1 Podrobněji viz KAHNEMAN 2012.

2 Pro další experimenty viz SUBOTSKY 2014.

muje mysl dětí, a vyzdvihuje přitom skutečnost, že mentalizace³ není něco, s čím bychom se rodili, ale schopnost, kterou je potřeba rozvíjet a trénovat. Vedle mezilidských kontaktů jako trenážér mentalizace funguje právě literatura, umožňující (mimo jiné) sledovat interakce mezi fiktivními postavami. Nikolajeva se přitom odvolává na přelomovou experimentální studii Davida Comera Kidda a Emanuela Castana *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind* (2013) publikovanou v časopise *Science*, která pro tvrzení nastolené v názvu předkládá přesvědčivé důkazy. Zunshineová posunuje tuto myšlenku ještě o řád výše, když tvrdí, že už existence fikce jako takové je důsledkem toho, že lidé ovládají mentalizaci (ZUNSHINE 2006: 234).

Empatie, jedna ze zásadních sociálních dovedností, může být prostřednictvím četby rozvíjena stejně: Nikolajeva odkazuje na závěr Susanne Keenové, totiž že: „pokud se empatii lze naučit nebo ji rozvíjet, pak četba románů může přispět k její kultivaci“ (KEEN 2007: 468–469, citováno přes NIKOLAJEVA 2014: 79, přeložila T. D.). Nikolajeva pak uzavírá, že čtení fikce umožňuje začínajícím čtenářům – jejichž emoční zkušenosti jsou značně omezené – podílet se na zástupných emočních prožitcích prostředkovaných literaturou dlouho předtím, než se s nimi setkají ve vlastním životě. A tedy: „čtení beletrie připravuje začínající čtenáře jednat s empatií a mentalizací ve skutečném životě“ (NIKOLAJEVA 2014: 79).

To vše ovšem platí pro čtení literatury bez ohledu na to, zda pracuje s fantastickými prvky nebo ne. Fantastická literatura je ale podle Nikolajevy (NIKOLAJEVA 2014: 50) i Marka Oziewiczze více kognitivně stimulující než mimetická, a to proto, že zahrnuje myšlenkové experimenty vztahující se k hypotetickému, nadpřirozenému i k nemožnému (OZIEWICZ 2015: 3). Kultivuje tak mentalizaci v kognitivně obtížnějších situacích, než se kterými se setkáváme v mimetické literatuře. Podobně rozvoj empatie (prostřednictvím četby) k bytostem, které se od čtenáře velice liší (nejen kulturou, ale v případě fantastiky i formou života a s tím souvisejícím přístupem k životním hodnotám, k roli jedince ve společnosti a podobně), poskytuje výhodu – trénuje schopnost pochopit a tolerovat jednání zřetelně se vymykající tomu, co je ve čtenářově kultuře považováno za správné či přirozené.

Představa, že fantastická literatura nepřináší situace a znalosti využitelné v aktuálním světě, je podle Oziewiczze zapříčiněna rozlišováním věcných a estetických znalostí: zatímco mimetická literatura poskytuje věcné znalosti, fantastická má být omezena na estetické. Z kognitivního hlediska je toto rozdělování ale nesprávné (HOGAN 2014: 5–6) a to, zda je příběh usazen do přirozeného nebo fantastického světa, je prakticky irelevantní, neboť: „kognitivní dráhy v mozku reagují na skutečné a fiktivní události stejným způsobem“ (OZIEWICZ 2015: 10, přeložila T. D.).

3 Mentalizace je základní sociální dovedností umožňující život mezi lidmi, jejích vyšších stupňů jsou pravděpodobně schopni pouze lidé. Zjednodušeně řečeno je to uvědomění, že druzí lidé mají emoce, přesvědčení, víry a další duševní stavy, které nelze pozorovat přímo. Současně je to schopnost „číst“ a „vidět“ duševní stavy svých bližních stejně jako ty vlastní“ (KOUKOLÍK 2007: 27).

Fantastické prvky podporují efektivitu učení a rozvoj fantazie

O roli, jakou hrají fantastické příběhy v rozvoji fantazie u dětí, jsme psali ve čtvrtém oddíle této knihy. Oprávněnost Rodariho pojetí výuky podporují i experimenty s učením, dokazující, že zahrnutí fantastických prvků a aktivace magického myšlení (magical thinking) do výuky podporuje rozvoj kreativního myšlení, vnímavosti a paměti (SUBOTSKY 2014). Magické myšlení je vědomou prací s fantastickými a magickými prvky (na rozdíl od podvědomé magické víry), využívá se tedy jak při psaní a čtení fantastických příběhů, tak při studiu a myšlenkových experimentech vymaňujících se z rámce konsenzuální reality.

Fantastická literatura pro děti a mládež, mnohdy těsně – stejně jako je tomu i ve čtvrtém oddílu knihy – navazující na pohádku, se tak ukazuje být užitečným nástrojem rozvoje kognitivních kompetencí. V analyzovaných textech poukazujeme na roviny významu fantastických příběhů určených (nejen) dětskému čtenáři, přičemž zejména v poslední kapitole zdůrazňujeme propojenost s mýtem a poezií.

Fantastická literatura v určitých ohledech předčí mimetickou literaturu

Marek Oziewicz v úvodu ke knize *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading* (2015) navrhuje pět bodů, v nichž fantastická literatura převyšuje literaturu mimetickou. Aniž bychom se přikláněli k vyhocené opozici fantastické a mimetické literatury, kterou výše uvedený titulěk může naznačovat, považujeme Oziewiczovy úvahy, jakkoli neuzavírají možnosti polemiky, za přínosné a shrnující danou problematiku.

- 1) Umožňuje ověřovat hypotetické situace, které (zatím) nenastaly, ale jsou teoreticky možné; jak by vypadal život po jaderné katastrofě, co kdyby se vytvářely lidské klony jako zdroj náhradních orgánů⁴, co kdyby genetické inženýrství dokázalo z lidského mozku vymazat vnímání rozdílnosti, a vytvořilo tak populaci mírumilovných a šťastných idiotů? Jmenovitě science fiction je tak svým způsobem ilustrací důsledků rozhodnutí, která v aktuálním světě lidstvo činí již dnes.
- 2) Je nejlepším nástrojem pro myšlenkové experimenty pracující se situacemi, které jsou – a velmi pravděpodobně i zůstanou – v aktuálním světě nemožné, ale které rozšiřují čtenářovu kognitivní pružnost za hranice dané skutečností. Oziewicz argumentuje, že příběhy o mluvících zvířatech a nadpřirozených bytostech vznášejí otázky po identitě a mocenských vztazích způsobem, kterého

4 Oziewicz zde odkazuje na v češtině nepublikovaný román Nancy Farmerové *The House of Scorpion*, tématu klonů se věnoval také Kazuo Ishiguro v románu *Neopouštěj mě*.

mimetická literatura není schopna. Podobně fikční světy zasazené do jiných dimenzí, paralelních světů či do budoucnosti vyzývají k přehodnocení představy o jedinečnosti lidstva a jeho místa ve vesmíru.

- 3) Umožňuje zabývat se otázkami, které vždy trápily lidstvo, ale na které věda dosud nezná odpověď: Má člověk duši, a pokud ano, co se s ní děje po smrti? Je vesmír domovem dalších inteligentních bytostí a jaká je jejich podoba? Jak je to se svobodnou vůlí a co by to znamenalo, pokud by mimosmyslové vnímání bylo skutečné? Oziewicz v kladení si těchto otázek vidí spojení fantastiky s filozofií a s vědou:

Tím, že pokládá obtížné otázky a zkoumá je prostřednictvím specifických, byť fikčních životů, spekulativní fikce navazuje na tradici zkoumání ležící v srdci filozofie a vědy, ale činí tak v populární, neakademické formě přístupné laickým a mladým čtenářům (OZIEWICZ 2015: 13).

Dodejme k tomu, že další takový vztah můžeme pozorovat mezi fantastickou literaturou a náboženstvím, o kterém jsme psali v úvodní studii této knihy.

- 4) Poskytuje svým čtenářům jedinečný požitek prostřednictvím příběhů, jež se vymykají z hranic možného; plní tak sny o podivuhodnu a nadpřirozenu vstupujícím do lidského života. A to, jak Oziewicz upozorňuje, se přenáší do obohaceného vnímání skutečného světa. Odkazuje přitom na výrok C. S. Lewise o tom, že čtení o očarovanech hvězdech neústí v zavrhování skutečného lesa, ale naopak činí každý les trochu čarovným (IBID.). Navíc, což je pro charakter Oziewiczovy knihy naprosto zásadní tvrzení, obzvláště fantastika pro mládež poskytuje naději na možnost změny světa. Můžeme si dovolit zobecnit, že mladí hrdinové, typicky náležející k znevýhodněné skupině populace, riskují své životy ve snaze zlepšit společenskou situaci. Charakteristické je, že ač většinou nakonec uspějí, neodcházejí z příběhu bez viditelných i vnitřních jizev. Mladí čtenáři se tak učí, že není nutné smířit se s daným stavem věcí, ale že i individuální rozhodnutí mají význam, že má smysl snažit se zvrátit nespravedlnost. Zároveň jsou připravováni na to, že vše má svou cenu, kterou je třeba zaplatit.
- 5) Fantastická literatura má globální dosah. Zatímco i ta nejlepší mimetická literatura je primárně zaměřena na zemi svého původu, fantastika závislejší na fantazijních místech, postavách, kulturách a rasách snadněji překračuje hranice v aktuálním světě. Je méně závislá na lokálních kulturních okolnostech a národních historiích. Jakožto alternativa ke kánonu mimetické literatury nabízí alternativní způsoby vnímání a bytí ve světě, učí čtenáře aktivně si představovat situace nenáležející k jeho realitě, ale nutně z ní vycházející a specifickými prostředky o ní vypovídající.

Výhled do budoucna

Prostor, který je fantastické literatuře věnován v české odborné reflexi, se povolna rozšiřuje. Rozšiřují se i možnosti, jakým směrem se při další analýze fenoménu fantastična vydat. V této chvíli vidíme několik inspirativních přístupů, které se – doufejme – budou v následujících letech ověřovat. Jedním z nich je upření soustředěné pozornosti ke kognitivním aspektům fantastické literatury (v souvislosti s magickým myšlením a magickou vírou), které jsme zatím pouze nastínili. To nám dovolí věnovat se zásadním otázkám po úloze příběhu a mísení fantastického a mimetického v kultuře a ve vývoji lidské společnosti vůbec. Doufáme v pokračující rozvoj reflexe fantastiky z mezioborového hlediska, na jejíž slibnost jsme poukázali i vznikem této knihy, přesah od uměnovědných otázek k psychologickému a sociokulturnímu kontextu umožněný právě mezioborovou spoluprací poskytne příležitost zaměřit se na zkoumání literární komunikace a jejích mimoliterárních přesahů.

PRAMENY

ABBOTT, Edwin A.

