

MORFOLOGIE FANTASTICKÉ POVÍDKY

Jiří Šrámek

Brno 1992

I. FANTASTICKÁ POVÍDKA JAKO ŽÁNŘ

"L'art fantastique, c'est que l'homme a su faire de ses superstitions, quand, ayant cessé de les prendre au sérieux, il les a utilisées en vue des plaisirs qu'elles peuvent lui donner." ¹

Louis Vax

Fantastické motivy, jak můžeme globálně nazvat takové prvky tematické výstavby v literárním díle, jež se vztahují k zobrazování událostí, pro něž čtenář nenachází ve světě kolektivní lidské zkušenosti uspokojivý výklad, měly vždy v literatuře svoje místo. Setkáváme se s nimi běžně v mýtech, legendách a aretologických textech, stejně jako v pohádkách, pověstech, rytířských románech nebo imaginárních cestopisech. Kromě vyjmenovaných žánrů, v nichž fantastické motivy mají takřka domovské právo, mohou se i v textech, jež jsou koncipovány jako obraz skutečnosti, objevit neuvěřitelné epizody. Jen díky konvenci, která v klasicistické francouzské tragédii připouštěla prvky převzaté z řecké mytologie (tzv. "merveilleux païen"), mohl Theseus v posledním dějství Racinovy *Faidry* přivolat pomstu bohů na svého syna Hipolyta. Mořská příšera vyděsila jeho spřežení, takže se splašilo a Hipolyt přišel o život. William Shakespeare se nijak nerozpakuje vtáhnout do dramatického děje fantómy. Postava zesnulého krále rozpoutá dramatický konflikt v *Hamletovi*. Fantastično představuje významnou estetickou kategorii, které využívají i jiná umění než jenom literatura. Ve výtvarném umění, jež zejména od dob baroka nejednou s oblibou zpodobovalo neskutečná monstra, se někdy označuje jako fantastické všechno, co se odlišuje od jakési fotografické reprodukce reálna, tedy nikoli pouze smyšlenka, nýbrž i pouhá fantazie, stylizace a představivost. V moderní terminologii je fantastično běžně spojováno s neskutečným, neexistujícím, zcela vymyšleným, chimérickým.

Mluvíme-li o fantastické povídce jako o specifickém a historicky určeném žánru, je především třeba nalézt spolehlivá kritéria, dovolující tento literární pojem uspokojivě popsat a vymezit. Jako jeden z prvních teoretiků nového žánru definoval Charles N o d i e r moderní fantastickou povídku 19. století ("histoire fantastique vraie") v podstatě jako všeobecně ověřenou zprávu o neuvěřitelných skutečnostech ("la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde")² a přitom stanovil i první nepominutelné kritérium - téma. Daniel C o u t y napsal o Nodierově studii *Du fantastique en littérature* (1830), že dala fantastické literatuře oficiální posvěcení ("ses lettres de noblesse") jako samostatnému literárnímu žánru ("un genre littéraire à part entière").³ Charles Nodier jako praktik, to jest autor početné série fantastických příběhů, o nichž teoretizoval, tak prozrazuje i některá tajemství vlastní literární dílny. Jeho poznámky jsou tím zajímavější, že vlastně shrnují hlavní zásady, které budou mít pro nově vznikající povídkový žánr obecnou platnost. Je to jednak princip pravděpodobnosti fantastického děje ("pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire"), jednak princip významové ambivalence, dvojznačné souhry fantastického s realistickým, třebaže Charles Nodier tento požadavek zužuje na jednu reprezentativní variantu, která využívá (ne)věrohodnosti vypravěče-svědka ("la bonne et véritable histoire fantastique d'une époque sans croyance ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou").⁴ V současné době probudil o tuto oblast literární tvorby nový badatelský zájem Tzvetan T o d o r o v svou monografickou prací *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Todorov chápe fantastickou povídku, jak to výstižně charakterizuje Maurice-Jean L e f č b v e (který se však k Todorovově přístupu staví dost kriticky), jako podžánr "vyprávění"

("sous-genre du récit"), takže fantastický příběh ("récit fantastique") nachází v literatuře své místo po boku příběhu psychologického ("récit psychologique") nebo mravoličného ("roman de mœurs").⁵ Roger Bozetto vidí ve fantastické povídce žánr, který dovoluje tematizovat nepojmenované nebo nepojmenovatelné ("l'innomé ou l'innomable") v nejrůznějších obdobích literárního vývoje, včetně 19. a 20. století.⁶ Odporuje Todorovově teorii zániku fantastična ve dvacátém století, ale rozlišuje u fantastična jeho kanonickou podobu na straně jedné a moderní tvar na straně druhé. O fantastické povídce jako žánru mluví také R.-M. Albérès,⁷ Sergiu Pavel Dan⁸ nebo Jacques Landrin.⁹ Ana Gonzalez Salvadorová naproti tomu odmítá tezi, že fantastično tvoří nějaký literární žánr, a považuje je pouze za estetickou kategorii. Její pojetí fantastična nicméně přesahuje kanonické podoby ustavené v 19. století. Svědčí o tom mimo jiné i fakt, že mezi autory píšící fantastické povídky řadí spisovatele tak odlišného zaměření jako jsou Franz Kafka, Julien Gracq nebo Alain Robbe-Grillet.¹⁰ Rovněž Belgičan Franz Hellens tvrdí, že fantastično netvoří nějaký zvláštní literární druh, a poukazuje na to, že je v literatuře odjakživa.¹¹ Jean-Baptiste Baroni a n prohláší otevřeně, že neexistuje fantastická literatura, nýbrž jen jednotlivé projevy fantastična v literatuře, navíc navzájem dost odlišné.¹² Pochybnosti o oprávněnosti existence "fantastického žánru" v literatuře vyjadřují i další badatelé.¹³ Alice Mauronová připomíná v debatě o definici základních pojmů, když klade fantastično ("genre fantastique") po bok komična ("genre comique"),¹⁴ složitý obsah termínu žánr, jenž ve francouzštině nemusí znamenat jen literární druh, nýbrž se může právě tak dobře vztahovat i na estetickou kategorii.

Pro většinu moderních badatelů, kteří se věnují fantastické literatuře, počínaje Hubertem Mattheyem na prahu našeho století a konče Tzvetanem Todorovem, Louisem Vaxem nebo Irčne Bessičrovou, představuje nicméně fantastická povídka samostatný literární útvar, jenž se tak plným právem stává předmětem literárněhistorického a literárněvědného zkoumání. V první polovině 19. století se ve francouzské literatuře vytvořil nový druh povídky jako žánru střední epiky, definovaný nejen tematicky, nýbrž i morfologicky, a tuto povídku můžeme označit indexem "fantastická". Vrátime-li se zpátky k Charlesu Nodierovi, najdeme v jeho předmluvě k povídce *Smarra* z roku 1832 jasnou představu o tom, že přichází "nová literatura", v níž si tento průkopník romantismu činí nároky na prvenství. Charles Nodier přitom nemluví jen o romantickém hnutí jako takovém, nýbrž má zcela konkrétně na mysli také literaturu inspirovanou "fantastičnem", třebaže v širokém slova smyslu.¹⁵ Marcel Schneider ve svém přehledu fantastických děl ve francouzské literatuře od středověku až po současnost výslovně vyděluje specifický žánr vzniklý ve Francii po roce 1830 působením Hoffmannovým.¹⁶ Rumunský literární teoretik Ioan Vultur rozšířil pohled na fantastickou povídku o důležitou geografickou dimenzi tím, že konstatoval existenci zvláštní kategorie textů, začínajících se vytvářet jako samostatný literární druh v evropském měřítku.¹⁷ Výklad geneze nového žánru na základě pohybu literární struktury je samozřejmě třeba doplnit o vliv nového horizontu chápání, který se vytvářel v Evropě od 18. století a vycházel z uvědomělého racionalismu. Teprve racionálněempirická mentalita nové doby totiž obnažila rozpor mezi dědictvím tradičního středověkého fantastična a moderním racionalistickým způsobem uvažování v jeho úplnosti.

Pokud jde o povídku jako vhodnou formu pro rozvoj fantastického syžetu, Pierre-Georges Castex není zdaleka jediným, kdo je přesvědčen o tom, že představuje vhodný rámec k dosažení sledovaného účinu.¹⁸ Fantastický motiv se vyhrocuje ve chvíli, jež má jedinečný a v určitém slova smyslu i neopakovatelný charakter. Fantastický děj tak logicky směřuje k hutnému příběhu zakončenému pointou. K tomuto názoru dospěli i Jacques Bergier¹⁹ a Dieter Penning,²⁰ kteří spatřují v povídce ideální formu pro fantastično. Jean Pierrrot explicitně

definuje fantastickou literaturu vzniklou v Evropě na přelomu 18. a 19. století jako nový povídkový žánr.²¹ Přednosti povídky ("conte", "nouvelle") ve srovnání s románem, pokud jde o díla inspirovaná tím, co nazývá "emocí z fantastična" ("émotion du merveilleux"), vyzvedl ostatně hned Hubert M a t t h e y, protože - jak říká - krátká emoce vyžaduje stručnost.²² Naproti tomu Louis V a x dává přednost výrazu "vyprávění" ("récit") a řadí tam nejenom povídku a novelu, nýbrž i román nebo baladu,²³ případně i divadelní hru nebo film,²⁴ jakožto literární formy vhodné pro rozvíjení fantastického tématu. Zdá se však, že se přitom dal do značné míry ovlivnit nerozlišováním fantastických textů od science-fiction. Takové nepřesné chápání pojmu není bohužel u literárních historiků ani teoretiků dodnes žádnou zvláštností. Definice termínu "fantastický", užívaného ve spojitosti s literární tvorbou, má vůbec zajímavou historii. Ve Francii se adjektivum "fantastický" objevilo v této souvislosti poprvé v debatě z třicátých let 19. století. Použil jej ve svém článku, uveřejněném dne 7. února 1828 v *Globe*, kritik J.-J. A m - p ě r e a tím uvedl do běžného úzu. Je nicméně třeba si trochu podrobněji všimnout významu, jaký Ampère tomuto pojmu přisuzoval. Považoval Hoffmannovy *Phantasiestücke in Callots Manier* za natolik pozoruhodné, že je prostě označil jako "fantastické"?²⁵ V polovině 19. století totiž Champfleury konstatoval, že slovo "fantastique" vynalezli ve Francii proto, aby jím vyjádřili úžas a ohromení nad některými Hoffmannovými díly.²⁶ Jak však upozornila Gwenhaël P o n - a u o v á, použití výrazu "fantastique" pro označení Hoffmannových povídek mělo vyjádřit také radikální rozdíl mezi dílem, jež napodobuje skutečnost, a dílem, které zákony rozumu neuznává a dává před nimi přednost obrazotvornosti. U výše uvedeného Hoffmannova díla by se mělo spíše mluvit o "fantazii" než o "fantastičnu,"²⁷ jak to ostatně napovídá i titul německého originálu. Jestliže se tedy slova "fantastique" začalo užívat ve francouzské literární kritice i praxi, zdaleka to ještě neznamenalo, že se tento výraz vztahoval jen na literární útvar určitého druhu. Théophile G a u t i e r v některých podtitulech svých fantastických povídek tohoto adjektiva používá, jako například v *La Cafetičre* ("conte fantastique") nebo ve *Spirite* ("nouvelle fantastique"). Na druhé straně však povídce *Omphale*, která je právě tak fantastická jako obě výše zmíněné, dává poněkud rozmarný podtitulek "rokokový příběh" ("histoire rococo") a frenetickou povídku *Onuphrius* označuje jako "fantastické trampoty" ("vexations fantastiques") svého podivínského hrdiny. Jules J a n i n použil v roce 1832 titulu *Contes fantastiques* pro soubor povídek s bizarními a fantaskními náměty, zřejmě jen z toho prostého důvodu, že nové módní slovo v titulu sbírky dobře působilo. V roce 1831 uvedl Honoré de B a l z a c svou povídku *Le chef-d'oeuvre inconnu* jako fantastickou ("conte fantastique"), aby ji později do souhrnu svého díla zařadil jako filozofickou ("conte philosophique").

Teprve postupem času se začalo vytvářet pojetí fantastického v souladu s hegelovskou formulí, podle níž vše skutečné je totožné s racionálním, a přídavné jméno "fantastický" se začalo chápat jako synonymum smyšlenky. Tak dnes definuje toto slovo i český slovník literární teorie, kde se termín "fantastická literatura" vysvětluje jako souhrnné označení pro "literární díla vytvářející obraz skutečnosti za pomoci prvků smyšlených, tj. takových, které neodpovídají běžné zkušenosti ani obecně platnému pojetí a nazírání světa".²⁸ Takové pojetí sice nutně implikuje historické hledisko, protože představy o tom, co se obecně považuje za pravdivé a co nikoliv, se mění, vede však k srozumitelné definici pojmu. Nicméně až literární teoretici a historici od počátku 20. století, Hubert M a t t h e y a Joseph R e t t i n g e r, začali používat pro literární texty určitého druhu adjektiva "fantastique" v soudobém slova smyslu. "Obecně platné pojetí a nazírání světa" je tedy formulace, která vychází z určitého dobově definovaného horizontu chápání, *épistémé* podle definice Michela F o u c a u l t a.²⁹ Fantastické motivy, které se různým způsobem dostávaly do literatury zhruba od konce středověku, navazovaly v první řadě na minulé

tradice - esoterické doktriny (gnozi, kabalou), pseudovědecké teorie (alchymii, astrologii), ohlasy herezí a tajných nauk (tajná bratrstva, rosenkruciánství) a lidové pověry. Roger C a i l l o i s užívá pro toto zavedené a ve své době (zčásti) uznávané fantastično výrazu "institucionalizované" ("fantastique d'institution").³⁰ Tento termín je však poněkud sumární, jelikož mezi prvky označovanými jako fantastické je třeba citlivě rozlišovat s ohledem na jejich funkci v rozdílných žánrech i kontextech. V tradičním předkanonickém fantastičnu, jak je představují mýty nebo pohádky, je fantastický prvek buď s obrazem světa ústrojně spojen a přijímán jako rovnocenná skutečnost (mýty), nebo si vytváří svůj odlišný svět podrobený vlastním zákonům (pohádky). Na přelomu 18. a 19. století se objevuje v literárních textech označovaných jako fantastické nová kvalita, dvojnásobnost, ambivalence,³¹ čímž se rozumí průnik neznámého a nepochopitelného (smyšlenky) do racionálně koncipovaného obrazu světa (skutečnosti). Pro tento průnik lze ovšem užít i jiných označení, jako třeba "radikální narušení kódů" ("perturbation radicale des codes"),³² "roztržka" ("rupture", "déchirure") nebo dokonce "pohoršení" ("scandale").³³ Teprve koncem 18. století, jak dokládá R.-M. Albérès, se začíná oddělovat "nadskutečné" ("surréal"), jako případný zdroj pohoršení a hrůzy, od nadpřirozeného ("surnaturel").³⁴ Albérèsův výraz "oddělení" tu vlastně znamená "odštěpení" a souvisí s další degradací zlidovělého nadpřirozena. Marcel Schneider prohlašuje, že jediný středověký mýtus, který lze označit za fantastický, je hledání grálu.³⁵ Hledání grálu jako motiv skutečně představuje v románové sérii, která vznikala jako didaktické pokračování populárních rytířských románů artušovského cyklu, pokleslé středověké nadpřirozeno ("merveilleux médiéval"). Jako v mýtech nebo pohádkách se však ani v rytířských románech nevytvářela ambivalence, která je podmínkou vzniku fantastična. Přesto i středověk, kdy součástí *épistémé* bylo obecné přijímání nadpřirozena v nejširším slova smyslu jako jedné z rovnocenných stránek reality, měl svou oblast nevysvětlitelných a tajemných jevů, jež se vymykaly uznávaným, platným kódům. Jean-Claude S c h m i t t uvádí jmenovitě početné texty z 11.-13. století, v nichž se hovoří o různých nevysvětlitelných úkazech, jako jsou zjevení démonů nebo zesnulých, záhadné sny a podobné tajuplné jevy.³⁶ V různých historkách, o nichž se zmišuje, můžeme najít rysy, upomínající na pozdější kanonické fantastično. Je ovšem pravda, že se jedná o texty, které se nepokoušejí o umělecké literární zpracování těchto témat. Jako minipříběh s fantastickými prvky můžeme označit renesanční básnickou skladbu od Pierra de Ronsarda *L'Hymne des Démons* z roku 1555. Hrdina (vypravěč v první osobě) jel v noci za svou milou a cestou uslyšel právě o půlnoci zlověstný štěkot psů. Vzápětí se před ním vynořil velký černý kůň s kostlivcem jako jezdcem. Vypravěč se rozechvěl hrůzou, ale Bůh mu našťastí vnukl, aby vytasil meč, pustil se s přízrakem do boje a tak se zachránil. Těchto několik veršů je podáno velmi střízlivým způsobem jako svědectví o autentickém zážitku.

Středověké fantastično vznikalo tedy stejně jako jeho novověký potomek ze střetu dvou rozporných systémů, dvou řádů věcí, jednoho známého a pochopitelného (uznávaného), druhého neznámého, neproniknutelného a mnohdy hrozivého. Vysvětlení, v němž se hledal klíč k pochopení tohoto neznámého, nebylo ovšem nutně racionalistické. Středověká *épistémé* naopak ochotně připouštěla výklady, jež jsou racionalistickému přístupu bytostně cizí. Na nejvyšším stupni hierarchie všech těchto jevů stál tehdy ovšem nadpřirozený svět, jenž měl nade vším konečnou a svrchovanou moc. Také v Ronsardově textu vidíme, že nadpřirozeno je schopné poskytnout účinnou ochranu proti záhadné hrozbě. Nicméně období renesance znamená současně začátek epochy, která středověký horizont chápání výrazně změní. Už v tradiční hagiografii lze rozeznávat prvky autentické, dalo by se takřka říci kanonizované, a prvky účelové, zcela smyšlené nebo alegorické. Právě tyto prvky, v nichž se hlásí o slovo pokleslé nadpřirozeno a volná tvůrčí fantazie, se postupně zabydlí ve světě legend jako jejich neoddelitelná součást.

Zlatá legenda uvádí například v kapitole o svatém Juliánovi vyprávění z pera Cehoře z Toursu o tom, jak jeden člověk chtěl v neděli pracovat, avšak sotva uchopil do ruky sekeru, aby jí očistil vůz, nástroj mu přirostl k pravici. Teprve o dva roky později byl nebožák vyléčen v kostele na přimluvu svatého Juliána, k němuž se kajnicně modlil. Je jasně vidět, že nadpřirozený prvek je koncipován tak, aby maximálně zvýraznil poučení, které z textu plyne. Trest ilustruje závažnost překročení zákona o nedělním klidu. Svět legend se přitom u Jakuba de Voragine nicméně už zřetelně posvětil. Nesvědčí o tom jenom výše uvedená hyperbolizace. Mluvíci jelen ve vyprávění o jiném Juliánovi, jehož narativní schema se inspirované příběhem Oidipovým, svědčí o vlivu literární tradice, zasahující do dějové struktury legend. V každém případě si tento středověký svět, v němž zázrak je přijímán spontánně jako projev nadpřirozena vstupujícího do reality, uchovává své vlastní, historicky určené rysy. K středověkému člověku promlouvá za těmito skutky Bůh, který dostatečně zviditelnil svou přítomnost a jasně artikuloval své morální požadavky. Legendy promlouvají k člověku poetickou řečí, předvádějí mu vzory i výstražné příklady. Nevytvářejí žádný prostor pro vstup nějakého fantastična do přehledného a pochopitelného děje, který se řídí zákony, jež všichni znají a chápou.

Z imanentního pojetí vývojové linie vychází při svém vysvětlení zrodu fantastična Ioan Vultur. Ze strukturálněgenetické perspektivy se mu fantastično jeví jako výsledek diferenciaci mezi povídkou 18. století, respektující pravděpodobnost děje, a souborem prvků převzatých z pohádek, legend a mýtů.³⁷ Jednoduchý, nebo lépe řečeno jednostranný genetický model vzniku fantastična nabízí Mihai C o m a n, který tvrdí, že fantastická literatura vznikla prostě rozkladem mýtů.³⁸ Skutečnost je však zřejmě složitější. Zdá se nepochybné, že zdroje moderního fantastična se nedají redukovat na jediný žánr nebo podnět. Na oživení témat vizionářství a onirismu ve francouzské literatuře druhé poloviny 18. století poukázala například Henriette L u c i u s o v á, která dokonce neváhá tvrdit, že *Le Diable amoureux* (1772) může být považován za jeden z tradičních textů o snu ("textes oniriques").³⁹ Hubert Matthey dospěl při uvažování o příčinách vzniku fantastické povídky k závěru, že jsou nejasné a leží ve velmi obecné rovině. Rovněž však mezi nimi výslovně uvádí tlak snové atmosféry, související s příchodem romantismu a neobyčejně příznivé pro rozvoj fantastických motivů. Zároveň přihlíží i k mimoliterárnímu kontextu, jmenovitě vlivu spiritismu a hypnotismu, čímž ovšem schéma geneze vyjímá z čistě imanentních souvislostí. (Je ovšem na místě připomenout, že působení spiritismu a hypnotismu se projevilo až v druhé polovině 19. století, a proto je lze sotva nějak spojovat už s genezí žánru.) Poslední příčinu vzniku fantastické literatury spatřuje Hubert Matthey v napodobování zahraničních vzorů, Miliona a Hoffmanna.⁴⁰ John A. G u i s c h a r d považuje francouzskou fantastickou povídku přímo za produkt německého romantismu⁴¹ a bez váhání vyzvedá vliv Hoffmannův. Podle R.-M. Albérèse se od 18. století prosazuje fantastično v literatuře jako pokleslá forma mystického nadpřirozena ("forme dégradée du merveilleux mystique"),⁴² v poslední čtvrtině 19. století už vyčerpaná a anachronická, takže jeho cena spočívá pouze v obratnosti, s níž autor dovede vyprávět.⁴³ Albérès má pravdu v tom, že fantastická povídka první poloviny 19. století navazuje na pokleslé nadpřirozeno. Už Jacques Cazotte v *Le Diable amoureux* uvádí do fantastického děje obraz rábala z lidových vyprávění, jak se v něj postupně přeměnil satan bible a prvotních hagiografických textů. Ale tvrzení, že fantastično se v druhé polovině 19. století prakticky už ze sebe vydalo, neobstojí. To platí pouze o jedné, a to starší části tematického rejstříku fantastické povídky. Fantastická literatura se v té době dokázala tematicky obnovit a čerpat stejně dobře z pokleslé vědy (pseudovědy) jako předtím z pokleslého nadpřirozena.

