

Dědinová, Tereza

Návrh definice fantastické literatury intuitivní metodou

In: Dědinová, Tereza. *Po divné krajině : charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, pp. 56-59

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134156>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

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

4. NÁVRH DEFINICE FANTASTICKÉ LITERATURY INTUITIVNÍ METODOU

Fantastickou literaturu v tom nejširším kontextu, jako modus, lze vymezit proti literatuře nefantastické (mimetické), tedy v poněkud zjednodušeném pojetí takové, která záměrně nepřekračuje hranice konsenzuální reality. Co to znamená?

Nefantastickou literaturu tvoří ty texty, jejichž jednotlivé tematické a motivické komponenty se zásadně neodlišují od svých předobrazů nacházejících se v aktuálním světě, tak jak ho známe nebo jak si myslíme, že ho známe. O něco konkrétněji: upuštěné jablko padá směrem k zemi, šťiky v potoce dýchají žábrami a nedorůstají tří metrů, naše vztažené prsty neprojdou pevnou deskou stolu, hlavní město Tibetu Lhasa se nachází na nejvyšší náhorní plošině planety Země a Napoleon Bonaparte podle všeho zemřel na ostrově Svatá Helena ležícím v Atlantickém oceánu.

Naproti tomu fantastická literatura se dodržováním výše vytčeného pravidla neomezuje. Pro své různorodé potřeby pozměňuje historické události i přírodní zákony, objevuje prostory a časy čtenářům neznámé a zpochybňuje hranice reality a fantazie.

Jak ale charakterizovat fantastiku ve **vztahu modu a žánru**? Je to vůbec možné a přínosné, anebo postačí načrtnutá odlišení dotýkající se různého přístupu k pravidlům a skutečnostem aktuálního světa?

Určitou možnost nabízí intuitivní přístup k fantastické literatuře, který byl primárně použit pouze pro její subkategorii, science fiction, a který se pokusím rozšířit na veškerou fantastickou literaturu.

Teoretik fantastiky Damon Knight tvrdí, že „*science fiction je to, nač ukážeme, když řekneme science fiction*“ (citováno podle KINCAID 2005: 44, vlastní překlad). Norman Spinrad v obdobném duchu uvádí, že *science fiction je to, co je jako science fiction publikováno*, a upozorňuje tak na skutečnost, že žánrové dělení slouží především nakladatelům a knihkupcům jakožto komerční kategorie (CLUTE 1993: 314).

Pokud se ale přidržíme Knightova tvrzení s vynecháním pragmatického komerčního hlediska, můžeme ho použít jako výchozí bod k dalším úvahám, což udělal Paul Kincaid ve své studii *On the Origins of Genre*⁴⁰, a posléze vztáhnout i na fantastiku obecně. Kincaid Knightovu myšlenku rozvádí; nejprve poukázal na značné slabiny rozličných definic a zpochybnil samu snahu určit začátek tradice science fiction: „*Je to Möbiova smyčka: definice ovlivňuje vnímání historického výchozího bodu a to má zpětně vliv na definici*“ (KINCAID 2005: 45, vlastní překlad). Následně na pokus o definici science fiction aplikuje Wittgensteinův pojem **rodových podobností**. Vyvozuje, že vzorec science fiction, stejně jako každého jiného literárního žánru, není a ani nemůže být stálý v čase, nýbrž se neustále mění a vyvíjí: „*Vzor, žánr, je tedy ve stavu neustálého proudění*“ (KINCAID 2005: 47, vlastní překlad). Tudíž jakákoli definice, krom toho, že může v nejlepším případě postihnout pouze určitou skupinu textů, nevyhnutelně zastarává a nestačí živelně se vyvíjejícímu proudu literatury. Uplatněním principu rodových podobností se lze těchto problémů elegantně vyvarovat. Nejenže je pružnější a dovoluje nám tak pracovat i s těžko zařaditelnými texty, ale rovněž se snadno přizpůsobuje literárnímu vývoji.