1992 *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (New York: Dover Publishing)

2013 *Plochozemě: Román mnoha rozměrů* (Brno: B4U Publishing)

ADAMS, Douglas

2002 *Stopařův průvodce Galaxií* (Praha: Argo)

AJVAZ, Michal

1989 *Vražda v hotelu Intercontinental* (Praha: Mladá fronta)

1997 *Tyrkysový orl* (Praha: Hynek)

2004 *Prázdné ulice* (Brno: Petrov)

2005 *Druhé město* (Brno: Petrov)

2008 *Cesta na jih* (Brno: Druhé město)

2011 *Zlatý věk* (Brno: Druhé město)

2011 *Lucemburská zahrada* (Brno: Druhé město)

ALDISS, Brian Wilson

2008 *Nonstop* (Plzeň: Laser)

2010 *Pokolení starců* (Plzeň: Laser)

ATWOODOVÁ, Margaret

2008 *Příběh služebnice* (Praha: BB art)

BANKS, Ian

2003 *Most* (Praha: Argo)

Prameny

BENDIS, Brian Michael

2008 *Tajná válka* (Praha: Crew)

BIEDERMANNOVÁ, Carola

1991 „Oni“; *Ikarie* č. 3, s. 36–41

BÍLÝ, František

1883 „Nové písemnictví – Výpravná próza“; *Osvěta* 13, I. díl, s. 559–560

BŘEZINA, Otokar

1996 „Sen o nadčlověku“, in *Eseje* (Olomouc: Votobia), s. 170

CARD, Orson Scott

2010 *Mluví za mrtvé* (Plzeň: Laser)

CAREY, Mike

2007 *Lucifer: Ďábel vchází do dveří* (Praha: Netopejr)

ČAPEK, Karel

1972 *R.U.R., Bílá nemoc, Matka* (Praha: Československý spisovatel)

1997 *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako převažek* (Praha: Albatros)

2013 *Věc Makropulos: komedie o třech dějstvích s přeměnou* (Praha: Dobrovský)

ČECH, Svatopluk

1899 *První kniha povídek a črt*; Sebrané spisy Svatopluka Čecha 3 (Praha: F. Topič)

1905 *Čtvrtá kniha povídek a črt*; Sebrané spisy Svatopluka Čecha 18 (Praha: F. Topič)

1909 *Satiry a drobné črty*; Sebrané spisy Svatopluka Čecha 25 (Praha: F. Topič)

1912 *Věšší próza 3*; Sebrané spisy Svatopluka Čecha 17 (Praha: F. Topič)

DAVIES, Russell T.

2005 *Doctor Who: The Christmas Invasion* (Velká Británie) [epizoda televizního seriálu]

DIRDA, Michael

2012 Library of Congress issues list of “Books That Shaped America”, www.washingtonpost.com [online], [cit. 2016–03–15]

Dostupné na internetu: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/library-of-congress-issues-list-of-books-that-shaped-america/2012/06/21/gJQACDMx-tV_story.html>

FÜLLE, Sanča

2007 *Strážce noci* (Praha: Triton)

GAIMAN, Neil

2002 *Sandman: Preludia a nokturna* (Praha: Crew)

2005 *Sandman: Údobí mlh* (Praha: Crew)

GOLDFLAM, Arnošt

2013 *Tatínek není k zahazení* (Praha: Nakladatelství Andrej Šťastný)

GRUŠA, Jiří

2014 *Prózy. I, Povídky a novely* (Brno: Barrister & Principal)

HAUSEROVÁ, Eva

1995 *Na koštěti se dá i lítat, aneb Nemožné ženy dokážou i nemožné* (Praha: Maťa)

2000 *Když se sudičky spletou* (Praha: Maťa)

HEINLEIN, Robert A.

1994 *Cizinec v cizí zemi* (Praha: AND Classic)

HOWARD, Robert Ervin

2001 *Conan: Věž slona a jiné povídky* (Praha: BB art)

2001 *Conan: A zrodí se čarodějka... a jiné povídky* (Praha: BB art)

2001 *Conan: Rudé hřeby a jiné povídky* (Praha: BB art)

HUXLEY, Aldous

1970 *Konec civilizace* (Praha: Horizont)

KADLEČKOVÁ, Vilma

2013 *Mycelium I. Jantarové oči* (Praha: Argo)

2015 *O snovače a přemyslovi* (Praha: Argo)

KAIZL, Edmund Břetislav

1856 „Edgar Allan Poe. Básník severoamerický“; *Lumír* 6, 1856, č. 43, s. 1027–1029, č. 44, s. 1048–1052

KMÍNEK, Ivan

1990 *Utopie, nejlepší verze* (Praha: Středočeské nakladatelství a knihkupectví)

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška

1956 „Ondřej Černyšev“, in Zdeněk Pešat (ed.) *Výbor z díla II. Studie, kritiky a paměti* (Praha: SNKLHU), s. 281–285

KRATOCHVIL, Jiří.

1990 *Medvědí román* (Brno: Atlantis)

1992 *Uprostřed noci zpěv* (Brno: Atlantis)

1994 *Orfeus z Kénigu* (Brno: Atlantis)

1994 *Má láska, Postmoderno* (Brno: Atlantis)

1995 *Avion* (Brno: Atlantis)

1996 *Siamský příběh* (Brno: Atlantis)

1997 *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové čili Román karneval* (Brno: Atlantis)

Prameny

- 2000 *Truchlivý Bůh* (Brno: Petrov)
2001 *Brno nostalgické i ironické* (Brno: Petrov)
2002 *Lehni, bestie!* (Brno: Petrov)
2009 *Slib. Rekviem na padesátá léta* (Brno: Druhé město)
2012 *Dobrou noc, sladké sny* (Brno: Druhé město)
2013 *Alfa Centauri* (Brno: Druhé město)
2013 *La promesa de Kamil Modráček* (Madrid: Impedimenta)
2014 *Bleší trh* (Brno: Druhé město)
2015 *Lůžko je rozestlané (Nové brněnské povídky)* (Brno: Druhé město)

KRATOCHVÍL, Miloš

- 2010 *Strašibraši aneb Tajemství věže v Kamsehrabech* (Praha: Mladá fronta)

KROLUPPEROVÁ, Daniela

- 2010 *Zákeřné keře* (Praha: Portál)
2014 *Zločin na Starém Městě pražském* (Praha: Albatros)

LE GUINOVÁ, Ursula K.

- 1992 *Čaroděj Zeměmoří* (Brno: AF 167)
2009 *Levá ruka tmy* (Praha: Argo)

LIER, Jan

- 1886a „Marný květ“; *Ruch* 8, s. 4–7, 17–19, 43–47, 60–62, 75–79, 86–88, 107–111, 113–116, 138–143, 148–152, 169–171, 185–187, 203–207, 209–212, 225–228, 251–255, 267–270, 274–278, 298–300, 305–308, 321–323, 338–343, 360–365, 369–371, 390–391, 417–419, 445–446, 449–454, 470–475, 481–488, 497–508
1886b *Hra s ohněm* (Praha: Libuše, Matice zábavy a vědění)

LUDVA, Roman

- 1996 *Smrt a křeslo* (Olomouc: Votobia)
1997 *Žena sedmi klíčů* (Brno: Petrov)

LUKEŠ, Jan

- 2000 *Z knižnice iškovské kultury (Ů ghanduchár ód Ishivi kurvisahalíbí)* (Praha: Garamond)

MALORY, Thomas

- 2008 *Le Morte Darthur* (Oxford: Oxford University Press)

MIÉVILLE, China

- 2012 *Ambasadov* (Plzeň: Laser)

MIŘIOVSKÝ, Emanuel

- 1883 „Fantastické povídky od Julia Zeyera“, *Lumír* 11, č. 2, 10. 1., s. 32

MORAN, James

2008 *Doctor Who: The Fires of Pompeii* (Velká Británie) [epizoda televizního seriálu]

MORRESSY, John

1994a *Kedrigern a drak Comme il faut* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1994b *Kedrigern a kouzelná hůlka* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1994c *Kedrigern a kouzelný pár* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1994d *Kedrigern doma a na cestách* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1995a *Pozornost pro Kedrigerna* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1995b *Trocha práce vznešeného druhu* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1997 *Kedrigern I. Hlas pro princeznu. Spletitá výprava* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1998 *Mladý Kedrigern a první kouzlo* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

1999 *Mladý Kedrigern a pátrání po minulosti* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

2001 *Mladý Kedrigern – Zrození mistra* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

2003 *Kedrigern – Čaroděj na roztrhání* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

2008 *Kletba von Krumpelsteinů a jiné hrůzy* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris)

MONMOUTHU, Geoffrey z

2010 *Dějiny britských králů* (Praha: Argo)

MORE, Thomas

1950 *Utopie* (Praha: Orbis)

2008 „Utopia“, in Susan Bruce (ed.): *Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines* (New York: Oxford Univ. Press), s. 1–148

MÝTY STARÉ MEZOPOTAMIE. *Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách*

1977 Blahoslav Hruška, Lubor Matouš, Jiří Prosecký, Jana Součková (trans.) (Praha: Odeon)

NERUDA, Jan

1952 *Arabesky*. Spisy Jana Nerudy 3; ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel)

1957 *Literatura I*. Spisy Jana Nerudy 11; ed. Jan Thon (Praha: SNKLHU)

1961 „Ondřej Černyšev. Román od Julia Zeyera“; in Jan Thon (ed.): *Literatura II*. Spisy Jana Nerudy, sv. 12. (Praha: SNKLHU), s. 206–211

NEZVAL, Vítězslav

1963 *Anička Skřítek a Slaměný Hubert* (Praha: Albatros)

OKRAND, Marc

2008 *Klingonský slovník* (Praha: Triton)

ORWELL, George

2009 *1984* (Brno: Levné knihy)

2011 *Nineteen eighty-four / Devatenáct set osmdesát čtyři* (Praha: Argo)

Prameny

PĚKNÝ, Tomáš

1990 *Havrane z kamene...* (Praha: Albatros)

PELÁN, Jiří (ed.)

2006 *Putování za Svatým Grálem* (Praha: Triáda)

POE, Edgar Allan

1984 *Havran, Zlatý skarabeus, Příhody Arthura Gordona Pyma* (Bratislava: Tatran)

ROTHFUSS, Patrick

2008 *Jméno větru: kronika královraha – den první*. 2. svazek (Praha: Argo)

SAKI

1989 „Reginaldův výlet se zpěváčky“, in *Léčba neklidem* (Praha: Odeon)

SAROYAN, William

1980 *Tracyho tygr* (Praha: Odeon)

SKÁCEL, Jan

1996 *Básně I* (Brno: Blok)

SLAVÍK, Ivan (ed.)

1976 *Tajemné příběhy v české krásné próze 19. století* (Praha: Odeon)

1999 *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století* (Brno: Host)

STANČÍK, Petr

2013 *Mlýn na mumie* (Brno: Druhé město)

STARÝ, Polykarp

1883 *Z arény žití* (Praha: A. R. Lauer mann)

STERLING, Bruce

2006 *Schismatrix plus* (Plzeň: Laser)

ŠRUT, Pavel

2004 *Verunka a kokosový dědek* (Praha: Brio)

2009 *Pan Kdybych hledá kamaráda* (Praha: Paseka)

2010 *Lichožrouti se vracejí* (Praha a Litomyšl: Paseka)

2012 *Lichožrouti* (Praha: Paseka)

2013 *Lichožrouti navždy* (Praha a Litomyšl: Paseka)

ŠTINDL, Ondřej

2012 *Mondschein* (Praga: Argo)

Šifra ~

1885 „Kronika o svatém Brandanu“; *Národní listy* 25, č. 283, 284, 385, 15., 16. a 17. 10., vše příl.