Mario P r a z upozorňuje zase na význam "černého romantismu",⁴⁴ zatímco Peter C e r s o w s k y nachází paralely mezi fantastickým a erotickým snem.⁴⁵ Podobně Rein A.

Z o n d e r g e l d se domnívá, že fantastická literatura, působící ve své první fázi subverzivně proti osvícenství, navazuje na erotickou literaturu a že tato funkce jí zůstává i ve 20. století, a to navzdory objevu psychoanalýzy.⁴⁶ Téma sexuality se už svou podstatou řadí k intimním tématům, a fantastická literatura se vyznačuje vysokou mírou "intimity". To však nutně neznamená, že přitom vyjadřuje právě skryté touhy. Především tu jde o obraz hrdiny, stojícího osamoceně proti neznámu. V okamžiku setkání s fantastičnem pociňuje velmi intenzivně jedinečnost vzniklé situace, vyděluje se z uznávaného řádu věcí, odlišuje se od svého okolí, je vytržen z každodenní rutiny. Z účelovosti fantastické literatury vychází Roger Caillois, když spojuje fantastické motivy v literatuře s odvěkou lidskou touhou po nespelnitelném a načrtává spojnici mezi pohádkami, fantastickou literaturou a science-fiction.⁴⁷ Fantastický prožitek však zpravidla nemá extatické dimenze. Mnohem častěji je spojen s pocity nejistoty až děsu a někdy se v něm promítá i více nebo méně uvědomělý pocit viny. Nejednou se sám vstup do fantastického světa jeví hrdinovi jako prohřešek, porušení nějakého zákazu, přestoupení tabu. Georges J a c q u e m i n vyslovil pružnější názor, že totiž fantastická literatura má dvojitý charakter. Na jedné straně směřuje k uspokojování skrytých lidských tužeb, ale na druhé straně současně i k únikové literatuře.⁴⁸ Do určité míry s ním souhlasí Rhein A. Zondergeld, když říká, že psychoanalýza nepřevzala v dnešní době funkci fantastické literatury a že jí proto nadále připadá úkol vyjadřovat "temné impulsy" ("diese 'dunklen Impulse'").⁴⁹ Ve studii nazvané *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen* (1906) provedl Sigmund F r e u d klinickou psychoanalýzu postavy, kterou vytvořil ve své povídce z roku 1903 W. Jensen. Jensenova *Gradiva* však převzala fabuli Gautierovy fantastické povídky *Arria Marcella*, a proto je možné říci, že Freud "četl" Jensenovým prostřednictvím Théophilea Gautiera.⁵⁰ V obou příbězích narazí hrdinova milostná touha na překážku v postavě autoritativního starce (otce). Psychoanalytický přístup se však pro svou jednostrannou vyhraněnost nejeví jako příliš konkluzivní, když je uplatňován na fantastický žánr jako celek. K zajímavějším výsledkům vede tato metoda při studiu díla jednotlivých autorů. Z psychoanalytického hlediska zkoumala například fantastické povídky Maupassantovy Hafissa A. F. S c h a s c h o v á. Spojuje víceméně jednoznačně autorovu fantastickou tematiku s jeho životními osudy.⁵¹ Pokusy o výklad geneze Maupassantovy fantastické tvorby jeho duševní chorobou ovšem nepřekvapí. Jak uvádí Marie-Claire B a n c q u a r t o v á, spisovatel byl podle svědectví Ragusy Moletiové od roku 1884 posedlý obavami, že je pronásledován, a zdá se, že trpěl i halucinacemi.⁵² Bancquartová však upozorňuje v této souvislosti i na vliv, jaký měl na Maupassanta od roku 1865 dekadentní básník Algernon Swinburne, s nímž se Maupassant seznámil v Etretatu. Anglický poeta byl smyslům oddaný milovník magie a ve své "chatrči" ("chaumière de Dolmancé") pořádal dokonce i jakési tajné obřady.⁵³ Je však třeba zdůraznit, že Maupassant začal psát fantastické povídky ještě před rokem 1884 (například *Magnétisme*, *Apparition*, *Lui?*, *La Peur*). Tato skutečnost sice jakékoli souvislosti mezi spisovatelovými duševními problémy a jeho fantastickou tvorbou nevyvrací, na druhé straně však vylučuje jednoznačnou podmíněnost autorovy tvorby jeho duševní chorobou. Takže nakonec geneze fantastična v tvorbě tohoto významného představitele žánru není psychoanalytickými metodami uspokojivě vyřešena.

V předchozích úvahách o zrodu fantastické literatury padla několikrát zmínka o *romantismu*. V čem může romantický kontext přispět k osvětlení problému vzniku fantastické literatury? Především už sama skutečnost, že fantastická povídka vstoupila do literatury v době romantismu, zřejmě není nijak náhodná. Právě romantismus dokázal ve svém synkretismu a kosmopolitismu absorbovat a valorizovat různé domácí i zahraniční proudy, které se staly pro fantastickou literaturu zdrojem inspirace. Na začátku 19. století se fantastická literatura zařazuje

bez dlouhých oklik do hlavního literárního proudu, vedoucího od románu 18. století, který respektoval pravděpodobnost děje, k realistickému románu 19. století. Poetika tohoto proudu, která se zakládala na tradicích napodobování skutečnosti a na střízlivém stylu ("přirozenosti"), sahala svými kořeny až do období klasicismu. "Main-stream" podrobuje své disciplině i žánr fantastické povídky, přestože se mu fantastická povídka svým rozporným konstitutivním tématem vymyká. Slovesné umění však nemá tak vyhraněnou koncepci rozumové pravdy jako věda a vyjadřuje osobní vize a touhy stejně dobře jako dokáže popisovat okolní svět. Proto také na fantastické povídce 19. století neprovokuje nejvíce její téma jako takové, nýbrž "realistický" způsob, jakým s fantastickým tématem zachází. U druhé romantické generace, v jejichž řadách nacházíme také představitele frenetismu, se projevovala kromě jiného i touha dráždit "měšáka". Nestává se prostřednictvím fantastické literatury první poloviny 19. století jedním z terčů útoků i moderní racionalismus, jenž na počátku 19. století tvořil už pevnou součást jistot nového společenského i duchovního *establishmentu*? Tak úzkou a cílevědomou spoluprací frenetické a fantastické literatury nelze ovšem prokázat. Jestliže se však při úvahách o genezi fantastična nikdy nezapomene na nutnost existence racionalistické *épistémé* jako podmínky *sine qua non*, nesmí se přitom opomenout fakt, že k zrodu fantastické povídky dochází až ve chvíli, kdy tato vítězná *épistémé* projevuje - jako součást nové tradice - první známky opotřebenosti.

Fantastický žánr se během 19. století konstituoval jako varianta příběhu s tajemstvím. Počátky příběhu s tajemstvím v minulém století se kladou do souvislosti s "černým románem". Rozdíl v umělecké kvalitě "černého románu" a fantastické povídky spočívá v tom, že fantastické literatuře se podařilo udržet psychologickou dimenzi, rovinu tajemna, zatímco v černém románu, podobně jako v jiné moderní variantě příběhu s tajemstvím, detektivním románu, bylo tajemství degradováno na záhadu. Jak to výstižně formuluje Eric S. Rabkin, v detektivním románu se ze zla jako problému ("evil") stává pouhá hádanka ("puzzle of evil").⁵⁴ Jinými slovy, zlo (zločin) se v těchto textech pojímá nikoli jako problém morální, nýbrž logický. Jestliže tedy Louis Vax (docela správně) připomíná, že fantastická povídka je postavena stejně jako detektivní příběh, jenže obráceně,⁵⁵ pak vytýká pouze jeden důležitý formální znak a nechává stranou podstatné sémantické kritérium. Louis Vax přitom ovšem výstižně postihuje skutečnost, že zatímco detektivní příběh směřuje k tomu, aby se záhada vyřešila, fantastický syžet usiluje o to, aby záhada trvala, případně se dále prohlubovala.

O systemizaci charakteristických témat se pokouší typologie kanonického (tradičního) fantastična. Jak se však ukazuje, není taková klasifikace vůbec snadná. Používaná terminologie, jak už bylo připomenuto, navíc stále hřeší nejednotnou interpretací výrazu "fantastický", jak se s ní setkáváme u jednotlivých badatelů. Někteří z nich jsou příliš liberální a řadí do fantastična i texty bizarní a poetizující. Nezřídka nečiní ani rozdíl mezi fantastičnem a tzv. "vědeckou fantastikou" (science-fiction). Z toho vznikají navýsost nežádoucí komplikace, jelikož pro typologii se téma nabízí jako přirozené a nepominutelné kritérium. Už Hubert Matthey hledal na začátku našeho století určitá témata, jevící se pro fantastickou povídku jako konstitutivní, ale dospěl jen k nepřesně definovanému souboru pojmů jako "sen", "strach", "patologické stavy", "mysticismus", "spiritismus", "pseudovědecké teorie" a podobně.⁵⁶ Takový výčet heterogenních prvků, postrádající jednotné kritérium výběru, stěží dokáže obsáhnout nějaká "žánrotvorná" témata. Tím spíše, že podobné rejstříky zhusta opomíjejí historický vývoj prvků v takto sestrojeném souboru, jakož i paralelní výskyt některých témat (například \square ábla) ve zcela odlišných žánrech. Fantastická povídka prošla totiž v průběhu 19. století nezanedbatelným vývojem, který se do velké míry dotkl právě jejího tematického rejstříku. Nepochybně se na této obnově zásadním způsobem podílel ohled na proměny čtenářské mentality. Ohlas těchto změn najdeme i v díle některých autorů.

Théophile Gautier, třebaže zůstal v podstatě věrný svým "mrtvým milenkám", se v první polovině století uchyloval k tradičním tématům, jako je třeba upír (*La Morte amoureuse*) nebo uhranutí (*Jettatura*), zatímco později objevuje asijská mystéria (*Avatar*) nebo swedenborgiánské teorie (*Spirite*). Guy de Maupassant, jenž patří svou tvorbou cele do druhé poloviny století, používá výlučně "moderních" témat, za něž je možné považovat parapsychologické jevy, magnetismus, hypnózu a podobně. O seznam typických fantastických motivů se pokusili ve svých monografiích Louis Vax,⁵⁷ Véronique a Jean Ehrsamovi,⁵⁸ Roger Caillois,⁵⁹ nebo Jacques Goidard.⁶⁰ V těchto seznamech fantastických motivů se objevují charakteristiky témat podle postav (upíři, fantómy, dvojníci, netvoři, čarodějové), podle událostí (pakt s ďáblem, oživlá socha, kletba) nebo podle pocitů hrdiny (hrůza). I když jim lze vytknout nedůslednost a nejednost měřítek, ve svém souhrnu představují tyto seznamy důležitou etapu zkoumání, bez níž by se neobešel žádný systematický přístup k problému fantastické povídky. Takřka vyčerpávající soubor fantastických témat v nejširším slova smyslu, od pohádek přes kanonickou fantastickou povídku až po moderní science-fiction a psychoanalytickou prózu, podává Sergiu Pavel Dan.⁶¹ Danův záběr je však opět natolik široký, že ústí do rozvětvené enumerativnosti a nedovoluje ze shromážděného množství údajů vyvodit prakticky žádné relevantní závěry. Navíc - jak dokazuje žánrová pestrost jeho registru - autor nevychází z jasných kritérií. Výsledkem Danova úsilí je tudíž inventář fantastična jako estetické kategorie, souřadné uspořádání jednotlivých témat, které přitom žádným způsobem nepřihlíží k strukturním nebo funkčním souvislostem jednotlivých prvků v narativním syntagmatu. Proto nepřekvapuje, že se jedna a táž povídka může docela dobře ocitnout ve dvou i více kategoriích fantastična. Tak například Gautierovu povídku *La Morte amoureuse* řadí Sergiu Pavel Dan do kategorie "zdánlivá smrt", "kataleptická metamorfóza",⁶² nechává však naprosto stranou téma upíra v postavě Clarimonde nebo motiv rozdvojení osobnosti v postavě Romualda. Přitom obojímu náleží v ději významné místo a - což je zvláště důležité - "upír" i "rozdvojení osobnosti" tvoří také podle Danovy systematiky oddělené tematické kategorie. Danův pokus dává tušit, proč se snahy o důslednou a podrobnou kategorizaci fantastických témat míjejí účinkem. Takto chápané téma je příliš abstraktní a vydělené z kontextu. Nemluvě o tom, že jeden a týž motiv, například zmíněný motiv zdánlivé smrti, má zcela jiné poslání v *La Morte amoureuse*, *Romeovi a Julii* nebo v *Erekovi a Enidě*, to jest v textech, náležejících do různých žánrů. Ani Kalikst Morawski, který zkoumal nejenom témata, nýbrž i jejich zřetězení (tzv. figury) v moderní fantastické literatuře,⁶³ nedospěl dále než k fragmentárnímu pohledu, z něhož je zřejmý vesměs impresionistický přístup k zkoumaným textům. I na tom se podstatně podílí nejednotná definice fantastična.

Podle obecně rozšířeného názoru, na který jsme už poukázali, vzniklo fantastično v moderní literatuře na základě konfliktu dvou racionálně neslučitelných hledisek, a proto se může projevit až v takovém horizontu chápání, v němž se veškeré dění podrobuje čistě racionálním a empirickým měřítkům. Louis Vax prohlašuje, že fantastická literatura je plodem nevěry a že, pokud lidé věřili na přeludy, jim stačily přesné zprávy k tomu, aby je současně informovaly i přesvědčily.⁶⁴ Zkusme si nyní položit tuto otázku z hlediska vztahu mezi obrazem skutečnosti a smyšlenkou v literárním textu.

Maurice-Jean Lefebvre rozlišuje "čisté fantastično" ("le fantastique pur"), kam zařazuje situace a děje zcela nelogické,⁶⁵ a "vnější fantastično" ("le fantastique extérieur"), čímž označuje takový mechanismus vzniku fantastična, kdy se materiální skutečnost mění tak, že se postupně vymyká zákonům pro ni platným (což znamená, že je tu implikován vztah ke skutečnosti). Komplementární termín "vnitřní fantastično" ("le fantastique intérieur") se vztahuje na fantastično, které vzniká tak, že se postupuje od smyšleného k vnímanému (například sen nebo

halucinace se stávají "realitou").⁶⁶ V příkrém rozporu s Tzvetanem Todorovem⁶⁷ dovozuje M.-J. Lefèbve, že fantastično může být i poetické, což se jmenovitě vztahuje na "vnitřní" fantastično.⁶⁸ Franz H e l l e n s rozeznává a) pravé fantastično ("le fantastique vrai"), s nímž se setkáváme například v mysticismu svaté Terezie z Avily, b) skutečné fantastično ("le fantastique réel"), jehož známkou je významová ambivalence ("ambiguïté"), ale jež podle Hellense splývá vjedno s nepředvídatelností a všedním, běžným tajemstvím, a konečně c) vnitřní fantastično ("le fantastique intérieur"), které nás uvádí do světa duševních stavů.⁶⁹ Za hybné síly skutečného fantastična považuje přitom Franz Hellens sen a poezii.⁷⁰ Ernest H e l l o charakterizuje fantastično spíše filozoficky jako zviditelnění skrytých vztahů mezi viditelným a neviditelným světem ("l'apparition sensible des relations cachées qui unissent le monde visible au monde invisible")⁷¹ a tím současně vnáší do definice pojmu otázku poměru materiálního a duchovního světa, kterou se zabývají filozofické a věroučné systémy. Také Irène Bessièrová spojuje pojem fantastična s problematikou poznání a vidění světa, když ve fantastickém příběhu spatřuje popis pomyslné zkušenosti na hranicích rozumu ("transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison").⁷² Horst L e d e r e r chápe fantastické vyprávění jako "schizofrenní" strukturu s čtyřmi modalitami, jež tvoří a) evokace skutečného nadpřirozena (= přirozené fantastično), b) pouhá hra s důvěřivostí a city čtenáře, c) estetické osvojení skutečnosti, v němž je zobrazena vládnoucí ideologie se sociálněekonomickými vztahy, d) psychopatologický proud vědomí neurotického fantasty.⁷³ Imanentně definuje fantastično také Maurice L é v y, podle něhož se jedná o stále novou formulaci toho, co je možné nazvat invariantem smyšleného a odmítnutím známého, spolu s touhou po neobyčejném ("un invariant de l'imaginaire: le rejet du trop familier et le désir de l'étrange").⁷⁴

Vnucuje se však otázka, zda má smysl se upínat na filozofickou definici "pravdivosti" v oblasti literární fikce, kde přece proti sobě nestojí "realita" jako pravdivost a "fantastično" jako nepravdivá smyšlenka. Každé umělecké dílo je vyjádřením autorovy "pravdy" tak, jak ji on sám poznává a jak ji hodlá sdělit. Chápeme-li umění v duchu Aristotelově jako nápodobu skutečnosti, můžeme pouze rozlišovat v ději jevy, které se zdají pravděpodobné, jelikož je známe z vlastní a(nebo) obecné zkušenosti, a jevy, které vypadají jako nepřijatelné, protože jsou s touto zkušeností v rozporu. Pojmy jako "fantastično" a "fantastický" je proto v literatuře třeba chápat ve spojitosti se specifickým ztvárněním (napodobením, imitací) skutečnosti v uměleckém díle. Pierre S w i g g e r s upozorňuje, že se pravdivost dá chápat jako predikát "de re", to jest jako kvalifikace předmětu nebo obsahu (právě na tento aspekt se zaměřuje, jak jsme viděli, většina literárních teoretiků, kteří se zabývají fantastičnem v literatuře), ale případně též jako predikát "de dicto", to jest jako kvalifikaci, která se vztahuje na produkci, interpretaci a recepci díla (tento aspekt se objevuje u M.-J. Lefèbva nebo Franze Hellense). V prvním případě požaduje Pierre Swiggers k definici fantastična "tematické figury" (funkčně provázané soubory motivů), v druhém případě ambivalenci a celkový dojem.⁷⁵ Není bez zajímavosti, že už Hubert Matthey v první monografii o fantastické literatuře vydané ve Francii vyslovil názor, že není důležité, zda tzv. fantastické prvky jsou "pravdivé" nebo "nepravdivé", nýbrž že jde o to, zda v čtenářově mysli vyvolají to, co Hubert Matthey nazval poněkud mlhavě "zvláštní emoci" ("une émotion spéciale").⁷⁶ Tzvetan Todorov připomíná článek Romana J a k o b s o n a *O realismu v umění* z roku 1921 a hlásí se k jeho názoru, že tzv. realismus představuje v umění určité pojetí, které odráží konvence čtení (recepci díla) a nikoli přijímání skutečnosti.⁷⁷ Bude však lépe přesunout položenou otázku z oblasti subjektivního vnímání díla a čtenáři imputovaných emocí do objektivnější oblasti literární struktury. Jinými slovy, literární analýza se bude konkrétně zabývat místem a funkcí fantastického prvku (motivů) v narativním syntagmatu a soustředí se v první řadě

na způsob, jakým autor tento prvek chápe a jak s ním zachází. Jde přitom o zásadní vymezení východiska, neboť prvek, který lze v rámci filozofických kategorií označit obecně jako fantastický (neskutečný, nemožný, neexistující), má v různých literárních žánrech naprosto odlišnou tvářnost i funkci.