Stejně tak jako mezi členy jedné rodiny existuje mnoho společných rysů, byť ani jeden nemusí být vlastní všem, tak ani u science fiction neexistuje jeden jediný nutně společný prvek, nýbrž celý okruh podobností sdílených množinou děl science fiction literatury, ať již se to týče tématu, stylu nebo myšlenky. Pro zařazení textu nám tak stačí pouze libovolný rys (rozuměj fantastický prvek) společný s jiným dílem z okruhu science fiction. Kincaid dále upozorňuje na nutnost výchozího bodu, to jest shody v tom, že nějaké konkrétní dílo je science fiction, aby bylo možné začít s rozvíjením pavučiny rodových podobností. Kincaid tvrdí, že není důležité chápat, proč toto výchozí dílo považujeme za science fiction, stačí to přijmout jako fakt a dále s tím pracovat. K dispozici máme značné množství textů, které za science fiction můžeme označit bez váhání (*451 stupňů Fahrenheita* Raye Bradburyho poslouží jako příklad za všechny).

Největší výhodou tohoto přístupu je pružnost a pojmání science fiction jako neustále se vyvíjejícího proudu, nikoli ustrnulé kategorie: „*Tak rodové podobnosti uznávají science fiction jako neklidnou, dynamickou formu, která může vyústit do mnoha různých směrů z mnoha různých počátků (původů), a stále jako něco, o čem můžeme rozumně mluvit pod jednou hlavičkou: science fiction*“ (KINCAID 2005: 48, vlastní překlad).

Pro mohutně rozrůzněný proud fantastické literatury je definice na základě rodových podobností ještě užitečnější (nakonec i Kincaidova definice science fiction počítá se širším okruhem děl, když jako příklad uvádí Miévillovo⁴¹ *Nádraží Perdido*, jehož text zřetelně odkazuje k tradici science fiction, fantasy i hororu): dovoluje upřít pozornost na body, v nichž se jednotlivé texty protínají, místo bazírování

40 Poprvé uveřejněno roku 2003 v *Extrapolations*, v této práci cituji vydání z roku 2005.

41 Představitel žánru new weird profilujícího se od 90. let 20. století.

- Cesty k definici fantastické literatury

na otázkách, je-li určité dílo dostatečně fantastické, nebo nikoli. Už definováním určitého díla jako fantastického současně přihlížíme k subtilnějšímu usazení díla do vnitřní struktury žánru na základě toho, jaké rysy podobnosti a s jakými okruhy textů v něm nalzáme. První krok při uvažování o fantastičnosti díla je tedy intuitivní (konkrétní dílo vnímáme jako fantastické), v okamžiku, kdy analyzujeme fantastičnost prvku díla ve vztahu k jeho realizacím v dalších dílech a zasazujeme ho do kontextu neostré množiny fantastických děl (a tedy do sítě rodových podobností), činíme druhý krok spočívající v analýze architektonických vzorců.

Rodové podobnosti taktéž umožňují zapomenout na spory, zda určité dílo je spíše detektivka s fantaskními prvky, fantaskní text s detektivními prvky, popřípadě science fiction ozvláštěná aspekty fantaskna a detektivky. Stejně jako podle určitých rysů zařadíme text do okruhu science fiction, můžeme ho podle dalších přiblížit k detektivce a fantaskní literatuře. Síť rodových podobností takto nahlíží na literární text jako na komplexní útvar inspirující se z mnoha zdrojů a k mnoha dalším odkazující.

Rozvolněnost takového modelu však krom nepopíratelných pozitiv přináší i komplikace: vzhledem k libovolnosti rysů určujících dílo jako fantastické dovoluje vedle sebe postavit Čapkovu *Továrnu na absolutno* a triviální dobrodružné příběhy vyšperkované kosmickými kulisami. Zároveň ale umožňuje tato díla odlišit na základě dalších rysů, v uvedeném případě nejlépe dle podílu dobrodružných banálních aspektů a klišé. Čapkovy texty a prostinká dobrodružství navlečená do skafandru tak sice zůstanou propojeny minimálně jedním vláknem sítě rodových podobností, mnohem více vláken však bude každý z těchto textů usazovat do kontextu s až protilehlým okruhem literárních děl.