THOMAYER, Josef

1920 *Z pouti životní*; Sebrané spisy 3 (Praha: Unie)

TOKARCZUK, Olga

2008 *Anna In v hrobech světa* (Zlín: Kniha Zlín)

TOLKIEN, John Ronald

1990 *Pán prstenů, svazek 1 – Společenstvo Prstenu* (Praha: Mladá fronta)

1992 *Pán prstenů, svazek 3 – Návrat krále* (Praha: Mladá fronta)

2002 *Hobit, aneb Cesta tam a zase zpátky* (Praha: Mladá fronta)

2008 *Silmarillion: mýty a legendy Středozeemě* (Praha: Argo)

TROYES, Chrétien de

1993 *The complete romances of Chrétien de Troyes* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press)

TUČKOVÁ, Kateřina

2012 *Žitkovské bohyně* (Brno: Host)

URBAN, Miloš

2004 *Michaela* (Praha: Argo)

2005 *Santiniho jazyk* (Praha: Argo)

2007 *Mrtvý holky* (Praha: Argo)

2008 *Lord Mord* (Praha: Argo)

VAŠÁK, Josef

1991 „Ony aneb jak mi to voní“, *Interkom* č. 3, s. 10

VETEŠKOVÁ, Míša

2011 *Jak maminka vylezla na strom* (Praha: Petr Prchal)

2012 *Jak maminka vylezla věž: pohádky inspirované rozhlasovými reportážemi* (Praha: Petr Prchal)

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1886 *Povídky ironické a sentimentální* (Praha: J. R. Vilímek)

1937 „Muž s kohoutem. Kus románu od Jaroslava Vrchlického“, in Jaromír Borecký – Antonín Klášterský (eds.): *Sborník Společnosti Jaroslava Vrchlického*, sv. 12 (Praha: Společnost přátel Jaroslava Vrchlického), s. 10–19

WEISS, Jan

1927 „Povídka o sobě“, *Literární noviny*, č. 7, 7. 9., s. 1–2

1930 *Bláznivý regiment* (Praha: Vladimír Orel)

Prameny

- 1941 *Nosič nábytku* (Brno: Karel Smolka)
1947 *Meteor strýce Žuliána* (Praha: Jaroslav Koriandr)
1957 *Země vnuků* (Praha: Mladá fronta)
1959 *O bílém koni* (Praha: Lidová demokracie)
1961 *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*. (Praha: Československý spisovatel)
1963 *Hádání o budoucím* (Praha: Československý spisovatel)
1964 *Zrcadlo, které se opožďuje* (Praha: Československý spisovatel)
1966 „Proč píše, tak jak píše.“, *Čtenář*, č. 10, s. 328

WELLS, Herbert George

- 1988 *Válka světů a jiné příběhy z neskutečna* (Praha: Albatros)

ZÁBRANA, Jan

- 2001 *Celý život* (Praha: Torst)

ZEYER, Julius

- 1906 *Fantastické povídky*; Spisy Julia Zeyera 8 (Praha: Unie)
1927 *Obnovené obrazy*; Spisy Julia Zeyera 30 (Praha: Unie)

ŽAMBOCH, Miroslav

- 2009 *Líšeň* (Praha: Triton)

LITERATURA

ADAMOVIČ, Ivan

1995 *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (Praha: R 3)

2010 „Předmluva“, in *Vládcové vesmíru: Kronika české science fiction od Svatoptuka Čecha po Jana Weisse* (Praha: Albatros)

ADAMS, Michael (ed.)

2011 *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages* (USA: Oxford University)

ARGILLI, Marcello

1990 *Gianni Rodari. Una biografia* (Torino: Einaudi)

ALDERTON, Zoe

2014 „‘Snapewives’ and ‘Snapeism’: A Fiction-Based Religion within the Harry Potter Fandom“, *Religions* [online], [cit. 2016-03-07]

Dostupné na internetu: <<http://www.mdpi.com/2077-1444/5/1/219>>

ALEXANDER, Caroline

2005 „Myths Made Modern“, *nytimes.com* [online], [cit. 2016-03-07]

Dostupné na internetu: <http://www.nytimes.com/2005/12/11/books/review/myths-made-modern.html?_r=0>

ARISTOTELES

1964 *Poetika* (Praha: Orbis)

ARMSTRONG, Karen

2005 *Krótká historia mitu* (Kraków: Znak)

Literatura

ATTEBERY, Brian

1992 *Strategies of Fantasy* (Bloomington: Indiana University Press)

2014 *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth* (Oxford: Oxford University Press)

ATWOODOVÁ, Margaret

2003 „Orwell and Me“, *The Guardian* [online], [cit. 11. 10. 2015]

Dostupné na internetu: <<https://www.theguardian.com/books/2003/jun/16/george-orwell.artsfeatures>>

AUSTRALIAN BUREAU OF STATISTICS

[online], [cit. 2016-02-20] Dostupné na internetu: <http://stat.abs.gov.au/Index.aspx?DataSetCode=ABS_CENSUS2011_B14>

BACHTIN, Michail Michajlovič

1971 *Dostojevskij umělec. K poetice prózy* (Praha: Československý spisovatel)

1980 *Román jako dialog* (Praha: Odeon)

BAUDRILLARD, Jean

2001 *Dokonalý zločín* (Olomouc: Periplum)

BBC News

2003 „Census returns of the Jedi“, <http://news.bbc.co.uk/> [online], [cit. 2016-02-20] Dostupné na internetu: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/2757067.stm>

BEREŚ, Stanisław, LEM Stanisław

2002 *Tako rzecze... Lem* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

BETTELHEIM, Bruno

1985 *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni. Tom I* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

BLEILER, Everett F.

1991 *Science-Fiction: The Early Years* (Kent: The Kent State University Press)

BLUMENBERG, Hans

2009 *Praca nad mitem* (Warszawa: Oficyna Naukowa)

BOERO, Pino

1992 *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi)

BOLZANO, Bernard

1843 *Über den Begriff des Schönen* (Praha: Borrosch & André)

- BORKOWSKA, Grażyna, SIKORSKA Lilianna (eds.)
2000 *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury* (Warszawa: IBL)
- BUMKE, Joachim
2008 *Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag)
- BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał Paweł
2006 *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik* (Kraków: Znak)
- BRADBROOKOVÁ, Bohuslava
2006 *Karel Čapek. Hledání pravdy, poctivosti a pokory* (Praha: Academia)
- BUZKOVÁ, Pavla
1932 *České drama* (Praha: Melantrich)
- CAHA, Petr
2003 „Doslov“, in Morressy, John: *Kedrigern – Čaroděj na roztrhání* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris), s. 227–230
- CAMBI, Franco
1997 *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia* (Bari: Edizioni Dedalo)
- CAMPBELL, Joseph
2000 *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků* (Praha: Portál)
- CANFORA, Luciano
2001 *Dějiny řecké literatury* (Praha: Koniasch Latin Press)
- CINDLEROVÁ, Jana
2012 „Bílá nemoc jako problém dramaturgický“; *Disk 39*, s. 68–83
- CINDLEROVÁ, Jana, MAREČKOVÁ, Tereza, PÁČL, Štěpán, ONDRUCH, Pavel
2010 *Slovo a obraz na scéně. Generační příspěvek k současné dramaturgii* (Praha: KANT)
- CIOLKOVSKIJ, Konstantin Eduardovič
1958 *Vne zemli* (Moskva: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR)
- CÍSAŘ, Jan
2009 *Přehled dějin českého divadla* (Praha: Nakladatelství AMU)
- CLARESON, Thomas D., SANDERS, Joe
2014 *The Heritage of Heinlein: A Critical Reading of the Fiction* (Jefferson, North Carolina: McFarland)

Literatura

CLARKE, Arthur C.

1974 *Arthur C. Clarke Predicts the Internet & PC on YouTube* [online], [cit. 2016-03-11] Dostupné na internetu: <<https://www.youtube.com/watch?v=bXxyCyDEaEg?>>

CLUTE, John

2005 „John Morressy“, *The Independent* [online], 10. 4. 2006 [cit. 10. 1. 2015]

Dostupné na internetu: <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/john-morressy-473567.html> /cit. 22. 6. 2011/>

2015 „Fabulation“, in John Clute, David Langford, Peter Nicholls (eds.): *The Encyclopedia of Science Fiction* [online], [cit. 2016-4-22] Dostupné na internetu: <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/fabulation>>

CLUTE, John, LANGFORD, David, NICHOLLS, Peter, (eds.)

2011 *The Encyclopedia of Science Fiction* [online], [cit. 2016-4-22] Dostupné na internetu: <<http://www.sf-encyclopedia.com/>>

CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, STABLEFORD, Brian

2015 „Definitions of SF“, in John Clute, David Langford, Peter Nicholls (eds.): *The Encyclopedia of Science Fiction* [online], [cit. 2016-4-22] Dostupné na internetu: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/definitions_of_sf>

CLUTE, John, NICHOLLS, Peter

1993 *The Encyclopedia of Science Fiction* (London: Orbit)

COLLINGS, Michael R.

2006 *Brian Aldiss* (Borgo Press)

CROUCH, Colin

2008 *Postdemokratie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

CUSACK, Carole M.

2010 *Invented Religions: Faith, Fiction, Imagination* (London: Routledge)

CZAPLIŇSKA, Joanna

2015 „Má česká science fiction (ženský) rod?“, in Ivo Říha, Jíří Studený (eds.): *Šedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu české literární kultury* (Pardubice: Univerzita Pardubice), s. 58-71

ČAPEK, Karel

1968 *Divadelníkem proti své vůli. Recenze, stati, kresby, fotografie* (Praha: Orbis)

1927 *Kritika slov* (Praha: Ot. Štorch-Marien)

1978 *Na břehu dnů* (Praha: Československý spisovatel)

1985 *O umění a kultuře II* (Praha: Československý spisovatel)

1986 *O umění a kultuře III* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, František (ed.)

1983 *Dějiny českého divadla* (Praha: Academia)

ČERNÝ, František

2000 *Kapitoly z dějin českého divadla* (Praha: Academia)

2000 *Premiéry bratří Čapků* (Praha: Hynek)

ČERNÝ, Václav

1992 „Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus“, in idem: *Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon), s. 634–639

ČERVENKOVÁ, Jana

1991 „Tomáš Pěkný: Havrane z kamene“, *Literární noviny*, roč. 2, č. 52, s. 5

ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD

[online], [cit. 2016–02–20] Dostupné na internetu: <<https://vdb.czso.cz/vdbvo2/faces/cs/index.jsf?page=profil-uzemi&uzemiprofil=31288>>

DANÍČEK, Jiří

2013 „Nenápadná práce Tomáše Pěkného“, *Lidové noviny*, roč. 26, č. 268, s. 12

DAPÍA, Silivia G.

2009 „The Essay as Form, Presentation, Representation and the Self in Jorge LuisBorges“, *Variaciones Borges* [online], [cit. 2016–02–01]

Dostupné na internetu: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/Dapia2.pdf>>

DARSKA, Bernadetta

2006 „Świat bez granic“, *Dekada Literacka*, č. 4, s. 77–79

DAVID-WEILL, Natalie

1989 *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier* (Genève: Droz)

DĚDINOVÁ, Tereza

2015 *Po divné krajině. Charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (Brno: Masarykova univerzita)

DEJMALOVÁ, Kateřina

2006 „Vývoj autorské pohádky“, in Jana Čeňková (ed.): *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury* (Praha: Portál), s. 127–148

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix

1988 „Kłacze“ *Colloquia Communia*, č. 3, s. 221–237

1988 „Traktat o nomadologii: maszyna wojenna“ *Colloquia Communia*, č. 3, s. 239–251

Literatura

DERRIDA, Jacques

1996 „Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych”, in Henryk Markiewicz (ed.): *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Tom IV* (Kraków: Wydawnictwo Literackie), s. 152–174

DOLEŽEL, Lubomír

2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2014 *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy* (Praha: Karolinum)

DUTTON, Kevin

2013 *Moudrost psychopatů: praktická lekce od svatých, špiónů a sériových vrahů* (Brno: Emitos)

ECO, Umberto

2009 *Meze interpretace* (Praha: Karolinum)

2010 *Lector in fabula: role čtenáře aneb Interpretiční kooperace v narativních textech* (Praha: Academia)

2004 „Malé světy“, in *Meze interpretace* (Praha: Karolinum), s. 73–92

EINHORNOVÁ, Alena

1971 „Fantastika v literatuře science-fiction“, *Česká literatura*, 19, č. 3/4 (únor 1972), s. 300–311

ELIADE, Mircea

1998 *Aspekty mitu* (Warszawa: KR)

1999 *Sacrum i profanum: o istocie religijnosti* (Warszawa: KR)

2004 *Pojednání o dějinách náboženství* (Praha: Argo)

1994 *Posvátné a profánní* (Praha: Česká křesťanská akademie)

FERRÉ, Vincent

2006 *Tolkien: Na březích Středozeří* (Praha: Mladá fronta)

