

Dědinová, Tereza

Úvodní slovo aneb Jak (ne)definovat fantastiku

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 9-24

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136773>

Access Date: 11. 12. 2024

Version: 20220831

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

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 pomínl 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 (WITTGENSTEIN 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 (TRILLOVÁ 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, míní 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 *Mluvíci 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 otázku, 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 ozvláštňení 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.