Existence nějakého "fantastického" tématu sama o sobě k žánrovému určení textu nestačí. Odmítneme-li však jako kritérium fantastična nabízející se reálnost (pravdivost) nebo nereálnost (nepravdivost) děje, kde najdeme pevný bod pro definici žánru, v němž se tzv. fantastické prvky, to jest prvky odporující zkušenosti založené na racionálním poznání, objevují? Odpověď už byla naznačena výše, když jsme zdůraznili především fakt, 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. Fantastickou součástí fikce nelze jednoduše na rozdíl od realistické součásti fikce označit za nereálnou nebo neexistující. Nereálnost, jak správně upozorňuje Witold Ostrowski, se nevztahuje jenom na fantastickou komponentu děje, nýbrž na celý příběh.⁷⁸ Není správné klást do protikladu literaturu-skutečnost a literaturu-smyslenku jako dva póly ležící proti sobě a vymežující jakési meze slovesného umění. Jelikož univerzum literárního díla jako celku je konstrukce, navrhuje Witold Ostrowski mluvit spíše o "fantastickém" a "realistickém" než o "fantastickém" a "reálném". S tím, že pro fantastickou fikci navíc platí, že dokáže přeměnit jednotlivé prvky empirického světa a jejich vzájemné vztahy tak, že se nedají objektivně ověřit ("is produced by a transformation of the constituents of the empirical world and/or their pattern, which makes them (...) objectively unverifiable").⁷⁹ "Ars phantastica" ve výtvarném umění přitom názorně dokazuje, že k tomu není třeba skutečnost negovat, nýbrž opravdu stačí ji "transformovat" (nebo přesněji "deformovat"). Andrzej Zgorzelski, který souhlasí s tezí Ostrowského nestavět fantastické proti reálnému, nýbrž proti realistickému, zdůrazňuje ještě historičnost pojmu "fantastický", jehož obsah se během času měnil, stejně jako obsah termínu "realismus".⁸⁰ Realismus staví na vytváření podobnosti se skutečným světem, fantastično směřuje k odchylkám od tohoto obrazu světa. Studovat fantastično ve vztahu k realismu vede však podle Andrzeje Zgorzelského k všeobecnostem, jelikož každý z obou pojmů zahrnuje polovinu světové literatury.⁸¹

Ostrowského přístup neodstraní sice rozdíl mezi pochopitelným (pravděpodobným) a nepochopitelným (nepravděpodobným) motivem v díle, ale umožnil vytknout před závorku filozofické implikace a soustředit pozornost na literární tvar. V kanonické fantastické povídce 19. století se totiž dodržuje jednak realistická konvence, podle níž mají v díle zobrazované děje odpovídat čtenářově zkušenosti, jednak se do ní zavádí fantastická konvence, dovolující vnést podle určitých pravidel do tohoto jinak homogenního modelu empirického světa prvky, jež jsou tomuto systému bytostně cizí. Fantastično tak vystupuje v epické struktuře díla nikoli jako aplikace filozofického pojmu nebo obecná estetická kategorie, nýbrž jako specifický tematický prvek, přijímaný vzhledem k funkci, kterou v narativní struktuře vykonává. Na tuto specifčnost se nezřídka explicitně upozorňuje na samém začátku příběhu, jako když například vypravěč slibuje čtenáři, že se spolu s ním stane svědkem naprosto mimořádných a neuvěřitelných událostí, takže může vzniknout dojem jakéhosi paktu.⁸² René Quinsat ve své balzakovské studii přiznává, že každý vypravěč, ať realistického nebo fantastického příběhu, uvádí vymyšlený děj. Zatímco však čtenář realistického příběhu nakonec víceméně spontánně zaměřuje fikci se

skutečností, čtenář fantastického příběhu je veden k tomu, aby děj podivného příběhu připustil alespoň jako možnost (vyprávěnému nelze sice beze zbytku uvěřit, ale také je nejde zcela jednoznačně a se vším všudy odmítnout jako čirý výmysl).⁸³ René Quinsat nemá ovšem pravdu, když prohlašuje, že možnost spojení fantastického s realistickým objevil teprve Honoré de Balzac.⁸⁴ V tomto bodu se jedná o obecný konstitutivní rys fantastické povídky, o její významovou ambivalenci, a nikoli o nějaké balzakovské specifikum (Balzac sám se jím ovšem jako autor fantastických povídek řídí). Vyjádřeno terminologií, které užívá Jean-Paul Sartre, fantastický příběh je tetický ("thétique"), jelikož předpokládá realitu vyprávěného, na rozdíl třeba od pohádky, jež je netetická ("non-thétique"), protože zobrazované za obraz reálného nepovažuje.⁸⁵

V teoriích o fantastické literatuře, jež jsme se pokusili výše shrnout, se rýsují tři základní metodologické postoje, které je možné označit jako a) historický, b) tematický a c) strukturální. Jako primární se přitom jeví historický přístup, jelikož vymezuje oblast výzkumu. Základní práci, která spočívá na historickém principu, dnes představuje ve Francii *Le Conte fantastique en France* (1951), jejímž autorem je Pierre-Georges Castex. Castex navazuje na Josepha Rettingera (*Le conte fantastique dans le romantisme français*, 1908) a na Huberta Mattheye (*Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, 1915). Castexovo pojetí pak rozvíjí Marcel Schneider svým přehledem vývoje fantastické tematiky ve francouzské literatuře (*La Littérature fantastique en France*, 1964). Záslouhou historické metody byl sestaven určitý soubor textů vykazujících hledané znaky. Takový úkol samozřejmě předpokládal definici zkoumaného předmětu, takže výtky, jež se občas na adresu historického přístupu ozývají, že fantastično nedefinoval, nejsou zcela na místě. Je ovšem pravda, že hlavní zásluha na vypracování přesné definice pojmu a na zkoumání zvoleného předmětu připadla metodě tematické a strukturálnímu přístupu.

Z tematické metody vyšli Roger Caillois (*Images, images..., Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, 1966) a Louis Vax (*La séduction de l'étrange*, 1965). Jean Bellemín - Noël se zmiňuje o omezeném počtu témat ve fantastické literatuře, ale domnívá se, že každé z nich dovoluje neomezený počet variant.⁸⁶ Představa fantastické povídky jako žánru vybaveného příslušným motivickým komplexem (nebo - jak to formuluje Roger Bozzetto - "tout un arsenal figural"),⁸⁷ zůstává ovšem nadále lákavým pokušením. Tento komplex není nicméně statický, nýbrž dynamický, proměnlivý, jelikož motivy se objevují v neustále nových strukturálních souvislostech. Klíč k jejich uchopení dává teprve adekvátní metoda analýzy, to jest takový přístup, který je schopen postihnout principy, jimiž se daná tematická struktura řídí.

Strukturální přístup inicioval počátkem sedmdesátých let Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970). Právě Todorov položil důraz na skutečnost, že nelze automaticky považovat za fantastický každý text, v němž se objeví nějaký fantastický motiv, nýbrž že je třeba brát v úvahu také strukturální souvislosti. Strukturální přístup tedy respektuje zásadní tematická kritéria a vychází z historicky definovaného souboru textů, ale svou pozornost soustřeďuje na postavení a roli příslušných motivů v konkrétní dějové struktuře, v níž se s konečnou platností dotváří jejich pravý význam. Na strukturální přístup logicky navazuje morfologie fantastické povídky, a to jako její popis podle dílčích prvků a podle vztahů těchto dílčích prvků k sobě navzájem i k celku.

¹Louis Vax, "Le fantastique, la raison et l'art", v: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, N° 2-3, avril-septembre 1961, s. 319-320.

- ²Charles N o d i e r, *Histoire d'Hélène Gillet*, v: *Contes fantastiques*. J. M. Dent et fils, Paris, J.M. Dent and Sons Ltd., Londres, E. P. Dutton and Co., New York, s.d., s. 17.
- ³Daniel C o u t y, *Le Fantastique*. Bordas, Paris 1986, s. 4.
- ⁴Charles N o d i e r, "Au lecteur qui lit les préfaces", v: *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 224.
- ⁵Maurice-Jean L e f è b v e, *Auteurs français, Partie contemporaine (Nerval et le fantastique)*. 1ère édition, 1971-1972, Université de Bruxelles, s. 2-3.
- ⁶Roger B o z z e t t o, "Le fantastique moderne", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 63. (Názor, že fantastická literatura neprestala v dvacátém století existovat, sdílí i Marin B e ě t e l i u, *Realismul literaturii fantastice*, Scrisul Românesc, Craiova 1975, s. 63-64.)
- ⁷R.-M. A l b é r è s, *Histoire du roman moderne*. A. Michel, Paris 1962, s. 396.
- ⁸Sergiu Pavel D a n, *Proza fantastic/româneasc/*. Minerva, București 1975, s. 43.
- ⁹Jacques L a n d r i n, *Jules Janin, Conteur et romancier*. Société Les Belles Lettres, Paris 1978, s. 287. (Jacques Landrin cituje na podporu svého tvrzení článek uveřejněný v *L'Artiste*, t. 4, 1832, s. 149.)
- ¹⁰Ana Gonzalez S a l v a d o r, *Continuidad de lo Fantastico, Por una teoria de la literatura insolita*. El Punto del Visto (Biblioteca de Ensayo, N^o 1), Barcelona 1980.
- ¹¹Franz H e l l e n s, *Le fantastique réel*. SODI, Bruxelles, Paris, Amiens 1967, s. 11.
- ¹²Jean-Baptiste B a r o n i a n, *Un nouveau fantastique, Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. L'Age d'Homme, Lausanne 1977, s. 93-94.
- ¹³Srv. Jean M o l i n o, "Trois modèles d'analyse du fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 12; Maurice L é v y, "De la spécificité du Texte Fantastique", v: *Recherches anglaises et américaines*, Revue annuelle, N^o VI, 1973, s. 3-4 a j.
- ¹⁴Alice M a u r o n, "Ces fauves domestiqués, Vers une psychocritique du genre fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 76.
- ¹⁵Srv. Charles N o d i e r, "Préface nouvelle de Smarra" (1832), v: *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 73-74: "J'étais le seul, dans ma jeunesse, à pressentir l'infaillible avènement d'une littérature nouvelle /.../. Je m'avisai un jour que la voie du fantastique pris au sérieux serait tout à fait nouvelle.")
- ¹⁶Marcel S c h n e i d e r, *La littérature fantastique en France*. Fayard, Paris 1964, s. 13.
- ¹⁷Ioan V u l t u r, *Nara↔iune Îi imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, București 1987, s. 11.
- ¹⁸Pierre C a s t e x, *Anthologie du conte fantastique*. J. Corti, Paris 1947, s. 8.
- ¹⁹Jacques B e r g i e r, "Préface", v: Jacques S t e r n b e r g, Alex G r a l l, Jacques B e r g i e r, *Les chefs d'oeuvre du fantastique*. Éd. Planète, Paris 1967, s. 17.
- ²⁰Dieter P e n n i n g, "Die Ordnung der Unordnung", v: Ch. W. T h o m s e n, J. M. F i s c h e r, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, s. 34.
- ²¹Jean P i e r r o t, *Merveilleux et fantastique, Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, 1974, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975, s. 2.
- ²²Hubert M a t t h e y, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. (Contribution à l'étude des genres.)* Payot et Cie, Lausanne 1915, s. 271-274.
- ²³Louis V a x, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris 1979, s. 34.

- ²⁴Louis V a x, *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France, Paris 1974, s. 9.
- ²⁵Horst L e d e r e r, *Phantastik und Wahnsinn, Geschichte und Struktur einer Symbiose*. Dme-Verlag, Köln 1986, s. 27.
- ²⁶C h a m p f l e u r y, *Contes posthumes d'Hoffmann*. Michel Lévy Frères, Paris 1856, s. 28.
- ²⁷Gwenhaël P o n n a u, *La folie dans la littérature fantastique*. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1987, s. 34.
- ²⁸Jiřina T á b o r s k á v: Štěpán V l a š í n a kol., *Slovník literární teorie*. □s. spisovatel, Praha 1977, s. 109.
- ²⁹Michel F o u c a u l t, *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris 1966, s. 13.
- ³⁰Roger C a i l l o i s, *Au coeur du fantastique*. Gallimard, Paris 1965, s. 8.
- ³¹Srv. Jean-Baptiste B a r o n i a n, *Un nouveau fantastique, Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, L'Age d'Homme, Lausanne 1977, s. 13; Irène B e s s i è r e, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris 1974, s. 36; Marin B e [] t e l i u, *Realismul literaturii fantastice*, Scrisul românesc, Craiova 1975, s. 11 a s. 161; Jean B e l l e m i n - N o ë l v: Pierre A b r a h a m a Roland D e s n é et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789-1848, II^e partie*. Éditions Sociales, Paris 1973, s. 339; Jean E h r s a m, Véronique E h r s a m, *La littérature fantastique en France*, Hatier, Paris, s. 9 a j.
- ³²Jean B a t a n y, "Les lignages du peuple des mots: l'interprétation chez le Rectus de Molliens", v: Sylvain A u r o u x et al., *La linguistique fantastique*, Clims-Denoël, Paris 1985, s. 103.
- ³³Roger C a i l l o i s, *Anthologie du fantastique, I*. Gallimard, Paris 1966, s. 8.
- ³⁴R.-M. A l b é r è s, *Histoire du roman moderne*. A. Michel, Paris 1982, s. 392.
- ³⁵Marcel S c h n e i d e r, *op. cit.*, s. 29.
- ³⁶Jean-Claude S c h m i t t, "Les morts qui parlent: voix et visions au XII^e siècle", v: Sylvain A u r o u x et al., *La linguistique fantastique*. Clims-Denoël, Paris 1985, s. 96.
- ³⁷Ioan V u l t u r, *Nara⇌iune [] i i m a g i n a r, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, Bucure[] ti 1987, s. 105-106.
- ³⁸Mihai C o m a n, "Fantastique, mythologique, folklorique", v: *Revue roumaine*, XXXVII^e année, 2-3, s. 174.
- ³⁹Henriette L u c i u s, *La littérature "visionnaire" en France du début du XVI^e au début du XIX^e siècle, Étude de sémantique et de littérature*. Arts graphiques Schüler S. A., Bienne 1970, s. 233.
- ⁴⁰Hubert M a t t h e y, *op. cit.*, s. 189-225.
- ⁴¹John A. G u i s c h a r d, *Le conte fantastique au XIX^e siècle*. FIDES, Montréal, s.d., s. 25.
- ⁴²R.-M. A l b é r è s, *Histoire du roman moderne*. A. Michel, Paris 1962, s. 394.
- ⁴³R.-M. A l b é r è s, *op. cit.*, s. 396.
- ⁴⁴Srv. Mario P r a z, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle, Le romantisme noir*. Éd. Denoël, Paris 1977. (Autor poukazuje i na význam erotické literatury v kontextu romantismu.)
- ⁴⁵Peter C e r s o w s k y, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka - Kubin - Meyrink*. Wilhelm Fink Verlag, München 1983, s. 24.

- ⁴⁶Rein A. Z o n d e r g e l d, "Zwei Versuche der Befreiung, Phantastische und erotische Literatur", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 64-65 a 69.
- ⁴⁷Roger C a i l l o i s, *Anthologie du fantastique, I*. Gallimard, Paris 1966, s. 23.
- ⁴⁸Georges J a c q u e m i n, "Über das phantastische in der Literatur" v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag 1975, s. 46.
- ⁴⁹Rein A. Z o n d e r g e l d, *op. cit.*, s. 69.
- ⁵⁰Srv. Jean-Luc S t e i n m e t z, "Gautier, Jensen et Freud",v: *Europe*, 57^e année, N^o 601, mai 1979, s. 50-57.
- ⁵¹Nafissa A.-F. S c h a s c h, *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*. A.-G. Nizet, Paris 1983, s. 187: "Traité déjà par les grands maîtres du genre tels que Hoffmann, Poë, Cazotte, Nodier, Balzac, Nerval, Lautréamont, Villiers de L'Isle-Adam et autres, le fantastique a pris, sous la plume de Maupassant, une forme nouvelle originale, obscure et frémissante de réalité vécue."
- ⁵²Marie-Claire B a n c q u a r t, *Maupassant conteur fantastique*. Archives des lettres modernes, (VII), N^o 163, Paris 1976 (5), s. 12.
- ⁵³Marie-Claire B a n c q u a r t, *op. cit.*, s. 15.
- ⁵⁴Eric S. R a b k i n, *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1977, s. 66.
- ⁵⁵Louis V a x, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris 1974, s. 40.
- ⁵⁶Hubert M a t t h e y, *op. cit.*, s. 94-158.
- ⁵⁷Louis V a x, *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France, Paris 1974, s. 24-33.
- ⁵⁸Jean E h r s a m, Véronique E h r s a m, *op. cit.*, s. 55-75.
- ⁵⁹Roger C a i l l o i s, *Anthologie du fantastique, I*. Gallimard, Paris 1966, s. 19-21.
- ⁶⁰Jacques G o i m a r d, *Les thèmes de l'aberration*, "Préface", v: Jacques G o i m a r d et Roland S t r a g l i a t t i, *Histoires d'aberrations (La grande anthologie du fantastique)*. Presses Pocket, Paris 1977, s. 15.
- ⁶¹Sergiu Pavel D a n, *op. cit.*, s. 44-84.
- ⁶²Sergiu Pavel D a n, *op. cit.*, s. 100.
- ⁶³Kalikst M o r a w s k i, *Aspetti teoretici della letteratura fantastica*. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, Wrocław - Kraków - Gdańsk 1974, s. 32-39.
- ⁶⁴Louis V a x, *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France, Paris 1974, s. 72.
- ⁶⁵Maurice-Jean L e f è b v e, *Le discours littéraire et l'imaginal*. Presses Universitaires de Bruxelles, 1^{ère} édition, 1970-1971, s. 137.
- ⁶⁶Maurice-Jean L e f è b v e, *op. cit.*, s. 82; Maurice-Jean L e f è b v e, *Auteurs français, Partie contemporaine (Nerval et le fantastique)*. Université de Bruxelles, 1^{ère} édition, 1971-1972, s. 1.
- ⁶⁷Tzvetan T o d o r o v, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970, s. 37.
- ⁶⁸Maurice-Jean L e f è b v e, *Auteurs français, Partie contemporaine (Nerval et le fantastique)*. Université de Bruxelles, 1^{ère} édition, 1971-1972, s. 10. M.-J. Lefèbve ("Les formes de l'étrange: signifié et le référent", v: *Degrés*, 2^e année, N^o 5, janvier 1974, s. c 12) se dokonce domnívá, že tzv. "poetické čtení" textu ("lecture poétique") nejen fantastično nevyklučuje, nýbrž že celá poezie - v širokém slova smyslu - je fantastická. Avšak takovým rozpuštěním obsahu pojmu se jeho rozsah rozšiřuje nad míru únosnosti a vzniká jakési "fantastično bez břehů". Todorovovu

konceptu fantastična nicméně kritizuje i Jacques G o i m a r d, když prohlašuje, že fantastický příběh je slučitelný s alegorickou četbou, jelikož spočívá na rozvitých metaforách, které nejsou ničím jiným než alegorií ("La théorie du genre selon Todorov", v: *Le Monde*, 15 août 1970, s. 10). Metafora je však tropus založený na změně významu, zatímco ve fantastické povídce se fantastické chová jako realistické (bere se "doslovně" a nemá nutně vedlejší aktualizované významy). Tzvetan Todorov se nicméně sám dopouští nedůslednosti, když v rozporu s vlastní definicí fantastična považuje za fantastický text Nervalovu povídku *Aurélia*. Pokud jde o poetično ve fantastické povídce jakožto prvek předjímající a umožňující fantastično, pak nejde o rozvinutí metafory, nýbrž spíše o konstrukci "en abyme", jako třeba v povídce *Véra*, která svým dějem ilustruje na počátku vyslovenou myšlenku o lásce jako citu silnějším než smrt. O metaforickém fantastičnu je možné předpokládat, že vyústí v čisté poetično, nebo - pokusíme-li se o jeho interpretaci - v autonomní absurdní poetické univerzum. Podobný liberální přístup však zastává například i Kalikst M o r a w s k i, když připouští, že fantastická literatura může obsahovat alegorické i symbolické prvky (*Aspetti teoretici della letteratura fantastica*, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk, 1974, s. 39). Možné symbolické významy nelze sice fantastické povídce *a priori* upírat, ale v každém případě půjde o přídavnou významovou rovinu, která se nijak nepodílí na vlastním vzniku a fungování fantastična. Netřeba dodávat, že uvedené rozdílné názory pramení z nejednotné definice fantastična a tudíž i fantastické literatury, v tomto případě ze směřování tradičního (kanonického) fantastična 19. století a moderního (často "poetického") fantastična 20. století. V tomto moderním poetickém "fantastičnu" se na rozdíl od tradičního fantastična často připouští i absurdita. Avšak mezi fantastickým a absurdním je zásadní rozdíl, jak ukázal Edgar P a p u. Fantastično reálně nahrazuje, kdežto absurdno je ničí. Fantastično nabízí tajemství, absurdno nenabízí nic ("Du réel, un degré vers le réel", v: *Revue roumaine*, XXXVII^e année, 2-3, 1983, s. 9-10). Bylo by ještě možné dodat, že absurdní je antikauzální, kdežto fantastická povídka s efektem zákona příčinnosti počítá.

⁶⁹Franz H e l l e n s, *Le fantastique réel*. SODI, Bruxelles, Paris, Amiens 1967, s.98-99.

⁷⁰Franz H e l l e n s, *op. cit.*, s. 61.

⁷¹Ernest H e l l o, "Du genre fantastique", v: *Revue française*, 14^e année, Tome XV, Paris 1858, s. 35.

⁷²Irène B e s s i è r e, *op. cit.*, s. 62.

⁷³Horst L e d e r e r, *op. cit.*, s. 171.

⁷⁴Maurice L é v y, "Gothique et fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 48.

⁷⁵Pierre S w i g g e r s, "La langue des Savarambes", v: Sylvain A u r o u x et al., *La linguistique fantastique*. Clims-Denoël, Paris 1985, s. 166.

⁷⁶Hubert M a t t h e y, *op. cit.*, s. 14.

⁷⁷Tzvetan T o d o r o v, *Questions de poétique*. Seuil, Paris 1989, s. 39.

⁷⁸Witold O s t r o w s k i, "The Fantastic and the Realistic in Literature", v: *Zagadnienia rodzajów literackich*, TOM IX, Zeszyt 1 (16), Lódź 1966, s. 54-55.

⁷⁹Witold O s t r o w s k i, *op. cit.*, s. 57.

⁸⁰Andrzej Z g o r z e l s k i, "Zum Verständnis phantastischer Literatur", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, 2, Insel Verlag 1975, s. 55-56.

⁸¹Andrzej Z g o r z e l s k i, *op. cit.*, s. 57.