FICHTE, Johann Gottlieb

2007 *Základ všeho vědosloví jako rukopis pro vlastní posluchače* (Praha: OIKOYMENH)

FIŠER, Zbyněk

1998 „Nesmrtelné mraveniště Jiřího Kratochvila“, in *Host: literární měsíčník*, 14, 1, s. 15–21

2004 „Beztvará hezká tvář“, in *Host - měsíčník pro literaturu a čtenáře*, 20, 6, s. 55–56

2003 „Bestiář Jiřího Kratochvila“, in *Host*, 19, 2, s. I-II

2002 „Brno Jiřího Kratochvila“, in *Host - měsíčník pro literaturu a čtenáře*, 18, 4, s. I-II

FRÁNEK, Michal

2009 *Recepce díla Julia Zeyera v letech 1873–1901*. Disertační práce. FF MU

2015 „Zeyer, Vrchlický, Lieber: Česká próza v dotyku s parnasismem“, in Haman, Aleš – Tureček, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host), s. 293–341

- FRAZER, James George
1994 *Zlatá ratolest* (Praha: Mladá fronta)
- FROMM, Erich
1997 *Člověk a psychoanalýza* (Praha: Aurora)
- FRYE, Northrop
1969 „Mit, fikcja i przemieszczenie”, *Pamiętnik Literacki*, č. 2, s. 283–302
- GANDER, Kashmira
2013 „Road project in Iceland delayed to protect ‘hidden’ elves“, *independent.co.uk* [online], [cit. 2016–03–11] Dostupné na internetu: <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/road-project-in-iceland-delayed-to-protect-hidden-elves-9021768.html>>
- GAZZANIGA, Michael
2013 *Kdo to tady řídí? aneb Svobodná vůle a neurověda* (Praha: Dybbuk)
- GERAGA, Magdalena
2006/2007 „Tabletki na nieśmiertelność, czyli podróży ciąg dalszy”; *Fraza*, č. 4/1, s. 303–304
- GŁOWIŃSKI, Michał
1992 *Poetyka i okolice* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe)
- GMUZDKOVÁ, Silvie
2000 „Toulky po čirých světech“, *Aluze*, č. 3, [online], [cit. 2016–02–01] Dostupné na internetu: <http://aluze.cz/2000_03/ludva.php>
- GOŁASZEWSKA, Maria
1992 „Postmodernistyczna gra w kulturę”, in Anna Zeidler – Janiszewska (eds.) *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej* (Warszawa: Instytut Kultury)
- GOODEY, Brian R.
1970 „Mapping „Utopia“: A Comment on the Geography of Sir Thomas More“, *Geographical Review*, roč. 60, č. 1, s. 15–30
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA, Aneta
1998 „Opowieści ze środka wszechświata”; *Res Publica Nowa*, č. 1, s. 45–50
- GÖTZ, František
1984 *Literatura mezi válkami* (Praha: Československý spisovatel)
- GRAFF, Agnieszka, SUTOWSKI, Michał
2014 *Graff. Jestem stąd* (Warszawa: Krytyka Polityczna)
- GREIN, Birgit

Literatura

- 2006 „Fantastika“; in NÜNNING, Ansgar (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 215
- GROYS, Boris
1995 „U-Bahn als U-Topie“, in *Die Erfindung Rußlands* (München: Carl Hansen Verlag), s. 156–166
- LE GUIN, Ursula Kroeber
1989 „Why are Americans Afraid of Dragons“, in *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction* (London: Women’s Press)
- HÁJEK, Jiří
1957 „Jan Weiss, hledač života a krásy“; *Nový život* č. 7, s. 724
- HAMAN, Aleš
2009 „Kratochvil trochu jiný“, *Tvar* č. 9, s. 2
2010 *Tvoření v proměně. Česká literatura 19. století* (Praha: ARSCI)
- HAMAN, Aleš, TUREČEK, Dalibor a kol.
2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)
- HANSEN, George P.
2001 *The Trickster and the Paranormal* (Philadelphia: Xlibris)
- HARALDSSON, Erlendur
2011 „Psychic Experiences a Third of a Century Apart: Two Representative Surveys in Iceland with an International Comparison“, *Journal of the Society for Psychological Research*, 75, 903, in Notendur.hi.is. [online], [cit. 2016–03–11] Dostupné na internetu: <<https://notendur.hi.is/erlendur/english/Psychic-experiences/Psychic-Exp-2011.pdf>>
- HARKINS, William Edward
1962 *Karel Čapek* (New York: Columbia University Press)
- HAUSBACHER, Eva
2009 *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur* (Tübingen: Stauffenburg Verlag)
- HAVEL, Rudolf, OPELÍK, Jiří (eds.)
1964 *Slovník českých spisovatelů* (Praha: Československý spisovatel)
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1966 *Eстетika. Svazek první* (Praha: Odeon)
- HODROVÁ, Daniela

- 1989 *Hledání románu: kapitoly z historie a typologie žánru* (Praha: Československý spisovatel)
- 1994 *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie* (Praha: KLP)
- 1997a „Příběhy věže“; in Daniela Hodrová a kol.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie* (Praha: H&H), s. 199–216
- 1997b „Smysl pokoje“; in Daniela Hodrová a kol.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie* (Praha: H&H), s. 217–238
- HOFSTADTER, Douglas, SANDER, Emmanuel
2013 *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking* (New York: Basic Books)
- HOLAŇOVÁ, Romana
2004 „Převyprávění amerických pohádek – Obr jménem Paleček“; in Svatava Urbanová a kol.: *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století: reflexe české tvorby a recepce* (Praha: Votobia), s. 112–119
- HOLLOWAY, John
1969 „Pojęcie mitu w literaturze“, *Pamiętnik Literacki*, č. 2, s. 265–282
- HÖLLWERTH, Alexander
2010 „Die ästhetische Revolte gegen den Humanismus: der ‚neoeurasische‘ Ideologe Dugin und deutsch-russische Missverständnisse unter dem Vorzeichen einer ‚repressiven Toleranz‘“; *Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavisches Studien* 21, č. 1–2, s. 57–92
- 2015 „V impériu ‚posthumanismu‘? Zamyšlení nad četbou románů Vladimira Sorokina Ljod a Deň opričníka. Konec sovětské ideokracie a specifika postmoderního prožívání světa v Rusku“, in Helena Ulbrechtová, Helena Kusá (eds.): *Ruské imperiální myšlení v historii, literatuře a umění. Tradice a transformace* (Praha: Slovanský ústav AV ČR), s. 191–210
- HOLÝ, Jiří, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr
1998 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
- HORÁKOVÁ, Jana
2004 „RUR – komedie o robotech“; *Disk 10* (prosinec 2004), s. 71–86
- HUSTIS, Harriet
2006 “Reading Encrypted But Persistent”: The Gothic of Reading and Poe’s „The Fall of the House of Usher“; in H. Bloom (ed.): *Bloom’s Modern Critical Views: Edgar Allan Poe* (New York: Infobase Publishing)
- CHANDAK, Sengoopta
2009 *Otto Weininger. Sexualita a věda v císařské Vídni* (Praha: Academia)
- CHATMAN, Seymour
2008 *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)
- CHVATÍK, Květoslav

Literatura

2008 *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvíl* (Praha: ARSCI)

INGOLD, Felix Philipp

2007 *Russische Wege. Geschichte-Kultur-Weltbild* (München: Fink Verlag)

JAKIMOWICZ-SHAH, Marta, JAKIMOWICZ, Andrzej

1982 *Mitologia indyjska*, (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe)

JAMESON, Fredric

2007 *Archologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso)

JANACZEK-IVANIČKOVÁ, Halina

2002 *Nowa twarz postmodernizmu* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1975 *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy* (Praha: Univerzita Karlova)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava, KUSÁKOVÁ, Lenka

1988 „Zábavné čtení na křižovatkách a Kramerius mladší“; in Kramerius, Václav Rodomil: *Knížky lidového čtení* (Praha: Odeon), s. 7–47

JANOUŠEK, Pavel

1989 *Rozměry dramatu. Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu* (Praha: Panorama)

1993 *Studie o dramatu* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV)

2013 „969 slov o próze“, *Tvar*. č. 18, s. 2

JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely* (Praha: Academia)

JENTYS, Maria

2007 „Zmartwychwstanie bogini“; *Twórczość*, č. 4, s. 115–118

JUNG, Carl Gustav

1993 *Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Tavistocké přednášky* (Praha: Academia)

1997 *Výbor z díla 2. Archetypy a nevědomí* (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

KADLEČKOVÁ, Vilma

2015 „Dvojí selhání kněžny Libuše“, soukromá korespondence s autorkou ze dne 4. 4. 2015

KAHNEMAN, Daniel

2012 *Myslení: rychlé a pomalé* (Brno: Jan Melvil)

KALÁBOVÁ, Lenka, KONEČNÝ, Michal, ZAVADIL, Miroslav

2010 *Poklady moravských hradů a zámků* (Brno: Národní památkový ústav)

KALNICKÁ, Zdeňka, ŠKABRAHA, Martin a kol.

2012 *Filozofické a společenské kontexty vědeckého poznání* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě)

KANIEWSKA, Bogumiła

1998 „Powieść czy tekst „meta”?“; *Acta Universitatis Lodziensis. Folia scieniae atrium et litterarum*, č. 8

KEEN, Susanne

2007 *Empathy and the Novel* (Oxford: Oxford University Press)

KIDD, David Comer, CASTANO, Emanuele

2013 „Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind“, in *Science*, vol. 342, issue 6156, s. 377–380

KINCAID, Paul

2005 „On the Origins of Genre“ in James Gunn, Mathew Candelaria (eds.): *Speculations on Speculation, Theories of Science Fiction* (INC: Scarecrow Press), s. 41–55

KLAGGE, James C., NORDMANN, Alfred (eds.)

2003 *Ludwig Wittgenstein: Public and Private Occasions* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers)

KLÍMA, Ivan

1962 *Karel Čapek* (Praha: Československý spisovatel)

1966 „Moderní mýtus“, in Karel Čapek: *R.U.R. Rossum's Universal Robots: kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích* (Praha: Československý spisovatel), s. 179–200

2001 *Velký věk chce mít těžké mordy. Život a dílo Karla Čapka* (Praha: Academia)

KOSTŘICOVÁ, Blanka

2008 *Románový cyklus Jiřího Kratochvíla (a jeho místo v kontextu současné české prózy)* (Olomouc: Periplum)

KOTRČ, Josef; KOTALÍK, Josef

1934 *Stručné dějiny československé literatury pro vyšší třídy škol středních* (Praha: Česká grafická unie)

KOUKOLÍK, František

2013 *Já: o mozku, vědomí a sebevědomování* (Praha: Karolinum)

2006 *Sociální mozek* (Praha: Karolinum)

KRAMER, Samuel Noah

Literatura

1994 „The ‚Babel of Tongues‘: A Sumerian Version“, in Richard S Hess, David Toshio Tsu-
mura (eds.): *Studied Inscriptions from Before the Flood: Ancient Near Eastern Literary and
Linguistic Approaches to Genesis* (Sources for Biblical and Theological Study Old Testa-
ment Series) (USA: Eisenbrauns), s. 278–282

KREJČÍ, Karel

1975 „Arbes a Zeyer“; in idem: *Česká literatura a kulturní proudy evropské* (Praha:
Československý spisovatel), s. 319–345

KRIER, Anne

2011 „Vladimir Sorokins „Neues Russland“ zwischen Zuckerkremeln und Körperstrafen:
die Zukunft als Vergangenheit“, *Wiener Slawistischer Almanach* 68, s. 171–200

KRISTEK, Jan

1979 „*Předmluva*“, in Jan Weiss: *Bláznivý regiment* (Praha: Československý spisovatel), s. 7 - 11

KROČA, David

2011 „Prostředky humoru v pohádkách Arnošta Goldflama“, in Milena Šubrtová a kol.:
Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990–2010 (Brno: Masarykova
univerzita), s. 157–168

KUDĚLKA, Viktor

1987 *Boje o Karla Čapka* (Praha: Academia)

KUDLÁČ, Antonín K. K.

