

Fránek, Michal

Fantaskní motivy v české próze druhé poloviny 19. století

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání*.
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova
univerzita, 2016, pp. 165-180

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136786>

Access Date: 07. 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.

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 arcit' 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 postižení 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 Arbese 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 zplazení* 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 nepřiliš 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 nadzátku 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* (*Světlozor* 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 psáti 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 nevýslovným 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 nepřímo 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 nepřímo tlumočil své názory na duchovní situaci doby, tedy nebyl přijat kladně – kontaminace obou žánrů nebyla považována za obohacení, ale za něco nepřipadného 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 rozluštitelům 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 naplniti každého uspokojením; znamená to i povznesení 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 zjevovalní 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 Mingeou 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 obraze, 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 báhorkám 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 štědrovečerní 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 *Náčrty 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* (knižně 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 posílnění 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 fádni architekturu rovných ulic, rekatolizaci českých zemí i nadprodukcí různých rádoby spisovatelů. 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 Blankytýný* (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).