⁸²Srv. Ioan V u l t u r, *Nara și iune [și] imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, București 1987, s. 84. O paktu mezi vypravěčem a čtenářem psal Philippe L e j e u n e

(*L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris 1971). Považuje v autobiografii za nutný tzv. "autobiografický pakt" ("pacte autobiographique"), jenž chápe jako vyhlášení úmyslu vyprávěče-autora vyprávět vlastní život (*op.cit.* s. 25).

⁸³René Quinsat, "Réalisme et fantastique balzaciens", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 49-50.

⁸⁴René Quinsat, *op. cit.*, s. 53-54.

⁸⁵Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*. Gallimard, Paris 1940, s. 1-30.

⁸⁶Jean Bellemín-Noël, "La littérature fantastique", v: Pierre Abraham, Roland Desné et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789-1848, II^e partie*. Éditions sociales, Paris 1973, s. 348.

⁸⁷Roger Bazzetto, "Le pourquoi d'un pluriel", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1960, s. 3.

II. OD CAZOTTA K MAUPASSANTOVI

První krok, který je třeba udělat, aby bylo možné pokusit se o morfologii žánru, je sestavit soubor fantastických povídek, použitelný jako dokladový materiál. Korpus, o nějž se opírají závěry této práce, se skládá z textů z francouzské literatury 19. století, období, do něhož se klade zrod a rozkvět fantastické povídky ve Francii. Stačí však pohled do základních monografií, které vycházejí z historického přístupu a o nichž byla řeč v předchozí kapitole (P.-G. Castex, M. Schneider), aby se ukázaly neshody s tímto úkolem spojené. Jejich hlavní příčinou stále zůstává příliš široká definice fantastické literatury. O nic lépe než teorie na tom není ani současná vydavatelská praxe, jak ji dokládají tituly textů, které přinášejí různé antologie (např. Jean-Baptiste Baronia, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, 1978; Marcel Schneider, *Les Histoires fantastiques d'aujourd'hui*, 1965; Roger Caillouis, *Anthologie du fantastique, I, II*, 1966; Jacques Goumar, Roland Stragliati, *La grande anthologie du fantastique*, 10 svazků, 1977-1981 a j.), stejně jako výběry z fantastické tvorby jednotlivých autorů (např. Émile Erckmann, Alexandre Chatrian, *Hugues-le-loup et autres récits fantastiques*, 1966; Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Contes fantastiques*, 1965; Guy de Maupassant, *Contes fantastiques complets*, 1986; Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, 1981 a podobně). Ani soubor textů, s nímž zde budeme pracovat, není bezpochyby vyčerpávající, ale dá se říci, že v něm chybí opravdu málo z toho, co lze z francouzské povídkové tvorby 19. století do takzvaného kanonického fantastična zařadit.

Historicky a typologicky definovaný korpus je základním předpokladem morfologické analýzy, která může vyústit v návrh narativního modelu fantastické povídky. Narativní strukturu, o níž se takový model opírá, je možné hledat jenom v literárních útvarech, které jsou součástí téhož (jasně definovaného) žánru. Jejich společným jmenovatelem je "fantastické téma", ale pouhé tematické kritérium k definici fantastické povídky jako žánru nestačí. Čeceno slovy Jeana Bellemina - Noëla, povídka není fantastická jenom svým obsahem, nýbrž i formou.¹ Do korpusu byly pojaty pouze texty, v nichž vzniká významová ambivalence, souhra a napětí mezi realistickým a fantastickým prvkem. Jacques Finé popisuje tuto ambivalenci jako "závan fantastična"² a Tzvetan Todorov jako "váhání čtenáře".³ Fantastická povídka má ve shodě s touto koncepcí charakter realistického vyprávění, v němž se sice objevuje nepochopitelný (fantastický) prvek, ale syžet je uspořádán takovým způsobem, aby tento element působil pokud možno přijatelně. Díky působivé orchestraci motivů se může jevit v narativní struktuře dokonce jako pravděpodobný, nebo alespoň jako výjimečně přípustný. Implikovaný tvůrčí subjekt, který se skrývá za narativní instanci jako původcem fantastického textu, přitom velmi dobře chápe, že použitý fantastický motiv bude čtenáře šokovat, protože je v naprostém rozporu s horizontem chápání doby i s čtenářovým osobním přesvědčením, mentalitou a zkušeností.

Text kanonického fantastického příběhu musí být mimetický, což znamená, že vychází z koncepce umění jako nápodoby skutečnosti. Jinými slovy, nesmí se jednat o skladbu alegorickou, symbolickou, bizarní nebo absurdní. Potřebná souhra fantastického a realistického prvku také vyžaduje, aby nebylo odhaleno předem, že popisované fantastické jevy nastanou v halucinačním stavu nebo pod vlivem drogy. Text nesmí dále náležet k žádnému jinému zavedenému žánru, jako je třeba legenda, pohádka nebo vědeckofantastická povídka.

Je pochopitelné, že zvolený přístup je svého druhu opcí. Ale nepochybně jde o volbu, kterou je naprosto nezbytné provést, má-li se dospět k platným závěrům o fungování narativní struktury ve fantastické povídce. Sebejasnější kritéria ovšem nevylučují možné rozpaky nad

klasifikací v některých mezních případech. Ale to je obecný problém, s nímž se potýká každá taxonomie. V zájmu objektivitu je nutné přiznat, že se mezi povídkami, jež byly nakonec do souboru po úvaze zařazeny, našly i takové případy, kdy misky vah byly hodně vyrovnané a kdy nepochybně svou úlohu sehrál i nepominutelný subjektivní faktor. Současně je však možné říci, že vliv tohoto faktoru byl minimální.

Uplatněný systém striktně vymezených kritérií vyřazuje z takzvané fantastické literatury (v širokém slova smyslu) desítky titulů, někdy i dost známých, s nimiž se v různých výběrech a antologiích často setkáváme. Pokusme se proto podívat se nejdříve poněkud podrobněji na některé z těchto textů, které nebyly do korpusu pojaty. Pomůže to mimo jiné i lépe pochopit, oč vlastně ve fantastické povídce jde.

Roger C a i l l o i s uvádí jako příklad fantastické literatury vedle Cazottova *Le Diable amoureux* také povídku *Vathek*, kterou napsal William Beckford, a *Rodrigue ou la Tour enchantée*, jejímž autorem je Donatien-Alphonse-François de Sade.⁴ Na druhé straně Pierre-Georges C a s t e x, i když Sadovu povídku rovněž cituje, správně cítí, že v poslední instanci nejde o povídku fantastickou, nýbrž jinotajnou ("conte allégorique"), navíc s nesporným didaktickým nábojem.⁵ U Sada je popravdě řečeno zřetelně oddělen obraz skutečného světa od mimosvětského prostředí děje, zejména podsvětí, do něhož se španělský král Rodrigue odebere cestou za pokladem, který naléhavě potřebuje k potření svých úhlavních nepřátel, Maurů. Před rozhodující bitvou požádá maurský náčelník Rodrigua, aby se s ním utkal v osobním souboji a tak rozhodl o osudu celé bitvy. Rodrigue v tomto zápase podlehne a těsně před smrtí pozná v maurském vůdci dívku Florindu, kterou kdysi zneuctil. Vítězství Maurů nad nehodným králem je poselstvím nebes, která trestají Rodriguovy násilnosti. Vlastně jen proto mu bylo dovoleno vrátit se z říše mrtvých zpátky na zemi. O snaze použít fantastické prvky nějak realisticky motivovat tu nemůže být ani řeči. Kromě toho není v Sadově povídce ani nějaké "vědomí hrdiny", které by si v souladu s dobovým horizontem chápání alespoň implicitně položilo otázku, zda se opravdu Rodriguovi mohlo přihodit všechno to, co se s ním údajně odehrálo. Rodrigue sám přijímá svou cestu do pekel i na planety kolem Země jako všední událost.

Příběh *Vatheka*, devátého kalífa z rodu Abbásovců, je rozsáhlejší a propracovanější. Zkazky o tom, že dílko bylo napsáno na způsob jakéhosi automatického diktátu podvědomí za pouhé tři dny a dvě noci nepřetržité práce vyvrátil posléze sám William Beckford, když přiznal, že na *Vathekovi* tvrdě pracoval celé měsíce.⁶ Bizarní orientální příběh nese dost výmluvný podtitul "arabská povídka" ("conte arabe"), narážející především na exotický prvek. Děj se z počátku odehrává ve *Vathekově* říši, aby se po kalífově závěrečném putování uzavřel v Eblísově (to jest \square áblově) království. I u Beckforda je silně zastoupen didaktický prvek. Také *Vathek* je nakonec tvrdě potrestán za to, že se celou svou bytostí oddal zlu. Zásadní důležitost při rozhodování o příslušnosti k žánru fantastické povídky má však jak v *Rodrigue ou la Tour enchantée*, tak ve *Vathekovi* do očí bijící skutečnost, že fantastický prvek je v obou povídkách posílen do takové míry, že realistickou komponentu naprosto překrývá.

Přesto jsou podobné příběhy často uváděny jako fantastické. Bizarní a exotické fantastično se v nich však stává specifickým nositelem sdělení, nikoli provokujícím heterogenním prvkem v jinak realistickém obraze světa. Literární teoretikové a historikové, kteří se zamýšlejí nad fantastičnem, reagují totiž na tyto texty různě, takže názory se mnohdy rozcházejí. Albert B é g u i n například správně označuje Balzakovu povídku *Melmoth reconcilié*, která svým tématem navazuje na Charlese Roberta Mathurina, jako povídku filozofickou ("un petit conte philosophique"),⁷ nikoli fantastickou. Na symboličnost fantastického prvku v ději *La Peau de chagrin* poukázal Maximilian R u d w i n.⁸ Jiní zase vyzvedají filozofické, přesněji řečeno moralistní za-

měření tohoto Balzakova díla.⁹ Na tom nic nemění Balzakovo vlastní hodnocení, když mluví o *La Peau de chagrin* jako o své "slavné fantastické povídce" ("mon célèbre conte fantastique").¹⁰ Stejně tak *L'Annonciateur* od Villierse de L'Isle-Adama je filozofická povídka a nikoli snad nějaký fantastický text se starozákonní symbolikou. *Raphaël* od Edouarda Thierryho a Henriho Trianona je moralistní vyprávění s velmi otřelými prvky středověkého fantastična. Dějová osnova je zasazena do 14. století a k žádnému ambivalentnímu napětí v něm nedochází. Skoro totéž lze říci o povídce *Sara la danseuse*, kterou napsal Charles Rabou. Nejde o to, je-li možné se vážně ptát, zda nehodu, při níž mladá tanečnice přišla o život, mohla způsobit otcova kletba. Jedná se o způsob, jakým je zmíněný motiv zpracován. A tu se ukazuje, že jádro Rabouovy povídky tvoří Sárin osud na onom světě, kde její trest spočívá v tom, že je odsouzena navěky tančit, ale nikdy se nedočkat úspěchu. Realistická komponenta tím naprosto a s definitivní platností mizí z děje. Ani v *Rêve d'enfer*, Flaubertově díle z mládí, nespočívá těžiště příběhu v nějakém fantastickém ději, nýbrž v rovině filozoficky relevantního poselství, přestože povídka je opatřena podtitulkem "fantastická" ("conte fantastique"). Flaubert v tomto textu zanechal umělecky strukturované zamyšlení nad lidským bytím. Hrdina-člověk se obrací k nebesům a připomíná jim svůj nešťastný osud. Nezdařený pokus revoltujícího Arthura tento úděl změnit ústí v jednoznačně pesimistický závěr o lidském osudu. Také nepříliš známý příběh *Science et génie* od Émila Erckmanna a Alexandra Chatriana nese podtitulek "fantastická povídka" zcela neprávem. Jde o příběh umělce, jenž usiluje ve své tvorbě o maximální dokonalost a tomuto úsilí obětuje i vlastní život. Ničím jiným než mýtem o umělci bojujícím o absolutní dokonalost v umění není Balzakův příběh *Le chef-d'oeuvre inconnu*, v němž je syžet navíc okořeněn milostným konfliktem. Přes narážky na záhadného mistra a eskamotáž s obrazem není v tomto textu nic v pravém slova smyslu neuvěřitelného nebo nepochopitelného. Balzakův *Falthurne* posouvá téma dokonalého jedince do prostředí, které se tradičnímu mimetismu naprosto vymyká. Ani v tomto Balzakově fragmentu nejde o fantastično, nanejvýš lze mluvit o náročné alegorii. Podobné příběhy zcela mimořádných jedinců, pohybujících se v jiném čase a prostoru, historicky ambiciózních monomanů a maniaků, posedlých nějakou nezřízenou touhou, nejsou v pravém slova smyslu fantastické. Totéž se vztahuje i na posedlost Balthazara Claese v Balzakově románu *La Recherche de l'Absolu*, na jeho usilovné hledání "kamene mudrců". Jeho počínání sice kapku zavání alchymii, Claes se však snaží zcela racionálně pochopit tajemství hmoty, jež by mu umožnilo transformovat chemické prvky, a tomuto úsilí obětuje všechno, co má v lidském životě nějakou cenu. Působí více dojmem fanatika, jenž svou zarputilostí zničí vlastní rodinu, než fantasy (ač je jím ovšem také).

Už poznámky k některým z výše uvedených titulů naznačovaly, že se v určitých případech může jednat o literární útvary, které patří k jinému žánru. Mezi povídkami z 19. století, mnohdy citovanými v různých literárněhistorických studiích nebo výběrových antologiích jako fantastické, existuje opravdu nemálo takových, jež lze k nějakému zavedenému žánru zařadit celkem bez problémů. *La Légende de soeur Béatrix* od Charlese Nodiera je moderní legenda, inspirovaná autorovým názorem, že poezie se zrodila z křesťanství. Sestra Béatrix zradila na čas Krista i Pannu Marii, kterou obzvlášť uctívala, když opustila klášter a žila patnáct let s jedním mladým rytířem. Nakonec se vrátila jako kajčnice a k svému obrovskému překvapení shledala, že v klášteře o její dlouhé nepřítomnosti neměl nikdo ani tušení, protože sama Panna Maria se na celou tu dobu ujala plnění povinností své nehodné ctitelky, jako by o jejím budoucím obrácení ani v nejmenším nepochybovala. Legendární charakter mají také Nodierova *Infernaliana*. Balzakův příběh *Jésus-Christ en Flandres* je upravená stará flanderská legenda, tak jako Maupassantova *La Légende de Saint-Michel* je v podstatě starobylá legenda normanská. Navzdory slibně znějícímu

titulu přerůstá povídka *Le Succube* v kritický pseudohistorický dokument. Ačkoliv v tomto Balzakově příběhu podle dobových dokumentů z 13. století jde o tematiku pokleslého nadpřirozena, jímž se fantastická literatura 19. století dokázala úspěšně inspirovat, v tragédii Zulmy, falešně obviněné z obcování s ďáblem a odsouzené v čarodějnickém procesu, převládá její racionálním způsobem vedená obhajoba proti nesmyslným nařčením, vyvolaným lidskou závistí a zlobou. Fantastický prvek tu není prezentován ambivalentně. Pohádkový čert se stává z ďábla v *L'Amour et le Grimoire*. Tuto Nodierovu povídku není ani třeba (přes její zavádějící podtitulek "Comment je me suis donné au diable, Conte fantastique") číst příliš pozorně, aby vyšlo najevo, že se jedná o "fantastický" příběh v duchu Mme d'Aulnoy nebo Charlese Perraulta, jak se připomíná hned v úvodu, tedy o pohádku. Rozmarná orientální pohádka *La Mille et deuxième nuit* od Théophile Gautiera vypráví o mladém Mahmúdu ben Achmedovi, který se zamiloval do bájně víly. Fantastický prvek - objevení se Šeherezády, jež přiletěla k autorovi se svou sestrou Dinarzádou na létajícím koberci, aby od něho získala nějakou pohádku, protože jí už došly příběhy a nemá svému královskému manželovi co vyprávět - plní v kompozici povídky pouze roli originálního incipitu. Z lidového folklóru čerpá pověst o rusalce, *Ondine*, kterou napsal dnes již téměř zcela zapomenutý Frédéric-Henri-Charles de la Motte-Fouqué. Výchovnou pohádkou pro děti je jímavý Gautierův příběh *L'enfant aux souliers de pain*. Didaktismus dominuje i další Gautierově pohádce, jejíž děj je zasazen do exotického rámce Orientu, *Les quatre talismans*. Z pohádkového fantastična se dostáváme do moderní science-fiction v *L'Antichambre* od Alphonse Karra. Už Joseph R e t t i n g e r upozorřoval, že jeho podivuhodné příběhy mají za základ vědu.¹¹

Smarra ou les Démons de la nuit od Charlese Nodiera, příběh opatřený podtitulem "romantické sny přeložené ze slavonštiny" ("songes romantiques traduits de l'esclavon"), připomíná antický román s fantastickými prvky podle vzoru Apuleiova *Zlatého osla*. *Smarra* nemá nic společného s povídkami, v nichž fantastično vystupuje jako prvek odporující racionalistickému způsobu chápání. Navíc se prezentuje jako působivý popis děsivého snu nebo celé série hrůzných snů ("une plongée à vif dans l'univers du cauchemar"),¹² což fantastický efekt automaticky vyvrací. Snové poetizující pseudofantastično najdeme v Nervalově *Soirée d'automne*, textu, jenž lze chápat i jako halucinační. Běžně bývá uváděn mezi autory fantastických děl Xavier Forneret pro svou krátkou prózu *Le Diamant de l'herbe* ze svazku *Temps perdu, pièce de pièces*. Nejde však o nic jiného než o vysoce poetizovanou epizodu, která líčí, jak mladá žena čeká marně na návrat zavražděného milence a v zoufalství se otráví. Hrdinka však není konfrontována s žádným tajemnem a její příběh, který se zmocní čtenáře svou působivou atmosférou, nevytváří žádný "závan fantastična". Forneretův text ztrácí nicméně díky své lyrické struktuře pevnou chronologii. Jinak řečeno, vzniká zde jakýsi pohyb mezi dvěma oddělenými časovými segmenty. Marcel S c h n e i d e r sice soudí, že ve Forneretově povídce jde o nevysvětlené nadpřirozeno, k němuž je klíčem právě onen poetický náboj,¹³ ale jeho domněnka není slučitelná s tím, k čemu tradiční fantastická povídka směřovala. Pierre-Georges Castex chápe Forneretův text jako ukázkou literárního dandysmu ("dandysme littéraire").¹⁴ Armand H o o g vyslovuje názor, že jde o popis extatického stavu, jenž osciluje mezi reálnem a nadreálnem ("entre la condition réelle et la condition surréelle").¹⁵ Použitý moderní výraz "surréal", nikoli "irréel" (tj. "nereálno"), zřetelně odkazuje k poetizujícím rysům, jež budou charakterizovat surrealismus. Oslabení mimetické složky v textech podobného ražení je však v rozporu s konstitutivními rysy tradiční fantastické povídky.

S fantastičnem bývají také neuváženě zaměřovány nejrůznější nevšední, fantaskní a bizarní náměty. Setkání s autorem povídky *Le Diable amoureux* je tématem Nodierovy

autobiograficky laděné vzpomínky *Cazotte*. V příběhu vystupuje spisovatel Jacques Cazotte jako postava a vypráví příběh, který údajně kdysi slyšel od jednoho otcova přítele. Historika odkrývá jistě neznámé a navýsost zajímavé okolnosti smrti francouzského krále Jindřicha IV., který byl zavražděn roku 1610. Tyto okolnosti samy o sobě však nevnášejí do děje nic fantastického. Snad až na to, že Cazotte je uvádí jako autentické svědectví doložené rodinnou tradicí, která tyto vzpomínky uchovávala a předávala z generace na generaci. Pravost takového ústního podání je ovšem sotva ověřitelná. Avšak i když je to krajně nepravděpodobné, není to zhora nemožné. Cazotte ještě slíbil posluchačům další příběh, tentokrát o jedné podivné staré dámě z okolí, paní Lebrunové. Jelikož však byl Jacques Cazotte čtyři měsíce poté gilotinován, už se k tomu nedostal. *Messire Tempus* od Émila Erckmanna a Alexandra Chatriana podává v takřka pohádkovém rámci - jde o historku tří nápadníků, potrestaných za prezíravé chování k nuznému mrzákovi - tragický osud Charlotty, vypravěčovy bývalé lásky. V *Contes fantastiques et littéraires* od Julese Janina není fantastického nic kromě názvu. Jsou to prostě jen povídky s bizarními náměty a adjektivum v titulu sbírky naznačuje - jak vysvětluje ve své obsáhlé monografii o Janinovi Jacques L a n d r i n - jen autorovu "volnou inspiraci" ("la liberté de l'inspiration").¹⁶ Ve *Force ennemie* předkládá John-Antoine Nau "deník blázna". Svým celkovým laděním připomíná však spíše frenetický text na způsob Gautierova *Onuphria* než klasickou Maupassantovu fantastickou povídku *Le Horla*. Bez významu nejsou v tomto textu ani Nauovy experimenty s jazykem (například fonetický přepis mluvy ošetřovatele Léonarda). Fantastická literatura je totiž věrná literární tradici a experimentování s výrazovými prostředky je jí cizí. Stejně tak nezná ani ironizující a demystifikující postoje frenetismu, jež vedou k narušení tradičních literárních koncepcí. Ani hyperbolizace za spolupůsobení ironie není řídkým jevem v některých povídkách označovaných jako fantastické. Nejzřetelnější příklady najdeme u Villierse de L'Isle-Adama (*L'Affichage céleste*, *La machine à gloire*, *Le Traitement du docteur Tristan*, *L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*, *Les Phantasmes de M. Redoux* a jiné). Ironický podtext je u Villierse de L'Isle-Adama natolik výrazný, že je znatelný i v některých dílech, která byla do korpusu fantastických povídek zařazena (např. *Claire Lenoir*). Neodbytný humor narušuje váhu fantastického prvku v Nervalově *Cauchemar d'un mangeur*, v němž se popisují "hrůzy" související se špatným zažíváním ("un exemple étrange de terreur phénoménale et de digestion troublée"). Nodierův *Le Bibliomane* je parodií na bibliofilskou vášeň. Podle lékaře jde o posedlost "krásnými vazbami" ("monomanie du maroquin"), která se v daném prostředí projevuje jako nakažlivá choroba ("typhus des bibliomanes"). Balzakovi *Les Martyrs ignorés* představují excentrické vyprávění vědců, zatímco jeho *Les Aventures administratives d'une idée heureuse* jsou jakýmsi "příběhem" nápadu, bizarní fantazií s mírnou dávkou humoru, založenou na představě samostatné existence idejí jakožto bytostí ("les idées sont les êtres organisés qui se produisent en dehors de l'homme"). *Les Litanies romantiques* je možné charakterizovat jako britkou parodii na romantické literární salóny, a to daleko více realistickou než fantastickou, jelikož se nezdá, že by se Balzac v tomto textu příliš odchyloval od popisu skutečné atmosféry, která v těchto salónech panovala. Fantaziemi jsou i některé další Balzakovy příběhy, označované povrchně a nepřesně jako fantastické. Je to například satirický obraz divadelního představení v pekle, které si satan pro své pobavení objedná od svých svěřenců (*La Comédie du diable*). Rozverná fantazie inspiruje Maupassantovu povídku *Le Docteur Heraclius Gloss*, groteskní karikaturu podivínského lékaře s jeho osmnácti údajnými převtěleními od roku 184. Émile Deschamps předložil ve své sbírce nazvané *Réalités fantastiques* texty velmi různého charakteru, pokud jde o jejich vztah k fantastičnu. Některé povídky z této sbírky, o nichž bude ještě řeč, jelikož byly zařazeny do korpusu, patří zcela nepochybně do kanonického fantastična. Jiné zase,

jako například *Biographie d'un lampion*, připomínají svou extravagancí spíše texty frenetiků, zatímco další, jako třeba *Pantoufle*, je možné přiřadit k dílkům bizarním a fantaskním.