2010 „Moire, Desmond a ti druzí aneb kruté pohádky čarodějky Alraune“, in Antonín K. K.
Kudláč: *Literatura přes palubu* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

KUNC, Jaroslav

1946 *Slovník soudobých českých spisovatelů. Krásné písemnictví v letech 1918–45. II. díl N–Ž* (Pra-
ha: Orbis)

LACY, Norris J.

1996 *The New Arthurian Encyclopedia* (New York & London: Graland Publishing)

LACHMANN, Renate

1990 *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag)

2002 *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* (Frank-
furt/M.: Suhrkamp Verlag)

2002 *Memoria fantastika* (Praha: Hermann & synové)

LACHMANN, Renate, HAVERKAMP, Anselm (Hrsg.)

1993 *Memoria. Vergessen und Erinnern* (München: Fink Verlag)

LAING, Ronald

2000 *Rozdělené self: existenciální studie o duševním zdraví a nemoci* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství)

LASONŃ-KOCHAŃSKA, Grażyna

2006 *Motywy boginiczne w fantasy. Źródła i ewolucja*, in Tomasz Ratjczak, Bogdan Trocha (eds.): *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego)

LAUER, Reinhard

2000, 2009 *Geschichte der russischen Literatur von 1700 bis zur Gegenwart* (München: C. H. Beck Verlag)

LE GOFF, Jacques

1991 *Kultura středověké Evropy* (Praha: Odeon)

LIESSMANN, Konrad Paul

2004 „Zum Raum wird hier die Zeit“. Kleine Geschichte der Zeitreisen“, in: Thomas Macho, Annette Wunschel (Hrsg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverlag), s. 209–229

LODI, Mario

1983 *La scuola e i diritti del bambino* (Torino: Einaudi)

LOVECRAFT, Howard Phillips

1998 Nadpřirozená hrůza v literatuře; in H. P. Lovecraft: *Bezejmenné město a jiné povídky. Nadpřirozená hrůza v literatuře a jiné texty* (Praha: Aurora)

LYCZKOWSKA, Krystyna, SZARZYŃSKA, Krystyna

1981 *Mitologia Mezopotamii* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe)

MACHALA, Lubomír

2001 *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy* (Praha: Brána)

MACHALA, Lubomír, PETRŮ, Eduard

1994 *Panorama české literatury* (Olomouc: Rubico)

MACHO, Thomas, WUNSCHHEL, Annette (Hrsg.)

2004 *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverlag)

MAJBRODA, Katarzyna

2004 „W kręgu codzienności, mitu i magii – wątki antropologiczne w prozie Olgi Tokarczuk“, *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, č. 1, s. 61–81

MANNHEIM, Karl

Literatura

1991 *Ideologie a utopie: přednášky a eseje* (Bratislava: Archa)

MARKIEWICZ, Henryk

1989 *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe)

MARTINEC, Ivo

2003 „Tradice a inovace ve stylizaci pohádky“; in Jiří Poláček (ed.): *Cesty současné české literatury pro děti a mládež: tradičnost – inovace* (Slavkov u Brna: BM TYPO), s. 54–64

MATHEWS, Richard

2002 *Fantasy: The Liberation of Imagination* (London: Routledge)

MATONOHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu (Diskurz, gender, text)* (Praha: Academia)

McHALE, Brian

2012 *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge)

MELETINSKIJ, Eleazar

1981 *Poetyka mitu* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy)

MENDLESOHN, Farah

2008 *Rhetorics of Fantasy* (Middletown: Wesleyan University Press)

MENDLESOHN, Farah, JAMES, Edward

2009 *A Short History of Fantasy* (London: Middlesex University Press)

MERIVALE, Patricia, SWEENEY Susan Elizabeth

1999 *Detecting texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* (University of Pennsylvania Press)

MERLEAU-PONTY, Maurice

2008 *Svět vnímání* (Praha: OIKOYMENH)

MIKRUT, Izabela

2007 „Futurystyczne cmentarzysko“; *Śląsk*, č. 3, s. 72

MOCNÁ, Dagmar a kol.

2004 *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha: Paseka)

MOOR, Thomas

2009 *Temné noci duše. Průvodce na cestě těžkými životními zkouškami* (Praha: Portál)

MOORE, David

2013 „Current Thinking About Nature and Nurture“; in K. Kampourakis (ed.): *The Philosophy of Biology* (Dordrecht: Springer Netherlands), s. 629–652

MORAWIEC, Arkadiusz

2006 „Na zamówienie“; *Nowe książki*, č. 11, s. 36

MORRESSY, John

1994 „Doslov“, in idem: *Kedrigern doma a na cestách* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris), s. 287–292

MOYLAN, Tom

2000 *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Boulder: Westview)

The Myths [online], [cit. 2016–02–01] Dostupné na internetu: <<http://www.themyths.co.uk/>>

MŽYKOVÁ, Marie

2014 *Nizozemská žánrová malba ze slechtických sbírek* (Praha: Národní památkový ústav)

NEFF, Ondřej

1981 *Něco je jinak* (Praha: Albatros)

NEFF, Ondřej, OLŠA, Jaroslav jr.

1995 *Encyklopedie literatury science fiction* (Praha: AFSF a H&H)

NEUBAUER, Zdeněk

2010 *Do světa na zkušenou čili O cestách tam a zase zpátky* (Praha: Straky na vrbě)

NICHOLLS, Peter

2016 „History of SF“, in John Clute, David Langford, Peter Nicholls (eds.): *The Encyclopedia of Science Fiction* [online], [cit. 2016–4–22] Dostupné na internetu: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/history_of_sf>

NICHOLLS, Richard E.

1990 „Heinlein Gets the Last Word“, *nytimes.com* [online], [cit. 2016–03–15]

Dostupné na internetu: <http://www.nytimes.com/books/97/09/28/lifetimes/vonnegut-stranger_heinlein.html>

NIKOLAJEVA, Maria

2014 *Reading for Learning: Cognitive approaches to children's literature* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company)

NIKOLSKIJ, Sergej Vasiljevič

1952 *Karel Čapek* (Praha: Československý spisovatel)

NOVÁK, Arne

Literatura

1946 *Stručné dějiny literatury české* (Olomouc: R. Promberger)

NOVÁK, Arne; NOVÁK, Jan Václav

1995 *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (Brno: Atlantis)

NOVOTNÝ, Zdeněk

1999 *David Hume a jeho teorie vědění* (Olomouc: Votobia)

NOZICK, Robert

1980 „Fiction“; *Ploughshares*, č. 3, s. 74–78

NYCZ, Ryszard

1993 *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL)

OPELÍK, Jiří

1961 „Weissova science fiction“; *Host do domu*, č. 3, s. 136

OUŘEDNÍK, Patrik

2010 *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* (Praha: Torst)

OZIEWICZ, Marek

2015 *Justice in Young Adult Speculative Fiction: A Cognitive Reading* (New York: Routledge)

PALEK, Bohumil

1997 *Sémiotika* (Praha: Univerzita Karlova)

PANZARASA, Stefano (a cura di)

2011 *L'orecchio verde di Gianni Rodari* (Roma: Stampa Alternativa)

PASCAL, Blaise

2000 *Myšlenky* (Praha: Mladá fronta)

PAVIS, Patrice

2003 *Divadelní slovník* (Praha: Divadelní ústav)

PEŇÁS, Jiří

2013 „Tomáš drahý...“, *Lidové noviny*, roč. 26, č. 268, s. 9

PERROTT, Alan

2002 „Jedi Order lures 53,000 disciples“, *nzherald.co.nz* [online], [cit. 2016-03-12]

Dostupné na internetu: <http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=2352142>

PETZER, Tatjana

2015 „Auferweckung als Programm. Entgrenzungen des Lebendigen in der russischen Moderne“, in Katrin Solhdju, Ulrike Vedder (Hg.): *Das Leben vom Tode her. Zur Kulturgeschichte einer Grenzziehung* (München: Fink Verlag), s. 118–137

PIAGET, Jean

2000 *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia* (Torino: Einaudi)

PINK, Daniel

2008 *Úplně nová mysl: proč budoucnost patří pravým hemisférám* (Praha: Ideál)

PINKER, Steven

2011 *The Better Angels of our Nature: Why Violence has Declined* (London: Allen Lane)

PÍŠA, Antonín Matěj

1962 „Cesta Jana Weisse“; In *Jan Weiss. Spáč ve zvěrokruhu* (Praha: Československý spisovatel), s. 242 - 255

1967 *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty* (Praha: Československý spisovatel)

1971 *Třicátá léta. Kritiky a stati* (Praha: Československý spisovatel)

PLANT, Sadie

1995 *Zeros and Ones, Digital Women and the New Technoculture* (London: Double Estate)

PLESNÍK, Lubomír a kol.

2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)

POINCARÉ, Henri

2010 „Matematická invence“; in H. Poincaré: *Číslo – prostor – čas* (Plzeň: OPS), s. 9–23

POKORNÝ, Jan

2010 *Lingvistická antropologie* (Praha: Grada)

POLÁK, Karel

1941 „Sbírka povídek ze snů“, *Národní práce*, 16.4., s.7

POPPER, Karl R.

2013 *Otevřená společnost a její nepřátelé I. Platónovo zařtkávání* (Praha: Oikoymenh)

POSTMAN, Neil

1999 *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy* (Praha: Mladá fronta)

PRIMUSOVÁ, Hana

1991 „Havrane z kamene...“, *Zlatý máj*, roč. 35, č. 4, s. 239

PRINGLE, David (ed.)

Literatura

2003 *Fantasy – Encyklopedie fantastických světů* (Praha: Albatros)

PROPP, Vladimir Jakovlevič

1999 *Morfologie pohádky a jiné studie* (Praha: H&H)

PUNTER, David

1980 *The Literature of Terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day* (New York: Longman Inc.)

PUNTER, David, BYRON, Glennis

2008 *The Gothic* (Hoboken: Blackwell Publishing Ltd.)

RABKIN, Eric S.

1977 *The Fantastic in Literature* (New Jersey: Princeton University Press)

RAMACHANDRAN, Vilayanur

2013 *Mozek a jeho tajemství aneb Pátrání neurovědčů po tom, co nás činí lidmi* (Praha: Dybbuk)

REITSCHUSTER, Boris

2014 *Putins Demokratie. Ein Machtmensch und sein System. Aktualisierte und erweiterte Auflage* (Berlin: Econ Verlag)

REYNOLDS, David

1993 Poe's Art of Transformation: "The Cask of Amontillado" in Its Cultural Context; in H. Bloom (ed.): *Bloom's Modern Critical Views: Edgar Allan Poe* (New York: Infobase Publishing, 2006)

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza

2010 *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

RODARI, Gianni

1971 *Zip v televizoru* (Praha: Albatros)

1983 *Pohádky po telefonu* (Praha: Albatros)

1984 *Giochi nell'Urss. Appunti di viaggio* (Torino: Einaudi)

1992 *Le storie* (Roma: Edizioni Riuniti)

1997 *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (Torino: Einaudi)

ROTTER, Julian

1966 *Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement* (Washington: American Psychological Association)

ROYLE, Nicholas

2003 *The Uncanny* (Manchester: Manchester University Press)

SARNOWSKA, Elżbieta

1967 „Problemy krytyki mitograficznej”, in Jan Trynadłowski (ed.): *Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno – literacka w św. Katarzynie* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich)

SCRUTON, Roger

2010 *The Uses of Pessimism and the Dangel of False Hope* (Lodon: Atlantic Books)

SEZIMA, Karel

1937 „Jan Weiss“; In Jan Weiss: *Spáč ve zvěrokruhu* (Praha: ELK), s. 265 - 282

SCHMARC, Vít

2009 „Dvojí vězení Jiřího Kratochvíla“, *A2*, č. 13, [online], [cit. 2016–4–22]

Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/13/dvoji-vezeni-jiriho-kratochvila>>

SCHMIEDER, Falko (Hrsg.)