Aplikace Kincaidova modelu neimplikuje, že budeme automaticky považovat za fantastický každý text, v němž se objeví fantastický prvek charakteristický pro nějaký okruh fantastických děl. Abych se vyvarovala zavádějícího zjednodušování, přebírám základní podmínku Nancy H. Traillové určující, zda o konkrétním díle budeme v kontextu fantastické literatury vůbec uvažovat. Nancy H. Traillová v publikaci *Možné světy fantastiky: Vznik paranormální fikce* (2011) na příkladu Shakespeara *Hamleta* důrazně upozorňuje na nutnost brát v úvahu počet fantastických prvků v určitém literárním textu (vztahů nepřístupnosti) při hledání hranice mezi realistickým a fantastickým fikčním světem. *Hamleta* nebudeme chtít zařadit do rámce fantastické literatury, přestože se v něm neoddiskutovatelně vyskytuje nadpřirozená bytost, a to duch Hamletova otce. Traillová zamítá dělení mezi fantastickou a realistickou literaturou na základě pouhé přítomnosti fantastického prvku a doporučuje ohled na celkovou strukturu fikčního světa a na roli, kterou v ní nadpřirozené elementy hrají. Fantastické je takové dílo, ve kterém je fantastický prvek (nebo fantastické prvky) pro tvoření fikčního světa zásadní a neobjevuje se pouze ojediněle nesa zcela specifickou funkci: „Nyní máme k dispozici teorii, která může ‚zažehnat‘ ducha v Hamletovi a zároveň uspokojit naše intuitivní vnímání tohoto

díla. Není pochyb o tom, že duch je nadpřirozená entita; avšak v kontextu fikčního světa jako celku to je zlomek, okrajový jev s velmi specifickou funkcí: slouží k motivaci Hamletových akcí, a tím také spouští příběh“ (TRAILLOVÁ 2011: 19–20).

Ojedinělý výskyt fantastického prvku v díle tedy příslušnost k fantastice nezakládá. Na druhou stranu, čím zásadnější roli hraje fantastický prvek v kompozici díla, anebo čím více fantastických prvků se v textu objevuje, tím blíže středu neostré množiny fantastické literatury se nachází. Platí tedy buď hledisko kvalitativní (důležitost fantastického prvku ve struktuře textu), nebo kvantitativní (počet fantastických prvků, které se významně podílejí na podobě fikčního světa a nenesou pouze zcela specifickou funkci), popřípadě oboje. Jistě lze namítat, že Kincaid se při své aplikaci rodových podobností na science fiction (a následně autorka studie při uvažování o fantastické literatuře) problematice pouze vyhýbá, když se spokojuje s pouhým sdílením rysů podobnosti (v naší terminologii fantastických prvků) mezi dílem považovaným za science fiction (či fantastické) a dílem zkoumaným z hlediska vztahu k této literární kategorii. Nicméně vzhledem k tomu, že fantastičnost je primárně mimoestetickou kategorií založenou na specificky ozvláštňené reflexi skutečnosti (motivace užití konkrétních témat se vyhraňuje až při zkoumání vnitřní struktury fantastiky), intuitivní přístup umožňuje vyvarovat se omezujícího výčtu tematických okruhů, které se v čase nutně mění a rozšiřují. Zároveň nejde o popis natolik volný a neurčitý jako definice založené na abstraktních kritériích (například science fiction jako literatura operující se změnou jako základní charakteristikou světa, viz citace výše).

Za fantastická budu tedy považovat 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 ojediněle nesa zcela specifickou funkci.

Fantastickým prvkem rozumím záměrnou odlišnost od konsenzuální reality (pозměněný historický vývoj v případě alternativní historie, zasazení do budoucího fikčního světa a podobně); fyzickou nemožnost v případě postav a objektů, zásadní změnu v případě přírodních zákonů a pravidel fikčního světa (hraničním příkladem zůstává výše zmíněný fikční svět založený na principu plnění nepravděpodobných možností).

Čím více vláken spojuje dílo s dalšími z okruhu fantastické literatury, tím blíže středu neostré množiny se nachází a tím spíše je lze označit za náležející k žánru fantastické literatury, v tomto kontextu bez ohledu na další vnitřní členění (kterému věnuji druhou část práce). V samotném středu budou ležet prototypové texty, na okrajích pak široké spektrum děl zacházejících s fantastickým prvkem nejrůznějšími způsoby, u nichž je případnější mluvit o fantastickém modu, nikoli o žánru. V této práci, jak upozorňuji výše, vynechávám texty nalézající se na samých okrajích neostré množiny fantastiky – díla surreálná a snová – a soustřeďuji se na kategorii širší než žánr v Atteberyho pojetí, nicméně užší než fantastický modus ve své celkové šíři.