□tenářova nejistota, jak si poradit s nepřijatelným (fantastickým) prvkem v ambivalentní narativní struktuře, která se tváří jako (realistický) obraz skutečnosti, nemůže samozřejmě vzniknout tam, kde je hned na začátku jasně řečeno, že následující děj bude vlastně jen zdánlivě fantastický. Platí to o všech případech, kdy je k rozluštění fantastického děje předem nabídnut spolehlivý klíč. Fantastická složka je tak vytěsněna z děje a text se od samého počátku a bez výhrad podřizuje pouze realistickému kódu. *Le Dôme des Invalides* Honoré de Balzac přímo opatřil podtitulkem odkazujícím na halucinační stav ("hallucination"). Koncept snění za bílého dne ("rêve éveillé") se Balzaková povídka k hranici fantastična sice blíží (podobně jako snová extáze vydaná pod titulem *L'Église*), ale realistická komponenta je v ní natolik odloučená od fantastické vize, že představuje autonomní, heterogenní a v neposlední řadě právě i výrazně poetizovaný motivický komplex v textu. Ani Gautierův *Le Club des hachichins*, jelikož je prezentován jako vzpomínka na zážitky s drogou ("paradis artificiels"), není možné považovat za fantastický. Totéž platí o jiné Gautierově krátké próze na podobné téma, *La Pipe d'opium*, osobním svědectví o halucinačních stavech způsobených opiem. Ze stejných důvodů nelze chápat jako fantastickou ani Nervalovu povídku *Aurélia, ou le rêve et la vie*, ačkoliv například Tzvetan Todorov tvrdí opak a snaží se dokázat, že ambivalence se v tomto textu vytváří na jiné úrovni ("à un autre niveau").¹⁷ Nejde však o to, zda si je Nervalův vypravěč v první osobě zcela jist tím, jsou-li jeho prožitky vyvolány chorobným stavem nebo nikoliv. Podstatný je fakt, že se z poetizovaného textu s meditativním zaměřením vytrácí realistická dějová komponenta. V symbolických epizodách, sloužících především jako pole pro rozvíjení autorových úvah, jež se dotýkají základních otázek jeho individuálního bytí, se totiž fantastično neprofiluje jako strukturní dějový prvek. *Aurélia*, kterou básník napsal v ústavu choromyslných ("dans la chambre même qu'il occupait à la clinique du docteur Blanche"),¹⁸ se tak stává bolestnou a osobitou výpovědí a nikoli fantastickým textem.¹⁹ Charles Asselineau dává hned v úvodu své povídky *La Jambe* nepokrytě najevo, že bude popisovat svět snů, v němž samozřejmě platí jiné zákony než logika ("les plus monstrueux paralogismes sont acceptés comme choses toutes naturelles"). Stejně jasný signál, nedovolující "fantastické čtení" textu, najdeme také v jeho *La Seconde vie*. Mrtví na hřbitově, kteří ve svém "druhém životě" nemají až do vzkříšení co na práci, si krátí dlouhou chvíli vyprávěním různých příběhů. Naproti tomu budeme považovat za fantastickou například Nervalovu povídku *La Nuit du 31 décembre*, třebaže nepatří právě k nejtypičtějším ukázkám žánru. Nejistota je v ní udržována až do závěrečné pointy, spočívající v hrdinčině objevu, že podivné stavy, které prožívala, vyvolala omylem požitá dávka opia. Z téhož důvodu je třeba považovat za fantastický příběh i velice působivou povídku *Le Spectre* od Aloysiuse Blocka, navzdory závěrečnému vysvětlení záhady záměnou osob.

Nezřídka se mezi fantastické příběhy běžně zařazují bez žádoucího rozlišení děsivé a krvavé historky, z nichž některé obsahují prvky frenetismu, jiné mají zase blízko k černému románu. Frenetické rysy pronikly například do jednoho Flaubertova textu z raného období jeho tvorby, *Quidquid volueris*. Popisuje vášnivou a nepřekonatelnou touhu, kterou cítí Djalioh, muž-opice, ke krásné Adéle a jež skončí krvavým dramatem. Celou řadu hrůzostrašných příběhů mají na svém kontě Émile Erckmann a Alexandre Chatrian. Když pomíneme epizodický motiv hypnotického spánku, v němž médium pomůže najít mrtvé tělo poslední oběti netvora, je *L'Araignée crabe* pouze vyprávěním o zrůdném obřím pavoukovi, který vraždí lidi. V *L'OEil invisible ou l'auberge des trois pendus* se hrůza pojí s detektivní zápletkou. *Le Requiem du corbeau* vypráví o šíleném muzikantovi a hudebním skladateli, který vidí v obyčejném havranovi

□ábla. Hrdinou povídky *Les Trois âmes* je maniak Wolfgang Scharf, který chce odhalit podstatu duše v jejích třech podobách (rostlinné, živočišné a lidské) tak, že vězní své lidské oběti a nechává je hladovět až k smrti. V tom, jak postupně chátrají a ztrácejí schopnosti i lidskost, nalézá šílenec doklad degradace jejich duše. Melodramatická hrůzná rámcová vyprávění s důrazem na dobrodružných a sentimentálních prvcích přináší *Lord Ruthwen ou les vampires* od Cypriena Bérauda. U většiny černých románů uváděných jako fantastické příběhy se jedná o skladby bez uměleckých ambicí a nevalné hodnoty. Například trilogie *La Soeur des fantômes* od Paula Févala se prohřešuje příliš komplikovaným až nepřehledným dějem, v němž fantastický prvek přebírá funkci nepřesvědčivé dekorace. Fantastično se tu skládá z několika pomocných motivů, podřízených realistické zápletky. Févalovu černému románu by nepochybně prospělo, kdyby hledal zpestření jenom v legendárním rozměru, jak jej například ztělesňuje se svým darem vidění ("double vue") komtur Malo le Madre de Treguern, příslušník starobylého bretaňského šlechtického rodu. Ani řada textů z rané tvorby Honoré de Balzaka, o nichž se v literatuře běžně referuje jako o fantastických, nesplňuje požadavky, které se na fantastickou povídku kladou. *Gambara* je příběh o šíleném hudebníkovi, *L'Enfant maudit* líčí melodramaticky osudy nemilovaného dítěte z nemanželského lože a *L'Auberge rouge* je vyprávění o zločinu s překvapivou závěrečnou pointou.

Některé jímavé nebo nervy drásající romantické příběhy z počátků minulého století - pro přesnost dodejme, že rovněž nikoli fantastické - obsahují však hlubší poselství. V *Histoire d'Hélène Gillet*, kde popisuje jeden soudní případ ze 17. století, podává Charles Nodier historii nevinné dívky, hrubě zneužitá pod vlivem narkotika. Hned po porodu nebohé Héléne její dítě ukradli a usmrtili. Po nález mrtvolky nemluvněte byla dívka postavena před soud a odsouzena za vraždu novorozeněte k smrti. Král Ludvík XIII. jí však udělil milost a Héléne Gilletová pak dožila v klášterní cele. Závěr Nodierova vyprávění vyznívá jako plaidoyer proti trestu smrti, což bylo téma v romantismu poměrně populární (najdeme je například i u Victora Huga v *Le Dernier jour d'un condamné*).

Pokud jde o uměleckou hodnotu nefantastických hrůzných příběhů, stojí na první místě texty Maupassantovy. Hranice bizarního a hrůzného není překročena v povídkách *Sur l'eau* a *Le Loup*, které tak nemají s fantastičnem nic společného. Otřesným svědectvím o lidském sobectví, opět bez fantastických elementů, je *La Mère aux monstres* nebo *Le Diable*. Děs ve vypjaté mezní situaci popisuje *L'Auberge*. Ani často citovaná Maupassantova povídka *L'Horrible* neobsahuje nějaký fantastický prvek, nýbrž se jen zmiňuje o různých zkušenostech vzbuzujících strach.

Do souboru francouzských fantastických povídek nebyl pojat žádný titul z doby, která přesahuje časové rozpětí od Cazotta po Maupassanta. I když devatenácté století představuje vrcholné období fantastické literatury, její tradice v různých podobách nadále přežívají. Platí to například o románech Gastona Leroux, které vycházely počátkem 20. století. V *La Double vie de Théophraste Longuet* se objevuje téma rozdvojení osobnosti. Obyčejný, průměrný Pařížan našich dnů se stává druhým Cartouchem, legendárním hrdinou podsvětí. V *La Poupée sanglante* se zase setkáváme s tradičním motivem upíra. Je ovšem třeba říci, že jemný humor a přebujelost děje čtenáři brání, aby popisované fantastické jevy bral příliš vážně. Také Lerouxův jazyk svým tónem citelně znevažuje obsah, který už prošel filtrem parodie. Vedle fantastického tématu (upír) najdeme v *La Poupée sanglante* i motivy ze science-fiction (lidský automat, robot s transplantovaným mozkiem) a detektivní pátrání (Bénédict Masson je odsouzen k smrti za několikanásobnou vraždu). Jean-Baptiste Baronian charakterizuje Lerouxovo dílo jako "lidový fantastický román" ("roman populaire fantastique"), který umírá spolu se svým

autorem.²⁰ Zatímco Lerouxovy texty mohou být chápány jako degradace klasického fantastična, Maurice Renard (*Le Rendez-vous*, 1906), Belgičan Jean Ray (*Le Gardien du cimetière*, 1919) nebo Jean-Louis Bouquet (*Laurine ou la clef d'argent*, 1951; 2. přepracované vydání v roce 1980) vytvořili díla zcela v duchu kanonického fantastična 19. století. Paušální tezi o smrti fantastické literatury ve 20. století nelze přijmout bez námitek. Avšak je pravda, že fantastická témata v čisté (kanonické) podobě nacházíme zřídka. Obyčejně se fantastično spojuje s humorem (Marcel Aymé, *Le Passe-Muraille*, 1943), s poezií (Robert Escarpit, *La Machine à nuages*, 1969) nebo dostává filozofický podtext (Vercors, *Les Animaux dénaturés*, 1952).

I přes množství titulů, které jsme vzhledem k přísným kritériím, jež jsme stanovili, museli odmítnout, se do korpusu dostalo 80 povídek. Takto vzniklý soubor z určitého období jedné národní literatury bezpochyby představuje dostatečně homogenní i bohatý referenční aparát. Než však přistoupíme k vlastní morfologické analýze žánru, bude vhodné podat několik základních informací o povídkách souboru a jejich autorech.

Za iniciátora fantastické povídky ve francouzské literatuře se obecně považuje Jacques C a z o t t e (1719-1792). Už Joseph Rettinger označil jeho příběh o zamilovaném ďáblu, *Le Diable amoureux* (1772), za první skutečně fantastickou povídku ("le premier conte fantastique proprement dit").²¹ Abbé Montfaucon de Villars vydal sice v roce 1681 esoterické dílo *Le Comte de Gabalis*, ale chápal je nikoli jako umělecký text epického charakteru, nýbrž - jak říká podtitulek - jako rozhovory o tajných vědách ("entretiens sur les sciences secrètes"). Podobně *Le Monde enchanté* (1694) od Balthazara Bekkera je praktická iniciační příručka zabývající se vyvoláním duchů zemřelých ("examens des communs sentiments touchant des esprits /.../ et les effets que les hommes sont capables de produire par leur communication et leur vertu"). Jsou to navíc texty pocházející ze 17. století, kdy bylo uveřejněno více podobných prací, jež stejně jako oba zmíněné tituly vykazují dozvuky středověkého esoterismu. Avšak ani *Ollivier* (1763), jehož autorem je sám Jacques Cazotte, ještě nevytváří - přes použití konvenčního fantastického tématu na pozadí hrůzyplné atmosféry - požadovanou ambivalenci. V prezentování fantastického prvku jako rovnocenného prvku realistickému spočívá totiž originalita Cazottova příběhu o "zamilovaném ďáblu" (*Le Diable amoureux*). Alexandre Dumas, který ovšem Cazotta nemohl znát osobně, o něm píše, že prý věřil v existenci vyšších a nižších duchových bytostí, jinými slovy v tzv. dobré a zlé duchy.²² Také Pierre-Georges Castex hovoří o Cazottovi ve stejném duchu, to jest jako o spisovateli, který věří svým bajkám, vypravěči, jenž věří svým legendám a vynálezci, beroucím vážně svůj vymyšlený sen ("le poète qui croit à sa fable, le narrateur qui croit à sa légende, l'inventeur qui prend au sérieux le rêve éclos de sa pensée").²³ Je nicméně nutné hned na začátku připomenout, že pro určení fantastického textu není vůbec rozhodující, jaký byl jeho autor, v co věřil nebo nevěřil. Jacques Cazotte měl zřejmě opravdovou zálibu v tajemnu a byl dokonce považován za jasnovidce a zasvěcence, člena tajných sekt, mystika i médium. Nedlouho před velkou francouzskou revolucí vyvolal údajně skandál v jednom šlechtickém salónu, když předpověděl smrt královského páru.²⁴ (V každém případě zapomněl dodat, že týž smutný konec na popravišti čeká i jeho.) Kritérium pro označení Cazottovy povídky *Le Diable amoureux* jako fantastické je obsaženo v ní samé. Je to ústrojné spojení dvou linií, realistické a fantastické, v jediné narativní struktuře. Je pravda, že Gérard de Nerval považoval Cazottův text za věrný doklad snové halucinace ("trop fidèle peinture de certaines hallucinations du rêve").²⁵ Ale i když nachází onirismus v Cazottově příběhu o ďábelském sukubovi do jisté míry uplatnění, nabízí jen nesmělou a nepřímou možnost, nijak nezaručenou, jak by se snad dalo o případném vysvětlení fantastické události také uvažovat. Jestliže tím Cazotte ve svém příběhu naznačuje, že hrdinovo fantastické dobrodružství s

přivolaným ďáblem mohlo být pouhým mámením smyslů, snem nebo halucinací, sám vyprávěný děj se celou řadou faktů takové jednoznačné interpretaci fantastična vzpírá. Max Milner je nepochybně zcela blízko pravdy, když konstatuje, že *Le Diable amoureux* představuje osobitý způsob uvedení fantastična do obrazu světa tím, že vyvolává ambivalenci ("une manière toute personnelle d'introduire le merveilleux dans la fiction en donnant aux événements les plus étranges une sorte de cohérence et de nécessité qui n'est pas entièrement d'ordre psychologique, ni allégorique, ni symbolique, ni onirique, mais qui se situe à la fois sur ces différents plans, avec une exquise ambiguïté").²⁶ Tato dvojznačnost umožňuje, aby vzájemný průnik realistického a fantastického kódu vyvolal u čtenáře váhání, to jest pokušení brát i fantastické za bernou minci.

Prvním skutečným průkopníkem fantastické literatury ve Francii byl Charles Nodier (1780-1844). Jean-Baptiste Baronian o něm dokonce tvrdí, že je prvním opravdovým představitelem nového žánru ("le premier véritable écrivain du genre"),²⁷ a podobně i Pierre-Georges Castex uznává jeho nárok na prvenství v řadě autorů fantastických povídek v 19. století.²⁸ Některé z Nodierových textů, i když se dostaly do souboru, se však ocitají na samém pomezí žánru. *La Combe de l'homme mort* (1833) připomíná zčásti lidové vyprávění o ďáblu. *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822) je svým původem skotská legenda, aktualizace severského mýtu o skřítku jako domácím ochránci. V žádném případě nelze souhlasit s Josephem Rettingerem, že *Trilby* je mistrovskou ukázkou fantastického žánru ("un chef-d'oeuvre du genre").²⁹ Tou je z Nodierovy tvorby bezpochyby *Inès de Las Sierras* (1837), přestože v druhé části románu je fantastický prvek uspokojivě a beze zbytku vysvětlen. Ostatně Tzvetan Todorov o tomto rozuzlení prohlašuje - naprosto oprávněně -, že je nanejvýš nepravděpodobné z hlediska vnitřní logiky děje a že fantastický výklad by byl daleko ústrojnější.³⁰ Svůj rozhovor s Charles Nodierem o tomto závěru popisuje Alexandre Dumas. Když Dumas Nodierovo závěrečné vysvětlení kritizoval, Nodier jeho námitky uznal a slíbil, že chystá další fantastickou povídku, kterou už "nepokazí":

- Oh! de cette explication je me plains amèrement à Nodier.

- C'est vrai, me dit-il, j'ai eu tort; mais j'en ai une autre; celle-là, je ne la gêterai pas, soyez tranquille.³¹

Charles Nodier se ve svých fantastických povídkách často uchyluje k tématu snu, neboli - jak to formuluje Hubert Juin - přináší fantastično založené na "pravdivých lžích" ("des mensonges vrais").³² Snění (nebo spíše halucinace) je v pozadí celé zápletky *La Fée aux Miettes* (1832). Příběh o zvláštní víle, která se stává milenkou i dobrodějkou mladého Michela de Granvilla, navazuje současně na iniciační román a na vývojový román ("roman de la formation", "Bildungsroman"). Jean-Luc Steinetz upozorňuje - s odkazem na příslušné studie -, že *La Fée aux Miettes* představuje maskovanou příručku tovaryšství ("un manuel de compagnonage déguisé"), jelikož Michel, protagonista příběhu, prochází různými etapami zkoušek, symbolizovaných postavou víly.³³ Žánrově příliš čistá není ani povídka *Paul ou la ressemblance* (1836), ačkoliv ji lze charakterizovat jako fantastický příběh s přirozeným vysvětlením - falešný prorocký sen paní Despinové, která přišla o syna. Nejbližší kanonickému fantastičnu mají povídky, které rozvíjejí téma jasnovidectví. *Jean-François-les-Bas-Bleus* (1832) je autobiograficky komponovaná vzpomínka na autorovo mládí v rodném Besançonu a není vyloučeno, že transponuje autorův vlastní zážitek, na který činí narážku Hubert Juin.³⁴ Podle Jeana-Luca Steinmetze se podařilo identifikovat hrdinu Nodierovy povídky, jménem Jean-François Touvet, jako historickou osobu žijící v oné době v Besançonu.³⁵ Rámeček povídky *La Neuvaine de la Chandeleur* (1838) sice připomíná "zbožnou legendu" ("légende pieuse"), ale profánní téma vidění, v němž mladý muž poprvé spatřil dívku jemu souzenou, ji řadí do korpusu fantastických textů. *Une Heure ou la vision* (1832), povídka, o níž Jean-Luc Steinmetz říká, že je

prvním Nodierovým fantastickým dílem,³⁶ uvádí téma fantómu a připouští vysvětlení prostřednictvím halucinace. *Lydie ou la résurrection* (1839), jako konsekventní aplikace swedenborgiánského mýtu o lásce překonávající smrt, přináší téma u Nodiera ojedinělé. Lydie prožívá dojemný příběh každodenních setkání se zesnulým manželem, jenž ji současně připravuje na společné posmrtné štěstí.