2011 *Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen* (München: Wilhelm Fink Verlag)

SCHNERCH, Jaroslav

1992 „Havrane z kamene aneb Člověku je někdy ouzko“, *Učitelské noviny*, roč. 95, č. 31, s. 12

SCHOLES, Robert E.

1967 *The Fabulators* (Oxford: Oxford University Press)

1975 *Structural Fabulation* (Notre Dame: University of Notre Dame Press)

SCHOPENHAUER, Arthur

1997 *Svět jako vůle a představa* (Pelhřimov: Nová tiskárna)

SCHULZ, Milan

1957 „*Fantasie a život.*“; *Literární noviny*, Roč. 6, č. 21, s. 4

SCHWARTZ, Michael, WELLER, Nina

2011 „Putins Matrix: Zur Mystifizierung, Banalisierung und Subversion des Politischen in aktueller russischer Fantastik“; *Wiener Slawistischer Almanach* 68, s. 225–273

SIEBENSCHIN, Hugo

1970 *Německo-český slovník II (M–Z)* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

SIEGEL, Lee

1991 *Net of Magic: Wonders and Deceptions in India* (Chicago: University Of Chicago Press)

Literatura

SIEGLOVÁ, Naděžda

2011 „Pohádkové příběhy pro dvojího adresáta (Tvorba Michala Viewegha a Pavla Šruta)“; in Milena Šubrtová (ed.): *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990–2010* (Brno: Masarykova univerzita), s. 225–235

SKALÍKOVÁ, Kateřina

2007 „Urbanovy Mrtvý holky aneb postmoderní hříčky, jak také jinak“, *Protimluv VI*, č. 3, 2007, s. 22–23

SLACK, Andrew

2016 Andrew Slack, *www.ashoka.org* [online], [cit. 2016–03–16].
Dostupné na internetu: <<https://www.ashoka.org/fellow/andrew-slack>>

SLOMEK, Jaromír

2012 „Sergej Nikolskij po šedesáti letech“, *jaromir-slomek.blog.tyden.cz* [online], [cit. 2013–01–18]
Dostupné na internetu: <<http://jaromir-slomek.blog.tyden.cz/clanky/6202/sergej-nikolskij-po-sedesati-letech.html>>

SOLHDJU, Katrin, VEDDER, Ulrike (Hg.)

2015 *Das Leben vom Tode her. Zur Kulturgeschichte einer Grenzziehung* (München: Fink Verlag)

SOLMS, Mark, TURNBULL, Oliver

2014 *Mozek a vnitřní svět: úvod do neurovědy subjektivní zkušenosti* (Praha: Portál)

SOLOPOVA, Elizabeth

2009 *Languages, Myths and History: An Introduction to the Linguistic and Literary Background of J.R.R. Tolkien's Fiction* (New York City: North Landing Books)

SOUVESTRE, Émile

2014 *Le Monde tel qu'il sera* (Montreuil: L'Échappée)

SOVA, Dawn B.

2006 *Literature Suppressed on Social Grounds* (New York: Infobase Publishing)

SPANOS, W. V.

1972 „The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination“, *boundary 2*, Vol. 1, No. 1

SPRINGEN, Karen

2012 *The Hunger Games Franchise: The Odds Seem Ever in Its Favor*, *Publisher Weekly* [online], [cit. 2016–03–11] Dostupné na internetu: <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/51167-the-hunger-games-franchise-the-odds-seem-ever-in-its-favor.html>>

STERLING, Bruce

1989 *Slipstream* [online], [cit. 2010–11–11] Dostupné na internetu: <http://w2.eff.org/Misc/Publications/Bruce_Sterling/Catscan_columns/catscan.05>

LÉVI-STRAUSS, Claude

2006 *Mythologica I – Surové a vařené* (Praha: Argo)

STUDENÁ, Zora

1963 Literatúra USA; in Milan Pišút (ed.): *Dejiny svetovej literatúry 2* (Bratislava: Osveta)

STUHLÍK, Jaroslav

2006 *Neofatické polyglotie psychotiků* (Praha: Triton)

SUBOTSKY, Eugene

2014 „The Belief in Magic in the Age of Science“, *SAGE journals* [online], [cit. 2016–03–13] Dostupné na internetu: <<http://sgo.sagepub.com/content/4/1/2158244014521433>>

SUS, Oleg

1961 „Utopie vědecká nebo sentimentální?“, *Host do domu* č. 4, s. 185

SUVIN, Darko

2010 *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology* (Oxford: Peter Lang)

SVOBODOVÁ, Luba

1991 „S Tomášem Pěkným o čarování a obyčejných věcech“, *Nové knihy*, č. 8, s. 6

SWINFEN, Ann

1984 *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature Since 1945* (London: Routledge & Kegan Paul)

SZOSTAK, Wit

2009 „Degradacja mitu – degradacja fantasy“, in Tomasz Ratjczak, Bogdan Trocha (eds.): *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego), s. 21–32

ŠČERBANIČOVÁ, Lenka

1990 „Klikaté cesty weissovského snění“, in Jan Weiss: *Dům o tisíci patrech* (Praha: Československý spisovatel), s. 245–252

ŠIDÁK, Pavel

2013 *Úvod do studia genologie* (Praha: Akropolis)

Literatura

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1933 *Teorie prózy* (Praha: Melantrich)

ŠMAHELOVÁ, Hana

2005 „Mýtus Prahy v české literatuře“; *Přednášky z 48. běhu Letní školy slovanských studií*, roč. 13, s. 139–149

ŠRÁMEK, Jiří

1993 *Morfologie fantastické povídky* (Brno: Masarykova univerzita)

TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič

1954 *Teória literatúry* (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry)

TLUSTÝ, Jan

2006 „Ajvazovo umění pohledu“, in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, V9, s. 103–104

TODOROV, Tzvetan

1970 *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Editions du Seuil)

1975 *The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre* (New York: Cornell University-Press)

2010 *Úvod do fantastické literatury* (Praha: Karolinum)

TOLKIEN, J. R. R.

2006 *Netvoři a kritikové a jiné eseje* (Praha: Argo)

TOMAN, Jaroslav

2003 „Česká autorská pohádka devadesátých let 20. století“; in Jiří Poláček (ed.): *Cesty současné literatury pro děti a mládež: tradičnost – inovace* (Slavkov u Brna: BM TYPO), s. 47–53

TORO, Alfonso de

2002 „The foundation of western thought in the twentieth and twenty-first centuries: The postmodern and the postcolonial discourse in Jorge Luise Borges“, *Semiotica*, ¼ [online], [cit. 2016–4–22] Dostupné na internetu: <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Toro%20The%20foundation.pdf>>

TRAILLOVÁ

2011 *Možné světy fantastiky. Vznik paranormální fikce* (Praha: Academia)

TRĘBICKI, Grzegorz

2007 *Fantasy – ewolucja gatunku* (Kraków: Universitas)

TRESCH, John

2002 Extra! Extra! Poe invents science fiction!; in K. J. Hayes (ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe* (Cambridge: Cambridge University Press)

TROCHA, Bogdan

2009 *Degradacja mitu w literaturze fantasy* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego)

TUREČEK, Dalibor

2012 „Synopticko-pulzační model českého literárního realismu – pracovní hypotéza“; in: D. Tureček a kol: *České literární romantično* (Brno: Host), s. 265–282

TURNER, Mark

2005 *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka* (Brno: Host)

ULBRECHT, Siegfried

2015 „Ruský pohled na Evropu v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského“, in Helena Ulbrechtová (ed.), Mária Kusá: *Ruské imperiální myšlení v historii, literatuře a umění. Tradice a transformace*. (Praha: Slovanský ústav AV ČR), s. 67–82

ULBRECHTOVÁ (FILIPOVÁ), Helena

2001 „Duše dějin v díle Marka Charitonova“, in *Litteraria humanitas IX (Cesta k duši díla, Miroslav Mikulášek)* (Brno: FF MU), s. 51–59

2010 „Ideologická opozice „Východ-Západ“ v ruské literatuře a její postupné překonávání“; *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii* 79, č. 3–4, s. 379–395

2015 „Putinovo Rusko: posthistorie, nebo nová totalita? Reflexe neoimperální situace v současné ruské literatuře“, in Helena Ulbrechtová (ed.), Mária Kusá: *Ruské imperiální myšlení v historii, literatuře a umění. Tradice a transformace*. (Praha: Slovanský ústav AV ČR), s. 271–312

UNIŁOWSKI, Krzysztof

2006 „Anna In na straganach świata“; *Fa – art*, č. 4, s. 14–21

URBANOVÁ, Svatava

2009 „Magnetická pole české literatury pro děti a mládež na začátku 21. století“, in *Literatura pro děti a mládež na začátku tisíciletí. Kontexty, problémy, trendy* (Praha: Obec spisovatelů), s. 9–39

VÁCLAVEK, Bedřich

1947 *Česká literatura XX. století* (Praha: Svoboda)

VAŘEJKOVÁ, Věra

1994 *Pohádky Karla Čapka*; Spisy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, sv. 55 (Brno: Masarykova univerzita)

Literatura

VASÁK, Pavel

1984 „Teorie a historie science fiction“, *Česká literatura*, 32, č. 2, s. 150–156

VELTRUSKÝ, Jiří

1994 *Příspěvky k teorii divadla* (Praha: Divadelní ústav)

VICO, Giambattista

1991 *Základy nové vědy a společné přirozenosti národů* (Praha: Academia)

VINCENZI, Marika

2011 *In difesa di Gianni Rodari. Dal ‚rodarismo‘ alla riscoperta della pedagogia rodariana* [online], [cit. 2015–10–07] Dostupné na internetu: <http://raccontareancora.org/tl_files/images/pdf/InDifesaRodari.pdf>

VLAŠÍN, Štěpán (ed.)

1984 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

VOBORNÍK, Jan

1936 *Julius Zeyer*; Spisy Julia Zeyera 35 (Praha: Unie)

VOSTRÝ, Jaroslav

2009 *Režie je umění* (Praha: Nakladatelství AMU)

1990 *Drama a dnešek* (Praha: Československý spisovatel)

VOSTRÝ, Jaroslav, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav

2009 *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění* (Praha: KANT)

VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič

1997 *Lezioni di psicologia* (Roma: Editori Riuniti)

2004 *Psychologie myšlení a řeči* (Praha: Portál)

WAGGONER, Diana

1978 *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy* (New York: Atheneum)

WAITES, Rosie

2011 *V for Vendetta masks: Who's behind them?*, *BBC News Magazine* [online], [cit. 2016–03–10] Dostupné na internetu: <<http://www.bbc.com/news/magazine-15359735>>

WALKER, Ian (ed.)

2002 *Edgar Allan Poe (Critical Heritage)* (New York: Routledge; Taylor & Francis e-Library)

WALTON, K. L.

2005 „Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného?“, *Aluze*, 9, č. 2, s. 87–89

WAUGH, Patricia

1989 *Feminine Fictions: Reviewing the Postmodern* (Oxford: Routledge)

WITTGENSTEIN, Ludwig

1998 *Filosofická zkoumání* (Praha: Filosofia)

WOLFE, Gary K.

2004 „The Encounter with Fantasy“, in David Sandner (ed.): *Fantastic Literature: A Critical-Reader* (Westport: Praeger), s. 222–35

WRÓBEL, Iwona

2009 „Mityczne i bajkowe źródła niesamowitości w utworach realizmu magicznego (Olga Tokarczuk «Anna In w grobowcach świata», Angela Carter «Wieczory cyrkowe»)“, in Tomasz Ratjczak, Bogdan Trocha (edd.): *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego)

WRONOVÁ, Michaela

2012 *Analýza poetiky Miloše Urbana v kontextu populární literatury*, diplomová práce (Brno: Ústav české literatury a knihovnictví, Masarykova univerzita)

ZALWESKI, Cezary

2006 „Mit a powieść. Prezentacja stanowisk teoretycznych“, *Pamiętnik Literacki*, č. 3, s. 55–75

ZICH, Otakar

1986 *Eстетика dramatického umění. Teoretická dramaturgie* (Praha: Panorama)

ZIMBARDO, Philip

2014 *Luciferův efekt: jak se z dobrých lidí stávají lidé zlí* (Praha: Academia)

ZMĚLÍK, Richard

2011 „Ke třem conceptům městského prostoru: město jako síť v pojetí D. Hodrové, hledání ur-kódu města u V. N. Toporova a antropologie města J. Derdowské.“; in Jan Malura a Martin Tomášek (eds.): *Město: vytváření prostoru v literatuře a ve výtvarném umění* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě), s. 25–34

2012 „Želary – vesnice, která není na žádné mapě (fikční reprezentace krajiny a prostoru)“; in Jan Malura a Martin Tomášek (eds.): *Krajina: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění* (Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě), s. 198–211

ZOLLA, Elémire

1964 *Storia del fantasticare* (Milano: Bompiani)

ZUNSHINE, Lisa

2006 *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel (Theory and Interpretation of Narrative)* (Columbus: Ohio State University Press)

Literatura

ŽIŽEK, Slavoj

2007 *Nepolapitelný subjekt: chybějící střed politické ontologie* (Chomutov: L. Marek)

2007 *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* (Praha: Tranzit)

AUTORSKÝ KOLEKTIV

Mgr. Matěj Antoš

Narodil se v Ostravě, kde také strávil většinu dosavadního života. Vystudoval bohemistiku na Ostravské univerzitě, kde v současné době pokračuje formou doktorského studia. Jeho odborný zájem směřuje především do oblasti genologie, komparatistiky, literární postmoderny a populární kultury.

Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D.

Narodila se v Ostravě, vystudovala bohemistiku na Slezské univerzitě v Opavě, divadelní vědu na Masarykově univerzitě v Brně a doktorský obor Scénická tvorba a teorie scénické tvorby (scénologie) na pražské DAMU pod vedením prof. Jaroslava Vostrého.

Přednáší historii a teorii divadla na DAMU a na Slezské univerzitě. V Národním divadle moravskoslezském v Ostravě rozvíjí tzv. divadelní vzdělávání. Spolupracuje se Společností bratří Čapků.

V centru její odborné pozornosti stojí české drama meziválečného období a jeho scénická interpretace. Teatrologické studie publikovala v odborných sbornících a časopisech, zejména v recenzovaném periodiku Disk. Jako divadelní recenzentka spolupracuje především s Českým rozhlasem 3 – Vltava. Je autorkou monografie *Dramaturgie her Karla Čapka* (2016) a spoluautorkou kolektivní monografie *Slovo a obraz na scéně* (2010).

Ve spolupráci s Hasanem Zahirovičem překládá divadelní hry autorů ze zemí bývalé Jugoslávie, z nichž *Tahle postel je příliš krátká aneb Jen fragmenty* současné chorvatské dramatičky Niny Mitrović byla uvedena v české premiéře na jevišti pražského Činoherního klubu v režii Martina Čičváka (2012).

Autorský kolektiv

dr hab. Joanna Czaplińska, prof. UO

Polská bohemistka, literární vědkyně a překladatelka české science fiction do polštiny. Autorka tří literárněvědných monografií, v tom jedné věnované české fantastice a dystopiím: *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa* (2001). Pracuje na Opolské univerzitě, v současné době je děkankou Filologické fakulty.

Mgr. Tereza Dědinová, Ph.D.

Odborná asistentka na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Zabývá se teorií fantastické literatury, je autorkou monografie *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury* (2015) a editorkou monotematického čísla časopisu *Bohemica litteraria* v angličtině zaměřeného na fantastickou literaturu (2015). Zajímá ji aplikace kognitivních věd na umělecké vyjádření (zejména na takové, které obsahuje fantastické prvky), v souvislosti s magickou vírou a s magickým myšlením.

PhDr. et Mgr. Antonín Dolák, Ph.D.

Pracuje na Katedře filozofie Filozofické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě. Zabývá se zejména problémem jáství, osobní identity, svobodné vůle a odpovědnosti. Myslí si, že hlavním cílem zkoumání by měla být praktická filozofie, která ukazuje, co má člověk dělat a jak má žít. Pracuje proto v současnosti na vlastní variantě etiky egoistického hédonismu.

doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D.

Působí jako pedagog na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se teorií a didaktikou překladu, současnou českou literaturou a tvůrčím psaním. Vedle odborných prací, jako je *Tvůrčí psaní* (2001), první česká monografie o teorii a praxi oboru, *Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání* (2009) a kolektivní práce *Slovem, akcí, obrazem* (s V. Havlíkem a R. Horáčkem, 2010) nebo *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání* (2012), píše básně – *Lesbický sen* (1993), *Někde za Truchlovem* (2014) – rozhlasové povídky, literární a výtvarné recenze a překládá z němčiny (Jan Wagner, Volker Sielaff).

Mgr. Michal Fránek, Ph.D.

Vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Od roku 2011 pracuje v Oddělení literatury 19. století Ústavu pro českou literaturu AV ČR, přednáší též na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Odborně se věnuje především problematice českého literárního realismu a parnasismu. Podílel se na kolektivní monografii *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)* (2014). Zabývá se rovněž brněnským literárním místopisem (projekt Brno poetické).

Mgr. Anna Gnot

Absolventka bohemistiky na Opolské univerzitě a nyní doktorandka tamější Filozofické fakulty na oboru Literární věda. Ve své dosavadní práci se zabývala přítomností mytologických prvků v současné literatuře, postmodernismem, otázkou autobiografičnosti a dílem Oty Filipa. Díky podpoře Mezinárodního visegrádského fondu své doktorské studium mohla částečně strávit i na českých bohemistických pracovištích: Ústavu české literatury a knihovnictví FF MU, Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK a Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v.v.i.. V současnosti se vrátila do Polska za účelem dokončení své disertační práce.

Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Vyučuje na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Dlouhodobě se zabývá dějinami české literatury 19. a první poloviny 20. století. Je autorem dvou učebnic literatury pro střední školy: *Literatura v souvislostech 2, 3* (2011, 2013) V letošním roce mu vyšla monografie s názvem *Průhledy do české literatury období Mnichova a okupace* (2016).

Mgr. Jakub Jarina

Vystudoval obor Český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, kde nyní pokračuje v doktorském studiu. Věnuje se populární literatuře, literární utopii a žánru hororu.

Mgr. Jiří Jelínek

Je doktorandem komparatistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Kromě fantastiky a konstruovaných jazyků, jež jsou jeho dlouhodobým tématem, se zabývá literaturou 19. století a básněmi o místech, zejména fiktivních. V české i světové tvorbě jej zajímají také dystopické motivy, zvířata a revenanti.

Mgr. Zdeněk Ježek

Je doktorským studentem Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, magisterské studium filozofie a bohemistiky absolvoval závěrečnou prací věnovanou sémiotice románů Michala Ajvaze. Zabývá se vlivem marxismu na českou literární vědu zejména první poloviny dvacátého století.

Autorský kolektiv

Mgr. Hana Málková

O fantastiku se zajímá celý život, středověkou literaturou se pak začala zabývat v rámci studia. Své zájmy postupně propojila a v tuto chvíli pracuje v Semináři estetiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity na disertační práci, která zkoumá vztah mezi rytířskou epikou a fantasy. Na dané téma také příležitostně přednáší, jak na akademické půdě, tak na akcích českého fandomu.

Dr. phil. Lenka Naldoniová

Vystudovala ruský a anglický jazyk a literaturu, později i filosofii, na univerzitě Roma Tre v Římě. V roce 2008 obdržela titul Dr. phil. na Universität Wien. Od roku 2006 působí na katedře filozofie Ostravské univerzity v Ostravě. Je autorkou monografií *Erós a jeho metamorfózy* (2010) a *Ruská sofiologie a věčné ženství* (2012).

Mgr. Ester Nováková, Ph.D.

Působí na Katedře českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Věnuje české literatuře devatenáctého a první poloviny dvacátého století, je autorkou monografie *Český historický román v období protektorátu* (2012). Zabývá se také literaturou pro děti a mládež.

Mgr. Luisa Nováková, Ph.D.

Působí na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Specializuje se na literaturu pro děti a mládež (zabývá se na prvním místě pohádkou) a na českou literaturu 20. století (zajímá se předně o autory její spirituální linie). Publikovala řadu studií, mimo jiné i o fantasy, a je autorkou monografie *Proměny české pohádky* (2009). Vydává rovněž vlastní beletrii pro mládež a dospělé, jejíž jádro tvoří prózy žánrově zařaditelné k fantasy, nebo fantasy blízké.

Mgr. Michaela Paučo

Je doktorandkou na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Při studiu se zabírala především současnou českou literaturou, bakalářskou i diplomovou práci věnovala analýze románů, novel a povídek Miloše Urbana. V současné době se pokouší o komparaci světových metafyzických detektivních románů s jejich českými variantami. Zajímá se o literaturu i umění, pracuje jako tisková mluvčí v Moravské galerii v Brně.

Mgr. Ondřej Pomahač

Studuje na Ústavu české literatury a komparatistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Zajímá se o filosofii jazyka a literaturu, zejména tu, která se skoro nedá číst. Nejvíce se zabývá rolí analogie v lidském myšlení a ve volném čase se snaží vzdělávat v biologii.

Mgr. Martina Salhiová

V současné době je studentkou kombinované formy doktorského studia Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Magisterské studium muzeologie, bulharštiny a bohemistiky absolvovala závěrečnou prací věnovanou etymologii před slovanských toponym a hydronym Slovenska. Zabývá se komparatistikou a dětskou literaturou. Napsala novelu z česko-bulharského prostředí *Dřínové údolí* (2016).

Mgr. Jakub Souček

Vyštudoval slovenský jazyk a literaturu v kombinácii s anglickým jazykom a literatúrou na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Výskumne sa zameriava predovšetkým na anglo-americkú literatúru, aktuálne v rámci svojej doktorandskej práce reinterpretuje prózy Edgara Allana Poea. Zaujíma sa tiež o súčasnú slovenskú literatúru, ktorú recenzne reflektuje vo viacerých literárnych periodikách (Glosolália, Vlna, Vertigo atď.).

Doc. PhDr. Helena Ulbrechtová, Ph.D.

Od roku 1998 vědecká pracovnice ve Slovanském ústavu AV ČR, v. v. i., v Praze, v letech 2007–2017 jeho ředitelka. Od roku 2007 působí i na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity. Těžiště odborného zájmu: ruská literatura 20. a 21. století, interkulturní literární věda, reflexe lidského myšlení a vědění v literárních dílech. Vybrané knižní publikace: *Vladimir Vysockij: Puť ot barda k poetu* (2002); *Lužickosrbská literatura: její vývoj a pozice mezi středoevropskými literaturami* (2009); *Ruská poezie druhé poloviny 20. století. Úvahy o teorii, literární historii a filozofii*. (2009); vyd. spolu se Siegfriedem Ulbrechtem: *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen. Ausgewählte Aspekte* (2009); *Ruské imperiální myšlení v historii, literatuře a umění. Tradice a transformace* (ed.). (2015); Thomas Grub – Edgar Platen – Siegfried Ulbrecht – Helena Ulbrechtová (Hg.): *Literatur und menschliches Wissen. Analysen zu einer grenzüberschreitenden Beziehung* (2017, v tisku).