Autorem, který přispěl do souboru kanonických fantastických povídek velmi významným dílem, je Théophile G a u t i e r (1811-1872). Joseph Rettinger o něm napsal, že popularizoval fantastickou povídku ve Francii.³⁷ Jean a Véronique E h r s a m o v i mu přímo přičítají zásluhu o zavedení techniky moderního (to jest kanonického) fantastična do francouzské povídky a vyzvedají zejména to, že dokáže zachovat ambivalenci až do konce.³⁸ Na autorovu schopnost udržovat napětí plynoucí z tajemství poukázal i Jean-Baptiste Baronian, který vidí v Gautierovi také tvůrce techniky moderního fantastického příběhu v kontextu romantismu ("son fantastique est celui qui, dans la littérature romantique française, exprime le mieux la spécificité technique du genre").³⁹ Fantastické povídky Théophilea Gautiera znamenají totiž nový kvalitativní stupeň. Přestávají se nostalgicky ohlížet po starých schématech a příběh modernizují. Do korpusu jsou zařazeny Gautierovy romány a povídky *La Cafetière* (1831), *Omphale* (1834), *La Morte amoureuse* (1836), *Le Chevalier double* (1840), *Le Pied de momie* (1840), *Deux acteurs pour un rôle* (1841), *Arria Marcella* (1852), *Jettatura* (1856), *Avatar* (1856) a *Spirite* (1856). 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 D a v i d - W e i l l o v o u 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 "věčně 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.⁴⁰ "Mrtvá milenka" se tak stává fantastickým ztělesněním Gautierova osobního a trvalého ideálu ženství. Nepochybně v ní však nachází svůj výraz také jeho nešťastná životní láska k slavné tanečnici Carlottě Grisiové, pro niž napsal libreta k baletům *Giselle* (1841) a *La Péri* (1843). Podobně jako tomu bylo u Cazotta a Nodiera, snoubí se i Gautierovo fantastično často s onirismem. Zejména příběhy "mrtvých milenek" jsou spojeny s chronotopem nočního snění. Don Romuald v *La Morte amoureuse* prožívá svou vášnivou lásku ke Clarimonde v noci, Octavien (*Arria Marcella*) se setká v noci se svou vysněnou krásnou Pompejankou, noc (a s ní možná i sen) tvoří rámec pro setkání hrdiny s ideální ženou v *La Cafetière*, *Le Pied de momie* a také v *Omphale*. V této posledně zmíněné povídce je možné objevit ve způsobu, jakým hrdinův strýc učíní konec synovcovým nočním eskapádám, náznaky humoru, není však možné souhlasit s Johnem A. G u i s c h a r d e m a charakterizovat *Omphale* jako humoristickou povídku ("conte humoristique").⁴¹ Joseph S a v a l l e asi právem nachází v tomto příběhu uvedení nezkušeného mladíka do tajů lásky autobiografické rysy.⁴² Hoffmannův vliv je u Gautiera nejpatrnější v *Deux acteurs pour un rôle*, příběhu herce vídeňského divadla, jemuž se podaří uniknout z vězení, ale i zde se objeví žena, tentokrát v roli pomocnice. Nadzemské dokonalosti a moci dosahuje žena jako ideální milenka v románu *Spirite*, inspirovaném Swedenborgovými představami o dokonalém nebeském (posmrtném) manželském svazku. V *Le Chevalier double* je milostný motiv převzat ze staré norské legendy, přičemž figurou rozdvojení je symbolizováno vnitřní drama hrdiny. V závěru je toto drama zviditelněno obrazem hrdinova souboje s dvojníkem, podobně jako je tomu v Poeově povídce *William Wilson*, jak si všiml už John A. Guischard.⁴³ Avšak u Edgara A. Poea chybí onen legendární rozměr, který Gautier důsledně zachovává.

Ze své počáteční tvorby do souboru nemálo přispěl i Honoré de B a l z a c (1799-1850), spisovatel, kterého sociologizující marxistická kritika soustavně předkládá jako vzor "realistického" umělce. Do fantastického schématu přerůstá téma onirismu (zejména Maratův sen) v *Les deux rêves* (1830). *L'Élixir de longue vie* (1830) je postaven na fantastickém motivu tajemného nápoje, jenž dovoluje prodloužit lidský život. Hrdina příběhu, Juan Belvidéro, je navíc typem libertinského bonvivána, který si chce fantastično podrobit pro svoje zájmy. V závěrečných scénách, nabývajících burleskních forem - což oslabuje působivost motivu □ábla, který v tomto bodu vstupuje do děje -, se napůl oživlý Juan Belvidéro hlasitě rouhá na katafalku v kostele v přítomnosti davu věřících. Také *Le Centenaire ou les deux Béringheld* (1822), z uměleckého hlediska bezvýznamné dílo, se postavou záluďného starce s jeho ubohými obětmi neřadí jen k černému románu, ale vzhledem k starcově motivované "nesmrtelnosti" má svoje místo i ve fantastické literatuře. *Louis Lambert* (1835, 1. vydání; v následujících letech Balzac své dílo sedmkrát přepracoval, takže vydání z roku 1842 dosáhlo trojnásobku původního rozsahu textu) působí dojmem filozofického traktátu s životopisnou vložkou. Balzac sledoval tímto "románem", jemuž věnoval tolik úsilí a jehož si mimořádně cenil, vyšší cíle, než jaké se běžně spojují s fantastickým textem. Zůstává ovšem otázkou, do jaké míry se mu podařilo vytčené mety dosáhnout. Při uvedení tématu výjimečného jedince, který by představoval variantu vyššího lidství, postupujícího od materiálního k spirituálnímu, měl Balzac na mysli téma úspěšného a oddiabolizovaného Fausta, přičemž do osudů svého hrdiny promítl i nemálo z vlastních ideálů. Henri E v a n s považuje - poněkud odvážně - *Louise Lamberta* za realistický obraz geniálního jedince ("une peinture réaliste de l'homme de génie").⁴⁴ Honoré de Balzac sám se otevřeně vyznává z toho, že se ve svém díle pokouší shrnout Swedenborgovo učení a dát mu logický smysl.⁴⁵ Přeložíme-li tento záměr do literárněvědné terminologie, dostaneme se snadno k oné souhře fantastického s realistickým, o níž jsme řekli, že tvoří základ kanonického fantastična. V souladu s deklarovanou koncepcí bere autor úplně vážně ("realisticky") také Lambertovy vizionářské schopnosti. Důležitou úlohu má ovšem i Lambertův vztah k Pauline de Villenoix, jelikož se v něm předjímá vyšší, spirituální spojení muže a ženy. *Séraphîta* (1835) má výrazně rozvinutější a mnohem bohatší dějový plán než *Louis Lambert*. Věnuje také větší prostor psychologickým motivům, týkajícím se jak vztahů Minny a Wilfrida k Séraphîtě, tak vztahů obou mladých lidí k sobě navzájem. Rovněž mimořádná Séraphîtina osobnost se může plně projevit v ději, kde jsou se Séraphîtou jako záhadnou bytostí konfrontovány další, sekundární postavy, především pastor Becker. V *L'Héritier du diable* (1832) je obraz kanonického fantastična do jisté míry oslaben historickým koloritem, ale bez ohledu na pitoreskní rámeček je příběh vystavěn s pozoruhodnou důsledností jako fantastická povídka. Vzhledem k dokonale harmonické souhře fantastického a realistického patří do souboru ještě román *Ursule Mirouët* (1841). I když z kvantitativního hlediska zaujímá fantastický prvek v jeho ději mnohem méně místa než realistický, je řádně motivován a připadá mu klíčová úloha při rozuzlení zápletky.

V rámci fantastické tvorby, spojované ve své době a ještě dlouho potom s jménem Gérarda de N e r v a l a (1808-1855), se do souboru dostaly také některé tituly, které byly vydány v 30. letech 19. století pod (skutečnými nebo předpokládanými) pseudonymy, za nimiž se podle obecného názoru tajilo básníkovo jméno. Avšak - jak prokázala nejnovější literární historie - nejde o dílo Nervalovo. *La Métempsychose* (1830) vyšla v *Le Mercure* pod pseudonymem "Un Pythagoricien moderne". Za tímto označením se však neskrýval Gérard de Nerval, jak se mělo všeobecně zato, nýbrž Irčan Robert MacNish. V roce 1948 to prokázal W. T. Bandy.⁴⁶ Francouzský text citované povídky je víceméně přesným překladem z anglického originálu. Také povídka *Le Barbier de Goëtingue* (1830), jejíž zápletky se nakonec vysvětlí jako hrdinův děsivý

sen, pochází z MacNishovy dílny. Autorství povídky *La Sonate du diable* (1830) ve skutečnosti náleží Samuelovi Henrymu Berthoudovi a *La Nuit du 31 décembre* (1832) napsal prakticky neznámý Édouard de Puycusin.⁴⁷ Obě dvě povídky se rovněž přičítaly Nervalovi. Většina fantastických historek, které napsal Gérard de Nerval sám, není z formálního žánrového hlediska příliš čistá. V *Le Monstre vert* (1849) se silně ozývá ohlas lidových pověr a obraz ďábla tu nabývá velmi excentrických podob.⁴⁸ Frenetická ironie charakterizuje zápletku povídky *Le Souper des pendus* (1831), navíc ještě opatřený přirozeným vysvětlením. Prudká vášně nebo halucinační stavy mohly způsobit poruchy vidění u protagonisty v *Le Portrait du diable* (1839). Gérard de Nerval, potýkající se s duševní chorobou, zajímající se o mystiku a esoterické doktriny,⁴⁹ okouzlený orientálními mýty a ovlivněný pythagorejskou filozofií a swedenborgiánským vizionářstvím, napsal v povídce *Cauchemar d'un mangeur*, že zmizela víra v duchařské příběhy a že je to chyba.⁵⁰ Otevřeně mluví o tom, že možnosti vědy, která se nedá redukovat na čistě pozitivní zkušenost, jsou omezené.⁵¹ O Nervalovi však na rozdíl od Villierse de L'Isle-Adama nelze říci, že by používal fantastické povídky k hlásání svých filozofických názorů. Nejlepší ukázkou kanonického fantastična z vlastní Nervalovy tvorby je *La Main enchantée* (1832), příběh z konce 17. století o nešťastném soukeníkovi, který se stal obětí prohnatého mistra magie.

Za příkladnou ukázkou fantastického příběhu lze považovat povídku *Le Spectre* (1831), pod níž se podepsal jako autor Aloysius B l o c k. I za tímto jménem se podle dlouho rozšířeného názoru měl skrývat Gérard de Nerval. Ve skutečnosti jde však o pseudonym Raymonda B r u c k e r a (1800-1875), který je tak v souboru zastoupen tímto jediným, ale zato neobyčejně působivým a zdařilým fantastickým textem.

Charles R a b o u (1803-1871) přispěl do korpusu povídkami *Tobias Guarnerius* (1832) a *Le Ministère public* (1832). Zařazení první z nich, vyprávění o staviteli houslí, jenž do nástroje uvězní duši umírající matky, aby svému dílu vdechl život, vzbuzuje sice určité pochybnosti svou symbolikou, nicméně pravidla fantastického kánonu jsou v ní respektována a realistický prvek není druhým dějovým plánem potlačen. Žádné důvody k váhání nejsou u *Le Ministère public*, třebaže Hubert Juin nachází v této povídce - a docela oprávněně - i výrazné známky "pohřebního" humoru ("humour macabre").⁵² Charles Rabou stojí sice jednou nohou pevně ve fantastičnu, druhou se však hluboko zabořil do frenetismu.

Philarete C h a s l e s (1798-1873) uveřejnil v *Contes bruns* povídku *L'OEil sans paupières* (1832), o níž Max Milner ve své předmluvě k novému vydání sbírky tvrdí, že symbolika Chaslesovy povídky je příliš průhledná na to, aby vzniklo "opravdu hluboké" fantastično ("un fantastique réellement profond").⁵³ Nicméně přes legendární atmosféru, jíž připomíná folkloristický nádech takového Nodierova *Trilbyho* (ostatně anglický výraz "spunkie", jímž je označována druhá žena Jocka Muirlanda, se nejvhodněji přeloží do francouzštiny jako "lutin"), dodržuje Chaslesovo vyprávění o sňatku muže s ženou-skřítkem základní fantastické schéma. Jde o "realistické", byť zřetelně lyrizované vyprávění s fantastickým prvkem.

Alphonse K a r r (1808-1890) je v souboru zastoupen povídkou *Berthe et Rodolphe* (1852), která patří k příběhům lásky vítězí nad smrtí. Milostná touha, jak jsme měli již nejednou příležitost si všimnout, se s fantastickým prvkem velmi dobře snáší.

Étienne-Léon de L a M o t h e - L a n g o n (1786-1864) uvedl vzápětí po Béardově adaptaci Polidoriho *Lorda Ruthwena* první originální francouzský příběh, v němž vystupuje jako postava upír. Vyšel pod názvem *La Vampire ou la Vierge de Hongrie* (1825) a potvrdil domestikaci tohoto populárního fantastického tématu, jehož původ se klade do střední Evropy, ve francouzské literatuře.

Marcel Deschamps (1791-1871) uvedl v *Un bal de nocés* (1854) jako fantastickou postavu zemřelého mladého muže, Arthura, který si přišel pro svou zrádnou milou, Mathilde, na její svatební ples. Neobyčejně zajímavým textem je Deschampsovo autobiograficky pojaté svědectví o vlastních setkáních s tajemnem (*Mon fantastique*, 1854). Autor se v několika krátkých příbězích představuje současně jako vypravěč i protagonista. Popisuje tak například zkušenosti s jasnovidectvím, když ve svých osmi letech zřetelně viděl ulice tehdy mu zcela neznámého města, v němž mnohem později, až se tam opravdu dostal, poznal Orléans, nebo když se s ním ve snu přišla rozloučit umírající matka. Podobně kdysi vytušil i příchod jednoho důležitého otcova dopisu a citoval z jeho obsahu svým přátelům ještě dříve, než mu byl doručen.

Alexandre Dumas (1802-1870) přináší - díky rámcovému uspořádání - ve své třísvazkové sbírce povídek *Les Mille et un fantômes* (1849) deset prakticky zcela samostatných fantastických příběhů. (Tituly dále uváděné jsou pracovní, vytvořené buď podle názvů některé z příslušných kapitol, nebo podle obsahu.) Rámcová (úvodní) povídka (*Une journée à Fontenay-aux-Roses*) jednak svedla dohromady různé vypravěče, jednak poskytla příležitost k uplatnění příběhu o Jacqueminovi, vrahu, kterého jeho mrtvá oběť kousla do ruky. Hosté, kteří se sešli v starostově domě, pak vyslechnou další, podobně neuvěřitelné příběhy, jejichž společným jmenovatelem bude komunikace napříč hranicemi mezi životem a smrtí. *Le Soufflet de Charlotte Corday* uvádí pozoruhodnou událost z popravy Charlotty Cordayové, o níž vyprávěl kdysi hostiteli, panu Ledruovi, jeho otec, který byl lékařem krále Ludvíka XVI. a královny Marie-Antoinetty a navíc se vyznal v okultních vědách. *Solange* vypráví o setkání s mladou a krásnou aristokratkou, jež prožil v době revoluce sám pan Ledru. Dostal tehdy úřední povolení dělat pokusy, jež se týkaly možného přetrvávání života u gilotinovaných, a díky tomu objevil jednoho dne v pytli s uťatými hlavami odsouzcenců i hlavu své milované, která jevila známky života a reagovala. *Le Chat, l'huissier et le squelette* je vyprávění o soudci, jenž zahyne působením kletby, kterou nad ním vyřkl jeden zločinec, když ho odsoudil k smrti. *Artifaille* vypráví o pověstném lupiči, jenž začal jako viselec na šibenici škrtnout kata, který se mu v noci po exekuci pokoušel ukrást zlatou medaili, zavěšenou na krku. V *Le Bracelet de cheveux* vyhová vdova přání zesnulého manžela, aby prostřednictvím náramku z jeho vlasů s ním zůstala nadále ve styku. *Histoire de Mme Grégoriska* má formu vzpomínek polské šlechtičny, která se v roce 1825 ocitla za války v Moldavsku a málem se tam stala obětí upíra. Povídka *Les deux étudiants de Bologne*⁵⁴ vypráví o jasnovidném snu a zjevení mrtvého, jemuž se s pomocí živého přítele podaří pomstít svým vrahům. Současně tato historika otvírá z formálně kompozičního hlediska další sérii příběhů, které už nebyly vyprávěny jednotlivými členy společnosti shromážděné ve Fontenay-aux-Roses, ale s nimiž se Alexandre Dumas údajně seznámil za jiných okolností. Významná role připadá snu v rukopisné kronice nazvané *Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*. Text příběhu dona Bernarda a jeho mrtvé milenky, jenž se odehrál v roce 1492, měl Dumasovi na jeho žádost darovat náčelník banditů ve španělských horách v listopadu 1846. Značnou část druhého dílu *Les Mille et un fantômes* a téměř celý třetí díl vyplňují *Les Mariages du père Oliphus*, barvitě a exotické příhody holandského námořníka, jenž se oženil s mořskou pannou. Na tuto podivnou bytost se Dumas šel jednou podívat do muzea v Haagu, kde se vystavuje její exemplář. Romanticky je laděna samostatně vydaná povídka *La Dame au collier de velours* (1850), jejímž hrdinou je E.T.A. Hoffmann. V revoluční Paříži se seznámil s jednou herečkou, Arsène, milenkou Dantonovou. Jednoho večera se s ní nečekaně setkal pod popravištěm a strávil s ní noc. Teprve ráno pochopil, že milostné dobrodružství prožíval s mrtvou. Hubert Juin se o Dumasově fantastické tvorbě vyjadřuje snad až příliš příznivě, když ji označuje jako sumu fantastična jeho doby ("la somme du fantastique de son époque").⁵⁵ Tematický rejstřík

fantastických povídek Alexandra Dumase je dost omezený a vnější dějové momenty jednoznačně převažují nad motivy, jež dovolují hlubší ponor do nitra hrdinů. Na druhé straně je však pravda, že Dumasovy fantastické povídky jsou poměrně málo známy a neprávem opomíjeny.

Prosper Mérimée (1803-1870), skeptik, v jehož povaze jako by nebylo nic, co by ho předurčovalo k žánru,⁵⁶ současně však milovník strašidelných povídek a "technik fantastična" ("technicien du fantastique"),⁵⁷ je tvůrcem dvou povytce fantastických povídek, které nesmějí chybět v žádné antologii, *La Vénus d'Ille* (1837) a *Lokis* (1869). Mario Praxo o něm napsal, že navzdory svému klasicistickému duchu ovládal taje "frenetického romantismu" své doby ("malgré son génie classique possédait la clé des labyrinthes souterrains du romantisme frénétique à la mode vers 1820").⁵⁸ V názorech na *La Vénus d'Ille* panuje prakticky jednoznačná shoda. Max Milner může posloužit jako představitel obecně uznávaného mínění, když tuto povídku pokládá za takřka exemplární případ "čistého" (kanonického) fantastična pro její umění spojovat realistické s fantastickým ("un dosage parfait du réel et du merveilleux").⁵⁹ Jean a Véronique Ehrsamovi vidí v tomto textu dokonalou ilustraci ambivalence jako konstitutivní vlastnosti žánru.⁶⁰ Méně známé je Mériméeovo literární zpracování starší zprávy o vidění, které údajně jednou měl švédský král Karel XI. (*Vision de Charles XI*, 1829). Mérimée se ani tak nepokoušel o to, aby ukázal, že nejde o historickou legendu, jak se domnívá Joseph Rettinger,⁶¹ nýbrž původní informaci jednoduše uspořádal jako epickou strukturu podle pravidel fantastického kánonu, a to jednoduše tím, že k tématu vidění švédského krále přistupoval jako zpracovatel historické látky.

Fantastické povídky z literární dílny alsaské frankofonní autorské dvojice, již tvoří Émile Erckmann (1832-1899) a Alexandre Chatrian (1826-1890), jsou z hlediska umělecké hodnoty poněkud nevyvážené, ale na místo v korpusu mají nezadatelné právo. K nejzdařilejším patří nepochybně *L'Esquisse mystérieuse* (1860), dramatický příběh o spontánním jasnovidném výtvarném projevu malíře, kterým se odhalí tajemství zločinu. Velice podobné téma, s tou výjimkou, že dar vidění je tentokrát spojen se sněním, nacházíme v *Le Rêve de mon cousin Élof* (1860). Splněný prorocký sen o ukrytém pokladu tvoří osu příběhu, o němž vypráví *Le Trésor du vieux seigneur* (1862). Hlavním tématem v *Le Bourgmestre en bouteille* (1862) je sice také jasnovidnost, ale fantastický efekt tu narušuje nepominutelná dávka humoru. Příběh s fantómem, jemuž navíc připadne role v procesu uměleckého zrání, najdeme v *Le Violon du pendu* (1860). Přes slabší umělecké kvality (což vynikne zejména při srovnání s vrcholnou ukázkou žánru na podobné téma, jakou představuje *Lokis*), sem dále patří i poměrně rozsáhlá próza *Hugues-le-loup* (1860). S určitými výhradami lze pojmout do souboru také povídku o adeptovi asijských mystérií *Le Cabaliste Hans Weinland* (1862) a zvláštní příběh o slepé dívce, jejíž duše se působením záhadného magnetismu vtěluje do roje včel tak, že v tomto stavu nabývá schopnosti vidět (*La Reine des abeilles*, 1862). V povídkách, které jsme z tvorby Erckmanna a Chatriana vybrali do korpusu, jde o víc než o nezávazné romantické hříčky ("jeux gratuits du romantisme"), jak ohodnotil jejich povídkové dílo Pierre-Georges Castex,⁶² nebo snad o pouhé oživení folkloristické tradice a dědictví gotického románu, jak to vidí Hubert Juin.⁶³ Význam Erckmannův a Chatrianův při vzniku a vývoji kanonické fantastické povídky ve francouzské literatuře 19. století se zpravidla nedoceňuje.

Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) pranýřuje ve svých fantastických dílech výstřelky jednostranného a příliš sebevědomého pozitivismu. Hubert Matthey mluví dokonce o duši mystika, jež se vyjadřuje prostřednictvím nadpřirozena ("âme mystique s'exprimant par le surnaturel").⁶⁴ Pierre-Georges Castex zase nalézá v jeho fabulačních schopnostech nevtíravou lyrickou notu ("son affabulation romanesque et fantastique recouvre une discrète confidence lyrique").⁶⁵ I když fantastické příběhy Villierse de L'Isle-Adama, jako

jsou *Claire Lenoir* (1867), *L'Intersigne* (1867), *Véra* (1874) a *L'Eve future* (1886), nabývají hlubší dimenze, neposkytuje to žádný důvod pro jejich nezařazení do korpusu. Pokud jde o témata prvních tří titulů, upozorňuje E. Drougard, že Villiers de L'Isle-Adam věřil v existenci takzvaného astrálního těla, na níž je postaven spiritismus,⁶⁶ takže nelze vyloučit, že v tomto vtělení vykonal pomstu zesnulý manžel na své ženě (*Claire Lenoir*), že se takovým způsobem objevil před svým přítelem abbé Maucombe (*L'Intersigne*) nebo že této materializované duchovní formě vděčí za svou posmrtnou existenci žena hraběte d'Athola (*Véra*). Jsou ovšem možné nejrůznější domněnky. Mario Praz například míní, že žárlivý Lenoir se své ženě mstí nikoli v astrálním těle, nýbrž jako upír ("réincarné vampiriquement en un pirate de la Polynésie").⁶⁷ Prazova teze nechybuje v tom, že chápe pojem upír poměrně široce ("upírství" se nemusí nutně omezovat jen na jeho tradiční folkloristicky určené podoby), ale Praz, stejně jako Drougard, nebere nijak v úvahu zřetelnou ironizující notu, která fantastično v *Claire Lenoir* přece jen do jisté míry kompromituje. Také *L'Eve future* se vymyká jednoznačnému a jednotnému výkladu. Důrazem, který se v ní klade na úlohu vědy, se tato povídka poněkud blíží moderní science-fiction. Gwenhaël Ponnauová ji považuje za variantu mýtu o šíleném vědci ("le mythe du savant fou")⁶⁸ a Marcel Schneider v ní spatřuje "vědeckou pohádku" ("une féerie scientifique").⁶⁹ Je tu však ještě jeden aspekt, jehož si všiml už Hubert Matthey, a to okultní stránka spojená s Edisonovým projektem.⁷⁰ Díky němu se totiž v syžetovém plánu příběhu, v němž se k elektřině a mechanice připojuje neznámý a záhadný vliv, vytvářejí podmínky k vstupu nové, fantastické kvality do děje, jak ji představuje umělá žena. S andreidou se jakousi blíže nevysvětlenou elektromagnetickou cestou těsně spojí pozoruhodné médium, Mrs. Any Andersonová, a propůjčí Edisonovu elektromechanickému výtvaru ducha, vystupujícího pod jménem Sowanna. Tím vzniká živá ženská bytost, Hadaly, bytost s nehotovou duší ("âme virtuelle"), kterou si mladý lord Ewald může dotvořit podle vlastních představ o ideální ženě. "Budoucí Eva" Villiers de L'Isle-Adama je tak složitou fantastickou bytostí, a nikoliv pouhým automatem, vypůjčeným z arzenálu science-fiction. Autorova barokní představivost přitom není v *L'Eve future* zatížena onou protipozitivistickou ironií, kterou nemůžeme přehlédnout v *Claire Lenoir*. Vážný přístup k fantastičnu zachovává *Véra*, uchylující se do jisté míry k tradiční figurě onirismu (je možné hájit snad i názor, že hrabě d'Athol byl obětí halucinace).⁷¹

Téměř čítankově ukázkový text moderní fantastické povídky zanechal Marcel Schowob (1867-1905). Je to vyprávění o varovném preludu, které vyšlo v *Le Coeur double* pod titulem *Le Train 081* (1891). Přes široká kritéria uplatňovaná v různých antologiích tam tato zdařilá fantastická povídka - snad pro svou ojedinělost v kontextu autorovy tvorby - nenašla doposud místo. Dalším z autorů druhé poloviny 19. století, který do korpusu přispěl jediným titulem, je Ernest Hello (1828-1885). O jeho krátké povídce *Un Homme courageux* (z *Contes extraordinaires*, 1879) sice Pierre-Georges Castex píše, že je aktualizací antického mýtu o Erynejích, symbolizujících výčitky svědomí,⁷² ale hrdina povídky, Édouard Castanou, jenž má na svědomí lidský život a v pravidelnou denní dobu slyší potom tajemný hlas, prožívá nepochopitelný příběh zcela v duchu fantastického kánonu.

Seznam autorů fantastických povídek zařazených do souboru uzavírá Guy de Maupassant (1850-1893). Kritéria kanonického fantastična zdaleka nesplňují všechny tituly, které se objevují ve výběrech z Maupassantovy fantastické tvorby,⁷³ ale i tak se tento významný a plodný spisovatel stává jedním z pilířů korpusu. Guy de Maupassant se na fantastické povídky speciálně nezaměřoval a bylo by nejdříve nutné označit tituly, o nichž je řeč, mělo-li by se přijmout tvrzení, že všechny jeho pokusy v tomto žánru skončily úspěšně, jak se domnívají John A. Guischarde⁷⁴ a Joseph Rettinger.⁷⁵ V našich rozbořech se budeme zabývat pouze devíti

Maupassantovými fantastickými příběhy (*Le Horla*, 1882; *La Peur*, 1882; *Magnétisme*, 1882; *Apparition*, 1883; *Lui?*, 1883; *La Main*, 1883, s její první verzí *La Main d'écorché*, 1876; *L'Inconnue*, 1885, a *La Morte*, 1887), což představuje zhruba jednu třetinu jejich počtu v různých antologiích. Maupassant je nejvýraznějším představitelem modernizovaného kanonického fantastična v druhé polovině 19. století. R.-M. Albières označuje toto fantastično jako parapsychologické⁷⁶ a Gwenhaél Ponnauová upozorňuje, že je postaveno na strachu z neviditelného.⁷⁷ *Apparition*, *Le Horla* a *Lui?* jsou příběhy, v nichž vystupuje fantóm. Totéž se dá říci o *La Peur*, třebaže tato povídka končí vysvětlující pointou. Neznámá neviditelná bytost je podle všeho původcem hrůzných zločinů v *La Main* a *La Main d'écorché*. Sen a předtucha určují fantastickou zápletku v *L'Inconnue* a *Magnétisme*, zatímco *La Morte* je prostoupena halucinační atmosférou. Maupassant upoutal snad nejvíce ze všech autorů fantastických povídek pozornost psychoanalytiků. Zajímavé svědectví o autorovi podal Maupassantův komorník François Tessart, který ve svých *Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant* mluví o jednom příteli svého pána, Edmondovi Lepelletierovi, s nímž spisovatel vesloval a který si prý liboval ve zkoumání záhad vlastního nitra, zejména v souvislosti se spontánními projevy strachu (tzv. "mystères autopsychiques").⁷⁸ Bylo by opravdu lákavé mluvit v souvislosti s Maupassantovou fantastickou tvorbou o jeho halucinacích jakožto autentickém zdroji inspirace, ale s prvními chorobnými projevy, které autor na sobě vyzoroval, zřejmě časově souvisí až povídka *Lui?*⁷⁹

Z historického přehledu, který byl v této kapitole podán, je možné usoudit, že ve francouzské literatuře se neprofilovali žádní významní autoři, kteří by se věnovali výhradně fantastickému žánru. Nikdo ze spisovatelů zvučných jmen, o nichž zde byla zmínka, nepovažoval fantastickou povídku za hlavní oblast svého uměleckého směřování. Fantastické texty nemusely sice nutně vznikat jen na okraji jejich tvorby, ale v žádném případě nestojí ani v jejím středu. A pokud některý autor opravdu proslul hlavně ve fantastickém žánru, šlo o druhořadého tvůrce. To platí zrovna o Jacquesovi Cazottovi, který napsal první francouzskou fantastickou povídku. Charles Nodier si získal jméno především jako jeden z předních animátorů romantismu, jako *spiritus movens* skupiny, jejíž členové se u něho scházeli. U Théophila Gautiera, i když se nezapomíná na jeho romantické začátky, dominuje jeho význam jako inspirátora *l'art-pour-l'artismu*. Charles Rabou, Philarète Chasles, Alphonse Karr a Aloysius Block, autoři publiku nepřiliš známí, jsou zařazováni do druhé romantické generace i s jejím sklonem k frenetismu, jenž některé z nich ovlivnil. Jméno Alexandra Dumase se spojuje s triviální historizující dobrodružnou literaturou. O uměleckém věhlasu se nedá mluvit ani u Émila Erckmanna a Alexandra Chatriana, tím méně u takového Étienne-Léona de Lamoignon-Langona. Gérard de Nerval má v literatuře první poloviny 19. století své pevné místo jako básnická osobnost a u Honoré de Balzaka převládá - ostatně zcela právem - jeho obraz realistického romanopisce. Mezi romantismem a realismem se ocitá se svým historickým románem a exotickou povídkou jako prozaik Prosper Mérimée, jednoznačně katolicky je orientován Ernest Hello, k symbolismu se řadí Auguste de Villiers de L'Isle-Adam a Marcel Schwob, k naturalismu Guy de Maupassant. Přesto se těmto autorům různých kvalit a často velmi odlišného zaměření podařilo vytvořit a rozvinout nový žánr, jenž je možné srovnávat s jinými žánry, které se v 19. století nově ustavily, jako byl třeba historický román na jeho začátku nebo detektivní povídka na jeho konci.

¹Jean Bellemin-Noël v: Pierre Abraham, Roland Desné et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789-1848, II^e partie*. Éditions Sociales, Paris 1973, s. 339.

²Jacques Finné, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, s. 44.

³Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970, s. 37.

⁴Roger Caillols, *Images, images..., Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. J. Corti, Paris 1966, s. 30.

⁵Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français*. J. Corti, Paris 1947, s. 38-39.

⁶Eugène Bressy, "Avant-propos", v: William Beckford, *Vathek*. J. Corti, Paris 1984, s. 7-10.

⁷Albert Béguin, *Balzac lu et relu*. Seuil, Paris 1965, s. 157.

⁸Maximilian Rudwin, "Balzac and the Fantastic", v: *The Sewanee Review*, vol. XXXIII, N^o 1, January 1925, s. 14.

⁹Srv. například Albert Béguin, *op. cit.*, s. 204; Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*. H. Champion, Paris 1927, s. 106.

¹⁰Honoré de Balzac, *Les litanies romantiques*, v: *OEuvres complètes*, t. XXVI, Delta, Paris 1976.

¹¹Joseph Rettinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*. B. Grasset, Paris 1908, s. 129.

¹²Hubert Juin, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire*, N^o 66, 1972, s. 10.

¹³Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*. Fayard, Paris 1964, s. 373.

¹⁴Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, s. 136.

¹⁵Armand Hoog, "La Révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques", v: Francis Dumont, *Les petits romantiques français*. Les Cahiers du Sud, 1949, s. 23.

¹⁶Jacques Landrin, *Jules Janin, Conteur et romancier*. Société Les Belles Lettres, Paris 1978, s. 286.

¹⁷Tzvetan Todorov, *op. cit.*, s. 42.

¹⁸Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, s. 146.

¹⁹Tento názor vyslovují otevřeně například Jean a Véronique Ehrsamovi (*La littérature fantastique en France*, Hatier, Paris 1985, s. 23.)

²⁰Jean-Baptiste Baronia, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Stock, Paris 1978, s. 181.

²¹Joseph Rettinger, *op. cit.*, s. 18.

²²Alexandre Dumas, *Les Mille et un fantômes*, I. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, Livourne, Leipzig 1849, s. 67.

²³Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, s. 15.

²⁴Jean-Louis Bernard, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Ed. Mirabel, Montréal 1937, s. 62.

²⁵Srv. Gérard de Nerval, *Préface à Jacques Cazotte. Le Diable amoureux*. Garinet, Paris 1845

²⁶Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, I. J. Corti, Paris 1960, s. 83.

²⁷Jean-Baptiste Baronia, *op. cit.*, s. 61.

²⁸Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.*, s. 61.

²⁹Joseph R e t t i n g e r, *op. cit.*, s. 41.

³⁰Tzvetan T o d o r o v, *op. cit.*, s. 51.

³¹Alexandre D u m a s, *La Femme au collier de velours*. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, 1850, s. 57. Výše uvedený titul vydaný pod Dumasovým jménem je údajně touto poslední fantastickou povídkou Charlese Nodiera a vypráví o Hoffmannově pobytu v revoluční Paříži. Podle Dumasových slov ho s ním Nodier seznámil těsně před svou smrtí. Dumasovo tvrzení však nezní příliš přesvědčivě. Zápletka příběhu, který zde Dumas přičítá Nodierovi, je totiž převzata z jiného pramene. Jde o povídku *Gottfried Wolfgang* (1843) od Pétruse Borela. Ale už ta má znaky plagiátu, jelikož Borel se zřejmě inspiroval v *Tales of a Traveller* (1824) od Washingtona Irvinga.

³²Hubert J u i n, "Les incertitudes de l'être", v: *Europe*, 58^e année, N^o 614-615, juin-juillet 1980, s. 9.

³³Srv. Jean-Luc S t e i n m e t z, "Notice sur la Fée aux Miettes", v: Charles N o d i e r, *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 213-214.

³⁴Hubert Juin, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire*, N^o 66, 1972, s. 11: "Il avait rêvé plusieurs fois qu'il avait été guillotiné en même temps que Marie-An-toinette, et il racontait cet événement - réel aux yeux du songe - d'une façon si convaincante que certains, Alexandre Dumas et Gérard de Nerval en témoignent, en étaient terriblement impres-sionnés."

³⁵Jean-Luc S t e i n m e t z, "Notice sur Jean-François-les-Bas-Bleus", v: Charles N o - d i e r, *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 409.

³⁶Jean-Luc S t e i n m e t z, "Aventures du regard", v: *Europe*, 58^e année, N^o 614-615, juin-juillet 1980, s. 25.

³⁷Joseph R e t t i n g e r, *op. cit.*, s. 81.

³⁸Jean et Véronique E h r s a m, *op. cit.*, s. 21.

³⁹Jean-Baptiste B a r o n i a n, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Stock, Paris 1978, s. 71.

⁴⁰Natalie D a v i d - W e i l l, *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*. Droz, Genève 1989, s. 87.

⁴¹John A. G u i s c h a r d, *Le conte fantastique au XIX^e siècle*. FIDES, Montréal, s.d., s. 95.

⁴²Joseph S a v a l l e, *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*. Minard 1981, s. 57.

⁴³John A. G u i s c h a r d, *op. cit.*, s. 95.

⁴⁴Henri E v a n s, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*. J. Corti, Paris 1951, s. 12.

⁴⁵Honoré de B a l z a c, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*, v: *Le Livre mystique*, I. Werdet, Paris 1845, s. 166.

⁴⁶Srv. Max M i l n e r, *op. cit.*, I, s. 472.

⁴⁷Srv. Marcel S c h n e i d e r, *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris 1964, s. 208; Pierre-Georges C a s t e x, *Le conte fantastique en France*, J. Corti, Paris 1987, s. 288.

⁴⁸Max M i l n e r (*op. cit.*, II, s. 276) považuje tuto povídku za půvabnou fantazii na známé téma ("une aimante fantaisie sur la fameuse légende du diable Vauvert") a Marcel S c h n e i d e r (*op. cit.*, s. 208) za žert ("une facétie").

⁴⁹Francis D u m o n t vyzvedá jeho transcendentální zaměření a sklon k hermetickým mystériím. Srv. "Nerval, un révolté", v: *Les petits romantiques français*, Les Cahiers du Sud,

1949, s. 162: "(...) les tendances transcendentes l'approchent des autres hermétistes et mystagogues".

⁵⁰Srv. Gérard de Nerval, *Nouvelles et fantaisies*. Champion, Paris 1928, s. 135.

⁵¹Gérard de Nerval, *op. cit.*, s. 252-253: "Les causes matérielles ne sont que des effets: l'homme n'arrivera jamais à la vraie science des causes."

⁵²Hubert Juin, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire*, N° 66, 1972, s. 12.

⁵³Max Milner, *Préface*, v: Honoré de Balzac, Philarète Chasles, Charles Rabou, *Contes bruns*. Laffitte Reprints, Marseille 1979 (réimpression de l'édition de Paris, 1832).

⁵⁴Tohoto titulu použil Rein A. Zondergeld, *Lexikon der phantastischen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983. Povídka by se stejně dobře mohla nazývat - podle titulů některé z dalších kapitol - třeba *Le Serment* nebo *Un dîner chez Rossini*. (U Rossiniho v roce 1840 Alexandre Dumas údajně vyslechl příběh o přísaze obou přátel, a to z úst potomka jednoho z nich, benátského básníka Luigiho de Scamozzy.)

⁵⁵Hubert Juin, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire*, No 66, 1972, s. 12.

⁵⁶Na tuto okolnost výslovně upozorňuje Hubert Matthey, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. (Contribution à l'étude des genres.)* Payot et Cie, Lausanne 1915, s. 199.

⁵⁷Jean et Véronique Hersam, *op. cit.*, s. 21.

⁵⁸Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle, Le romantisme noir*. Éd. Denoël, Paris 1977, s. 91.

⁵⁹Max Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, I. J. Corti*, Paris 1960, s. 483.

⁶⁰Jean et Véronique Hersam, *op. cit.*, s. 9.

⁶¹Joseph Rettinger, *op. cit.*, s. 86.

⁶²Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français*. J. Corti, Paris 1947, s. 9.

⁶³Hubert Juin, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁴Hubert Matthey, *op. cit.*, s. 192.

⁶⁵Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, s. 192.

⁶⁶E. Drougard, *Les Sources*, v: Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *Les Trois Premiers Contes, Tome II*. Société d'Édition "Les belles lettres", Paris 1931, s. 13.

⁶⁷Mario Praz, *op. cit.*, s. 272.

⁶⁸Gwenhaél Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1987, s. 117 et sq.

⁶⁹Marcel Schneider, *op. cit.*, s. 253.

⁷⁰Hubert Matthey, *op. cit.*, s. 164.

⁷¹Srv. Jean et Véronique Hersam, *op. cit.*, s. 7: "(...) si les faits narrés relèvent du surnaturel ou si l'apparition de Vera n'est que le fruit de l'hallucination du comte".

⁷²Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, s. 208.

⁷³Například Nafissa A.-F. Schasch, *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, A.-G. Nizet, Paris 1983, s. 203-205, uvádí abecední seznam Maupassantových povídek, v nichž se vyskytuje nějaké fantastické téma, a u každého titulu připojuje velice stručný popis děje. Podobně v antologii *Contes fantastiques complets*, Édition établie par Anna Richter, Biblio-

thèque Marabout, Paris 1986, je uvedeno 34 titulů. Jean-Baptiste B a r o n i a n, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, Paris 1978, uvádí rovněž 34 titulů z Maupassanta, jež považuje za fantastické, a to od *La Main coupée* až po *Qui sait*.

⁷⁴John A. G u i s c h a r d, *op. cit.*, s. 111.

⁷⁵Joseph R e t t i n g e r, *op. cit.*, s. 132.

⁷⁶R.-M. A l b è r è s, *Histoire du roman moderne*. A. Michel, Paris 1962, s. 395.

⁷⁷Gwenhaël P o n n a u, *op. cit.*, s. 302.

⁷⁸Podrobně rozvádí tuto otázku André V i a l, "Le lignage clandestin de Maupassant conteur 'fantastique'", v: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 73^e année, N^o 6, novembre-décembre 1973, s. 998.

⁷⁹Na tuto okolnost upozorňuje Nafissa A.-F. S c h a s c h, *op. cit.*, s. 66.

III. NARATIVNÍ MODEL FANTASTICKÉ POVÍDKY

Fantastická povídka nepředstavuje nějaký ničím neomezený literární útvar, v němž je autorovi dovoleno cokoliv a kde může volně popustit uzdu své tvůrčí fantazii. Poukázali jsme už na to, že fantastický příběh nepředkládá neuvěřitelné události v nahodilém sledu, nýbrž směřuje k promyšleně sestavenému narativnímu schematu, jehož úkolem je uspořádat rozmístění jednotlivých relevantních motivů v syžetu tak, aby se v něm fantastické jevilo nejenom jako přijatelné, nýbrž dokonce jako pravděpodobné.

Existenci společných morfologických znaků ve fantastické literatuře vytušil už Hubert Matthéy. Když se zamýšlel nad snahou autorů zachovat maximální pravděpodobnost těchto neuvěřitelných příběhů, dospěl k názoru, že umělci se v době pozitivismu zřejmě dopracovali k určitým analogickým postupům.¹ Nicméně se spokojuje s tímto prostým zjištěním a zmíněné postupy dále nezkoumá. Hubert Matthéy má pravdu, když říká, že snaha o pravděpodobnost je pro fantastickou povídku příznačná. To však platí už od samých počátků tohoto žánru v první polovině 19. století, kdy se o nějakém vlivu pozitivistického myšlení na literaturu ještě nedá mluvit. Výrazem "pozitivismus" je tu patrně míněna celá moderní racionalistická *épistémé*.