SUMMARY

At the Edge of the Worlds

Fantastic Literature in Interdisciplinary Exploration

Fantastic literature can be understood as a mode with an important aspect of crossing borders: between the ordinary and the fantastic worlds, between the past, present and future, between scientific and magical thinking, between fantasy and rationality, and between the actual and the fictional worlds. Similarly, the borders within the fantastic literature are being blurred: the number of its genres is mutually connected, they inspire each other, there appear some hybrid genres, and we can perceive some connections between genre and non-genre fantastic fiction.

To a certain extent, this book also deals with crossing the borders. Our aim was to concentrate on the topic of the fantastic from different points of view, approaches and disciplines, not to provide an exhausting insight into only one aspect from many topics of fantastic literature.

We would like to point out the inspirational quality of various approaches to the fantastic, and also to set some ways that can be further used when theorising the fantastic. This also reflects the structure of the authorial team which consists of scholars from various fields and with various interests; therefore, you will learn about both Czech and world fantastic literature not only from the point of view of literary studies, but also from the point of view of philosophy, drama studies, linguistics or history of art.

The book content consists of five thematically connected parts, each having its own introduction and including several chapters:

On the Utopian Quality in Literature

Sharing the Story, World and Language

To the Roots of Not Only the Czech Fantastic

Creativity and Fantastic Quality – Stories Not Only for Children

Central-European Postmodernism

Summary

The five parts of this book concentrate on the fantastic literature from both the synchronic and diachronic, and theoretical and historical perspective, deal with specific texts by well-known Czech and world authors, or aim at a specific approach of fantastic literature to narration, shared worlds, the use of constructed languages, or the presence (absence) of female writing in current Czech fantastic literature. The result – as we hope – is the revealing of the complexity of fantastic literature as not only a literary, but also as a general cultural and social phenomenon that cannot be, in any case, limited to a constricted idea of a minority genre aiming at a not very discerning reader who seeks an evasion from the chains of reality.

To deconstruct the idea of fixed borders between fantastic and mimetic literature, we work with a concept of fuzzy sets and extend the breadth according to the system of division by Brian Attebery from the genre of fantastic literature to the fantastic as a mode of narration. We are therefore interested in changeable and permeable borders of fantastic literature, and in the overlap of the fantastic, mimetic, fairytale and mythical, as well as in the possibility of reflecting the fantastic from the point of view of various scholarly fields.

VÝBĚROVÝ REJSTŘÍK

A

antidetektivka 302, 303
antiiluzivní 266, 270
archetyp, archetypální 29, 30, 60, 104,
129, 153, 154, 183, 191, 258, 302, 341
autenticita 271

C

civilizace 30, 36, 44, 47, 48, 49, 52, 56, 63,
65, 67, 70, 71, 175, 198, 206, 211, 249,
253, 319, 333
cyklus, artušovský 114, 236
čas 9, 11, 16, 26, 29, 30, 35, 39, 41, 42, 43,
45, 46, 47, 48, 49, 50, 56, 58, 60, 62,
64, 67, 75, 78, 82, 85, 89, 105, 111, 149,
173, 177, 178, 184, 189, 202, 204, 206,
207, 209, 218, 224, 227, 229, 236, 237,
239, 240, 245, 260, 261, 266, 272, 280,
290, 293, 299, 302, 319, 323, 355

D

degradace 128, 316, 317, 320, 321
detekce 31, 302, 303, 306, 309, 311

determinismus 27, 62, 73
dialog, dialogický, dialogičnost 51, 53,
169, 182, 185, 186, 190, 191, 192, 193,
271, 277, 290, 316, 340
dvojčlen, fantastický 226, 228
dvojník 241, 248, 290, 291, 293, 308
dvojznačnost, dvojnáčný 37, 276, 286
džungle 239, 246, 249, 251, 252, 253, 255,
303

E

empatie, empatický 99, 267, 326, 327
epika, rytířská 30, 236
experiment, experimentální 42, 43, 52,
56, 62, 63, 67, 92, 98, 101, 162, 271,
326, 327, 328
experiment, myšlenkový 41, 42, 43, 45

G

Gedankenexperiment 26, 41, 42, 43, 44
grotesknost, groteskní 42, 72, 158, 159,
161, 162, 168, 177, 188, 193, 199, 200,
203, 212, 257, 303, 305, 307, 311

Výběrový rejstřík

H

hádkanka 171, 227
humor, humorný 5, 30, 170, 194, 199,
233, 234, 235, 236, 237, 238, 246, 253,
271, 350
hybridizace, žánrová 269, 270
hyperbola, hyperbolický 37, 159, 162, 164,
188, 201

I

intertext, intertextuální, intertextový 40,
41, 53, 116, 163, 164, 266, 298, 303, 320
intuice, intuitivní 10, 61, 77, 78, 118, 202,
225, 228, 231
ironie, ironický 29, 31, 37, 67, 69, 70, 71,
72, 74, 158, 168, 169, 179, 189, 192,
193, 194, 199, 203, 208, 212, 272, 334,
337

J

já, pamatující 101, 102
já, prožívající 101
jáství 27, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105,
106
jazyk, fiktivní 28
jevy, paranormální 266, 273

K

koncept zvrácenosti 153, 158
kontrafaktuál 270, 273
kontrafaktuální 272
kýč 234, 311

L

lingvistika, lingvistický 25
lumírovci, lumírovské 29, 168, 171, 179

M

magie, magický 12, 13, 16, 25, 28, 97,
129, 173, 182, 260, 261, 278, 291, 299,
303, 310, 326, 330
maloměsto 239, 250, 251
mentalizace 326, 327
město 5, 30, 40, 47, 52, 56, 64, 82, 84, 119,
129, 206, 211, 239, 240, 241, 242, 243,
245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252,
253, 254, 255, 266, 275, 277, 278, 279,
280, 282, 283, 284, 286, 290, 298, 314,
316, 319, 320, 331, 334, 336, 351, 363
metatext, metatextový 77, 242, 271
mimoverbální 197, 198
mise en abyme 302
množina, neostrá 9, 10, 11, 14, 21, 323
monstrum 48, 290, 291, 292, 293, 298
myšlení, magické 25, 326, 328, 330
mýtus, mytický 18, 19, 30, 32, 41, 56, 101,
105, 115, 128, 171, 183, 198, 218, 236,
258, 260, 261, 262, 266, 274, 280, 298,
303, 308, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 337, 349

N

neoimpérium, neoimperiální 50, 53, 54,
58, 60, 361
nevědomí 65, 224, 228, 348
nomádismus 317, 321

O

okultismus, okultní 11, 166, 174, 274
omyl, kreativní 228
ozvláštnění 11, 19, 21, 96, 102, 116, 226,
227, 271, 307

P

paralelismus 157, 289
parnasismus, parnasistní 168, 171, 175, 179

parodie, parodický 42, 53, 71, 110, 160,
178, 189, 193, 194, 218, 236, 237, 242,
304

patologie, patologický 152, 154, 167, 267

pedagogika, pedagogický 222, 223, 230

podsvětí 252, 314, 319

poetika 29, 30, 31, 40, 53, 150, 151, 152,
153, 154, 156, 157, 162, 164, 236, 237,
287, 288, 289, 308, 309, 348, 363

pohádka, autorská 217, 218, 236, 242, 247,
343, 360

pohádka, pohádkový 5, 21, 29, 30, 35,
176, 197, 200, 217, 218, 219, 222, 223,
227, 229, 236, 237, 239, 240, 241, 242,
243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250,
252, 254, 257, 258, 259, 260, 266, 269,
298, 304, 307, 332, 337, 347, 350, 352,
356

poiesis 21, 40, 41

poselství 29, 31, 150, 173, 210, 211, 237,
243, 250, 265, 266, 269, 270, 273, 305,
308

posthistorie, posthistorický 44, 47, 49, 60,
361

prostor 12, 15, 16, 30, 35, 37, 40, 41, 42,
43, 45, 46, 48, 57, 59, 60, 63, 64, 70,
74, 75, 79, 83, 88, 89, 106, 112, 113,
114, 117, 126, 149, 168, 173, 175, 182,
187, 202, 204, 205, 208, 211, 217, 218,
219, 229, 237, 238, 239, 240, 243, 244,
245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253,
254, 255, 261, 266, 274, 275, 279, 280,
281, 282, 283, 285, 287, 290, 299, 304,
309, 316, 318, 319, 320, 321, 348, 355,
363

překlad, fiktivní 29, 288, 290

příběh hrdiny 27, 102, 103

příběh jáství 97, 103

psaní, ženské 130, 131

Q

quenijština 306

R

realismus, magický 12, 13, 16, 17, 31, 52,
271, 278

rétorika 40

román, gotický 31, 287, 290

román, pohádkový 217, 242

romantismus, romantický 11, 39, 105,
152, 154, 157, 164, 166, 167, 169, 171,
175, 177, 223, 292, 307, 308

romány, rytířské 28, 57, 109, 117, 118

řízení čtenářských sympatií 73

S

satira, satirický 11, 16, 18, 29, 37, 38, 70,
71, 76, 89, 150, 158, 160, 161, 164, 166,
169, 177, 178, 179, 181, 208, 218, 243

sémiotika, kulturní 26, 40, 41

sen 14, 35, 36, 37, 38, 89, 165, 168, 170,
171, 173, 177, 196, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 210, 212, 213,
242, 272, 295, 297, 302, 304, 309,
329, 334

surrealismus, surrealisté, surrealistický,
surreální 30, 31, 37, 200, 201, 202,
224, 227, 228, 266, 278

svět, aktuální 16, 18, 19, 20, 22, 24, 26,
71, 95, 96, 116, 221, 240, 265, 273, 303,
304, 324, 327, 328, 329

svět, fikční 15, 16, 17, 18, 19, 25, 27, 28,
30, 62, 70, 72, 95, 96, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119,
171, 247, 279, 281, 287, 289, 291, 302,
309, 310, 315, 329, 362

svět, sdílený 28, 108, 109, 110, 113, 115,
117, 118, 120

světy, paralelní 11, 42, 48, 56, 60, 210,
211, 249, 329

Výběrový rejstřík

T

tajemství, tajemný 11, 22, 31, 57, 66, 118,
150, 168, 169, 170, 175, 191, 203, 210,
236, 240, 243, 246, 247, 250, 251, 252,
253, 260, 266, 273, 277, 280, 288, 289,
290, 291, 292, 297, 298, 299, 302, 304,
306, 307, 309, 310, 311, 347, 356
telekineze 20
telepatie 20, 304
teorie, prototypová 10
trompe l'oeil 321

U

univerzum, komiksové 28, 108, 111, 112,
114, 115, 119

V

váhání, váhat 31, 249, 275, 277, 279, 282,
288, 289, 297, 299, 301, 310
velkoměsto 239, 243, 244, 246, 250, 252,
253, 275
víra, magická 326, 328, 330
vynález 16, 42, 47, 150, 184, 185, 191, 207,
225
vypravěč, nespolehlivý 31, 288, 296, 299
vyprávění, autenticitní 270

VĚDECKÁ REDAKCE MASARYKOVY UNIVERZITY

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (předseda)
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.
prof. PhDr. Petr Macek, CSc.
PhDr. Alena Mizerová (tajemnice)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Mgr. David Povolný
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. David Trunec, CSc.
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.
Mgr. Iva Zlatušková (místopředsedkyně)
doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY

doc. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
(předsedkyně)
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
(tajemnice)
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Na rozhraní světů

Fantastická literatura v mezioborovém zkoumání

Tereza Dědinová (ed.)

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA roku 2016
v edici **Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity** / číslo 454

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Výkonná redaktorka / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Grafická koncepce edice a návrh obálky / Pavel Křepela

Sazba / Pavel Křepela

Vydání první / 2016

Náklad / 200 výtisků

Tisk a knihařské zpracování / powerprint s.r.o., Brandejsovo nám. 1219/1,
165 00 Praha-Suchbát

ISBN 978-80-210-8441-4

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8441-2016



#454