Také v současnosti mluví mnozí literární teoretici o pravidlech fantastické povídky, aniž se přitom snaží je blíže určit, tím méně uspořádat v nějaký fungující model. O speciální technice vyprávění, odpovídající žánru a založené na určitých principech, které je nepochybně možné zjistit a popsat, se zmiňuje Jean Perron.² Sám to však nečiní a omezuje se jen na formulaci velice mlhavého "zákona" fantastické povídky, který definuje z hlediska pravděpodobnosti děje tak, že fantastično musí být předkládáno jen v nepatrných dávkách a na krátký čas ("le surnaturel, pour être toléré, ne peut apparaître sous forme explicite qu'à dose infime, et pour une durée limitée").³ Rovněž Marin Betteleu se zmiňuje o pravidlech fantastické povídky, aniž by vysvětlil, kde je hledat.⁴ Hluběji se nad tímto problémem zamýšlí jiný rumunský literární teoretik, Paul Dugneau, a dochází k názoru, že morfologie žánru je vždy stejná nebo podobná a že ve fantastické povídce se objevují typické dějové invarianty a sekvence.⁵ Avšak o jejich stanovení se nepokouší. Místo toho se zabývá skutečností z hlediska morfologie žánru jako takové nepříliš relevantní, a to takzvaným specifickým zabarvením každé národní fantastické literatury. O těchto specifikách nelze samozřejmě pochybovat a jejich výzkum je naprosto oprávněný. V první řadě však přitom zřejmě půjde o rozdíly tematické, dané různými zdroji inspirace, a o některé vlivy domácí literární tradice. Vliv zjištěných specifik na tvarové uspořádání bude nicméně nepatrný. Rumunskou fantastickou literaturu je skutečně možné charakterizovat, jak to dělá Paul Dugneau, především jako soubor textů inspirovaných lidovými motivy a pověrami.⁶ Avšak v závěrech, které z tohoto správného poznatku vyvozuje, zapomíná na význam dějových invariantů, jejichž existenci ve fantastické literatuře sám konstatoval. Na základě předem definovaného (a zavádějícího) "národního" kritéria jakožto žánrotvorného prvku vyřadil například Paul Dugneau z kanonického fantastického povídky Cezara Petreska *Aranca, stima lacurilor* (*Aranka, vodní víla*), přestože jde o typickou fantastickou povídku podle obecných pravidel žánru. Její téma sice nevychází z rumunských národních motivů, jak je Paul Dugneau popsal, ale tím přece neztrácí charakter fantastického příběhu. Je nanejvýš pochybené, aby byly druhotné znaky žánru (jeho národní specifika) považovány za důležitější než znaky prvotní.

Jacques Goimard vtipně charakterizuje techniku vyprávění používanou ve fantastické povídce jako spleť úskoků ("réseau de supercheries"), jež se řídí stále týmiž pravidly. Nejdříve rybář (autor) hodí do řeky udici s vnařidlem (tím je několik zcela realistických stránek,

pouze tu a tam se objeví něco podivného), pak ryba (čtenář) zabere a fantastický prvek je tu. Autor je v tomto okamžiku " nahý", a proto nesmí dát čtenáři čas a příležitost k protiútoku a musí ho udržovat pod silným dojmem z fantastické návnady. Jacques Goimard označuje tuto fázi za "hysterickou" ("phase hystérique"). Jakmile se ryba zasekne, realistický systém je v troskách a fantastično opanuje pole.⁷ S Jacquesem Goimardem je třeba souhlasit v tom, že fantastično předpokládá techniku nebo dokonce celý soubor technik, umožňujících jeho genezi v textu. Tím se ostatně jen potvrzuje teze Ostrowského, podle níž se v podstatě jedná o záležitost narativní struktury, nikoli o definici filozofické kategorie. Konkrétní rozbor syžetové linie, která umožňuje tohoto cíle dosáhnout, nám však Jacques Goimard zůstává dlužen. Při tomto rozboru by musel mimo jiné zjistit i to, že realistický systém se ve fantastickém příběhu nikdy nemůže ocitnout v troskách.

Stavbu diegeze ve fantastické povídce, artikulaci fantastické zápletky, se pokusil definovat Ioan Vultur. Konstatuje existenci tří základních momentů, které nazývá podle chronologického kritéria nepřiliš originálně jako "počáteční" (ini↔ial), "ústřední" (central) a "závěrečný" (final). V jejich rámci pak rozeznává další, dílčí momenty, jako třeba "vstupní informace čtenáře" (orientare), "komplikace situace" (complica↔ie) nebo naopak její "řešení" (rezolvare) a podobně.⁸ Jak o tom svědčí používaná terminologie, Ioan Vultur inklinuje ve svých závěrech spíše k obecné definici výstavby epického příběhu, než aby pozorně přihlížel k narativní struktuře fantastické povídky. Jean Bellemin-Noël klade vedle sebe na jednu stranu rovnice narativní perspektivu, čas a postavy

"je" + passé simple + n aktantů,

aby mohl na druhou stranu rovnítko vepsat fantastickou povídku. K tomu je ovšem ještě nutné připojit průběh děje od počátečního bodu k závěrečné situaci, jelikož mezi oběma těmito momenty dochází podle autora k stupňujícím se zřetězení ("enchaînement gradué") x epizod, často v souvislosti s posunem v prostoru a času.⁹ Ne všechny z Bellemin-Noëlových postulátů však obstojí v praxi. Vypravěčské "já" vůbec není podmínkou, tím méně posuny v časoprostoru, sporné je také zúžení rozměru minulosti na pouhé "passé simple". Popis syžetové linie prostřednictvím dynamizující gradace spíše jen parafrázuje stoupající napětí v omezené části narativního segmentu, než aby se tím skutečně vystihla specifická vývoje fantastického děje jako celku. Podrobnější popis kompozice fantastické povídky přinesli Jean a Véronique Hersamovi. Vstupní bod pro ně představuje jakýsi "náběh" ("amorce"), jenž může zahrnovat i pakt mezi vypravěčem a čtenářem o "pravdivosti" následujícího děje ("pacte de vérité"). Dějové napětí se nato zvyšuje ve shodě s dramatickou křivkou, která zpočátku stoupá, načež kulminuje a posléze klesá.¹⁰ Podobně znázorňuje vývoj syžetové linie ve fantastické povídce jako křivku i Jacques Finné. Navíc kritizuje (jak vidíme z příkladů uvedených v této kapitole, ne zcela právem), že teoretici doposud definovali fantastickou povídku většinou jen ve vztahu k tematické, což samozřejmě nestačí, protože je třeba ukázat právě na specifickou tohoto tematického uspořádání.¹¹ Fantastický příběh se skládá, jak říká Jacques Finné, ze dvou vektorů, z nichž první napětí zvyšuje ("vecteur-tension"), kdežto druhý je oslabuje ("vecteur-détente"). V průběhu prvního vektoru se u čtenáře objeví pochyby o reálnosti děje, což představuje právě onen "závan fantastična", v němž Jacques Finné spatřuje určující specifikum žánru.¹² Hlavní pozornost nicméně soustřeďuje na pojem "vysvětlení" ("explication"), jenž podle něho "závan fantastična" ústrojně doplňuje. Vysvětlení, jak je chápe Jacques Finné, který si pod tímto pojmem představuje možné varianty interpretace děje, musí být ve fantastické povídce několikeré, nejméně dvojí. Naneštěstí nebyl jeho příklad "fantastického" příběhu s několikerým vysvětlením ("récit à multi-

ple explication") vybrán právě nejvhodněji. *Le Voyageur sur la terre* (1927) od Juliána Greena je povídka, která skutečně dovoluje interpretovat záhadnou smrt hrdiny různým způsobem. Je možné se rozhodnout pro vysvětlení přirozené (žlutou horečku, jak prohlašuje slečna G.), teologické (projev boží milosti, jež se mladého muže dotkla a zlomila jej, jak se domnívá kněz), a konečně i fantastické (existenci strašidelného domu, jak navrhuje ředitel místního listu). Problém s citovaným příkladem je v tom, že v Greenově povídce zavane sice dech tajemna, nikoli však fantastična. Nic totiž čtenáře ve stavbě zápletky nenutí, aby se - vzhledem k vnitřní motivaci této zápletky - klonil právě k fantastickému vysvětlení děje jakožto "pravděpodobnému". Ve fantastické povídce je samozřejmě spontánní směřování k racionálnímu výkladu implikováno, ale tento výklad se vzhledem k ostatním motivům, které určují syžetovou linii, musí jevit jako násilný. *Le Voyageur sur la terre* patří navíc dobou vzniku do relativistického dvacátého století a místo fantastické ambivalence vykazuje jako dítě svého věku spíše znaky polyvalence.

Z toho, co bylo řečeno, je zřejmé, že dosavadní pokusy o morfologii fantastické povídky představují jen návrhy možných přístupů nebo dospívají pouze k dílčím řešením. □ádné z nich se neopírá o systematickou analýzu jasně vymezeného korpusu.

Strukturální kategorii, která je s fantastickými motivy v ději nejúžeji spjata, představuje kategorie postav. Postavy hrdinů jsou vystaveny bezprostřednímu vlivu fantastična a aktivně na ně reagují. Postava se tak jako aktivní nositel fantastického děje nebo jako jeho autentický svědek nutně dostává při sestavování narativního modelu fantastické povídky do středu pozornosti. Role postav při konfrontaci s fantastičnem - nebo vůbec už při jeho vzniku v textu - je proto výraznější než úloha ostatních kategorií, času a prostoru, a to tím spíše, že právě tyto dvě kategorie tvoří v převážné většině povídek součást realisticky koncipovaného prostředí, na jehož kontrastním pozadí vstupuje fantastický prvek do děje. Jestliže například v iniciačním románu docházelo k zasvěcení hrdiny do mystérií mimo tento svět, setkání hrdiny fantastické povídky s fantastičnem se odehrává bez výjimky ve světě lidské zkušenosti, i když to někdy změnu časoprostorových souřadnic nevyklučuje. V žádném případě však nemá fantastická povídka svůj zvláštní chronotop, jenž by automaticky spouštěl mechanismus vzniku fantastična. Bylo by ovšem možné vysledovat určité (častěji se vyskytující) chronotopy, jež fantastickému ději nahrávají, jako je například noc. Noc je téma ústrojně spjaté s některými klasickými fantastickými tématy jako onirismus nebo vampirismus, a kromě toho aktualizuje moment izolace hrdiny v okamžiku jeho setkání s fantastičnem - noc je dobou bytostné intimity. Avšak žádný specifický chronotop, ani noc, není *conditio sine qua non* geneze fantastična v textu.

Mluvíme-li o postavách jako literární kategorii, nemáme tím ovšem na mysli pomyslné bytosti, které je možné v některých povídkách souboru nalézt a jejichž přítomnost v textu nemůže být sama o sobě ani považována za rozhodující kritérium příslušnosti k fantastickému žánru. Pro sestavení narativního modelu fantastického příběhu jsou relevantní postavy hrdinů, kteří se s fantastičnem setkávají, tedy obrazy skutečných lidí a představitelů racionálního výkladu světa. Hrdinové jsou ve fantastickém ději nositeli onoho kritického vědomí, jež se přijetí fantastična vzpěčuje. Vzhledem k tomu, že figurují v poměrně krátkém epickém útvaru s vysokým stupněm invariance, jsou tito protagonisté fantastické povídky zapojeni do logiky vyprávění způsobem, jenž vytváří určitý kánon, který je možné vymezit a popsat.

Na první pohled by se mohlo zdát, že nejvhodnějším východiskem pro popis tohoto kánonu jsou ústřední dějové motivy nebo uzly, charakterizující v jednotlivých povídkách hlavní tematické okruhy. Jejich definici však ztěžuje sklon k přílišné abstrakci na straně jedné (na způsob "exordium", "narratio" a "conclusio" a tak dále), a tendence k takřka nekontrolovatelné atomizaci na straně druhé (tříštění na dílčí motivy doprovázené ztrátou souvislostí ve vyšším plánu). V

přístupech výše citovaných autorů najdeme příklady na oba dva extrémy. Je pravda, že v každém případě dospějeme k určitému systému více nebo méně abstrahovaných makrosekvencí, které budou opatřeny nějakým sumarizujícím pojmenováním. Tyto makrosekvence by však měly být v dějové kostře navzájem propojeny nějakým transparentním konstitutivním principem. Ve svém dnes již klasickém díle moderní naratologie, *Morfologija skazki* (1928, anglický překlad v roce 1958), navrhl Vladimir Propp jednoduchou a přehlednou morfologii pohádky, založenou na jednání postav, které v pohádkovém příběhu vykonávají určité zavedené funkce. Vladimir Propp konstatoval, že měnicím se faktorem v ruských "kouzelných" pohádkách (Propp užívá výrazu "volšebnaja skazka") jsou atributy postav, kdežto jejich činy zůstávají shodné. V praxi to znamená, že se v pohádkovém příběhu setkáváme s týmiž činy různých postav, vykonávanými v souladu s logikou děje.¹³ Vladimir Propp mluví v této souvislosti o funkcích postav v pohádkovém příběhu a funkci definuje jako jednání postavy určené z hlediska jeho významu ve vývoji zápletky.¹⁴ Tím se mu otvírá cesta ke kostře permanentních dějových prvků, kterou ve vyprávění hledal. Vladimir Propp objevil soustavu narativních funkcí postav rozбором korpusu zhruba jednoho sta ruských lidových pohádek, v nichž zkoumal akční schemata jak hlavních hrdinů, tak vedlejších postav. Je zřejmé, že termín *funkce* by bylo možné nahradit i pojmem *motiv*, ale právě neuspokojivý obsah tohoto velmi frekventovaného literárněvědného termínu přivedl Vladimira Proppa k tomu, aby při své morfologické analýze hledal spolehlivější základ, který by si sám definoval. Není žádného důvodu se domnívat, že by se zásady Proppovy metody nemohly s užitkem uplatnit i na jiné žánry. Pro geneticky spřízněný žánr, vzniklý postupnou diferenciací klasického fantastična, a to vědeckofantastickou literaturu (science-fiction), vypracoval John Sladek seznam 14 stereotypních témat, zahrnujících údajně veškerou tematiku vědeckofantastické literatury.¹⁵ Franco Ferrini se dokonce domnívá, že vědeckofantastické povídky se dají redukovat na jednotný strukturální typ a že by se s použitím Proppova modelu dala rekonstruovat fabule-archetyp vědeckofantastické literatury.¹⁶ Peter Penzoldt zkoumal z hlediska vývoje syžetové linie další analogický literární žánr, takzvanou "duchařskou" povídku ("ghost story", "weird tale"). Pracoval však přitom s méně jasnými termíny, jako jsou *atmosféra* nebo *klima*. Atmosféra (klima) může být podle Penzoldta ve sledovaném žánru zvláštní, případně dvojí, a může společně s tzv. pseudologikou vyústit ve vznik "nadpřirozena" ("supernatural").¹⁷ Nora Krusová aplikovala Proppův (a Greimasův) model na detektivní povídku v podobě triády na úrovni syžetu (disjunkce = ztráta, domluva = pověření detektiva pátráním, zkouška = kvalifikace detektiva, vlastní pátrání).¹⁸ Přitom neváhá Proppově metodě vytknout (samozřejmě právem), že postihuje jen dějový segment.¹⁹ (O zachycení všeobecného schématu povídek jednoho z průkopníků detektivního žánru, Sira Arthura Conana Doylea, se pokusil už Viktor Borisovič Šklovskij.²⁰) Jestliže se tyto badatelé inspirovali Proppovým přístupem, neznamená to však, že přejali bez jakékoli změny touž koncepci funkce. Jde zejména o její fungování v kauzálním řetězci. Je pochopitelné, že jednotlivé funkce se objevují v logickém sledu, ale předchozí funkce nemusí proto nutně podmiňovat funkci následující. Vztah mezi funkcemi se tím stává volnějším, méně sevřeným a reglementovaným, aniž by se přitom narušilo jejich vzájemné propojení z hlediska narativní logiky. Použití a zařazení jednotlivých funkcí v syžetové linii je motivováno autorským záměrem, a proto je vhodnější mluvit o finalitě než o kauzalitě. Tak budeme chápat narativní funkci i v rozboru fantastické povídky.

Na rozdíl od pohádek, kde je k dispozici katalog pohádkových typů, který vypracovali folkloristé Antti Amatus Aarne a jeho pokračovatel Stith Thompson, a existuje i klasifikace díky Vladimíru Proppovi, ve fantastické povídce, jak připomíná Sergiu Pavel Dan, takový uznaný

referenční bod chybí.²¹ Současně naznačuje nemožnost podobného pokusu a poukazuje na problémy s typologií fantastična. Je tento skepticismus oprávněný?

Základní archetypální fabuli nějakého žánru, o niž v této chvíli jde, můžeme nazvat hypotetickým narativním modelem. Jelikož při jeho sestavování pro fantastickou povídku vycházíme z historicky a tematicky definovaného korpusu, mohou se příslušné závěry opírat o skutečný, empirický materiál. Výsledný narativní model tak sice bude plodem generalizace, ale ta se bude opírat o rozbor skutečné produkce, nikoli o abstraktní dedukce postavené na extrapolaci různých hypotéz. Pouze takový rozbor vývoje syžetové linie, který soustavně a důsledně přihlíží k pramenným textům, může poskytnout spolehlivou základnu pro nalezení a popis toho, co bývá označováno jako "zákony", "techniky" nebo "postupy" fantastické literatury. Morfologie žánru se zakládá na srovnávání syžetů, nikoli povrchních tematických a formálních analogií. Předpokládá tudíž určitou míru kompoziční shody a zkoumá motivy především v rovině lineárních souvislostí promluvy (syntagmatické), nikoli v rovině vzájemných podobností a protikladů (paradigmatické).

Když vyjdeme z jednotlivých narativních funkcí, které postavy vystupující ve fantastických povídkách plní, zjistíme, že je možné vymezit a popsat celkem devět těchto funkcí, z nichž dvě (funkce 7 a 9) jsou dvojité.

Narativní model fantastického příběhu, sestavený podle základních konstitutivních dějových prvků, vypadá takto:

1. Hrdina je svědkem jevů, které ohlašují příchod nějaké mimořádné, záhadné události (= znamení).

2. Hrdina projevuje zájem o tajemství, které tuší a jež ho obklopuje (= pokušení).

3. Hrdina potká nějakou osobu, která ho blíže uvede do tajemství, jež ho znepokojuje nebo láká, případně se mu podaří najít nějaký jiný zdroj informací (obvykle text), jenž jej podrobněji seznámí s podstatou tajemství (= zasvěcení).

4. Hrdina se stává účastníkem - zpravidla přímým a bezprostředním - nějaké fantastické události a zřetelně si uvědomuje výjimečnost a neuvěřitelnost jevu (= projev fantastična).

5. Hrdina se zmocňuje pochyby o události, jíž byl sám svědkem, a hledá pro ni nějaké přijatelné, racionální vysvětlení (= pochybnost).

6. Hrdina je znovu konfrontován s projevem fantastična nebo s jeho zjevnými a nepopíratelnými stopami v reálném světě a jeho pochybnosti se tím rozptýlí (= potvrzení fantastična).

7. Hrdina fantastičnu odporuje, jestliže se domnívá, že ho ohrožuje (= boj), nebo s ním spolupracuje, pokud cítí, že mu prospívá (= přijetí).

8. Hrdina objeví nějaký fakt, který fantastično beze zbytku uspokojivým racionálním způsobem vysvětlí (= vysvětlení).

9. Hrdinovi se podaří využít blahodárného působení fantastična nebo se ubránit jeho zlému vlivu (= vítězství), případně nedokáže z dobrého fantastična těžit nebo zlému fantastičnu úspěšně vzdorovat (= porážka).

Není samozřejmě nutné, aby v každé fantastické povídce byly všechny vyjmenované funkce zastoupeny. Jediné funkce, které mají stoprocentní distribuci, jsou projev fantastična a vítězství/porážka. Nezbytnost první z těchto funkcí v narativním modelu vyplývá z toho, že každá fantastická povídka musí mít téma, jež se dá popsat jako fantastické. Přítomnost druhé z těchto funkcí je dána jednak jedinečností a uzavřeností hrdinovy zkušenosti s fantastičnem, jednak kompozičním rozvržením povídky, jelikož se jedná o epický příběh s uzavřeným koncem (pointou). Někdy se také stává, že některé funkce, jako třeba znamení a pokušení, znamení a zasvěcení,

nebo dokonce znamení a projev fantastična, se do větší nebo menší míry prolínají, ale přesto je lze při pečlivé analýze spolehlivě rozlišit.

Návrh narativního modelu ovšem neznamená, že se jeho prostřednictvím podařilo odhalit něco jako ideální tvar fantastické povídky nebo že čím více funkcí je v nějaké povídce vyjádřeno, tím přesvědčivěji text působí a tím dokonalejší příklad žánru představuje. To by prakticky znamenalo ztotožnění literárního díla jako estetického objektu se syžetem. Existuje celá řada dalších důležitých prvků, v rovině tematické i stylistické, které vytvářejí v literárním díle relevantní paralelní struktury a uvedenému modelu se vymykají. Strukturní přístup, jak jej ztělesňuje model vypracovaný na základě narativních funkcí, dovoluje pouze lépe pochopit konstitutivní kritérium žánru, které souvisí s technikou vyprávění.

Pořadí, v němž jsou jednotlivé funkce uvedeny, odpovídá běžné logice fantastického děje, to jest sledu, v jakém se v textu zpravidla objevují. Neznamená to však, že stanovená sekvence vyplývá z nezbytné motivace vstupu fantastična do takové míry, že ji nelze za žádnou cenu měnit. Stává se, že pokušení následuje až po zasvěcení (například *Omphale*, *Avatar*, *La Neuvaïne de la Chandeleur*), nebo že znamení pokračují až do projevu fantastična (*La Vénus d'Ille*, *Jettatura*). Jindy zase, jako třeba v *Le Diable amoureux*, když dobrodruh Soberano odhaluje donu Alvarovi taje kabaly a styků s ďáblem (a tím vyvolá jeho zájem o okultní vědy), zasvěcení jednak předchází pokušení, jednak současně supluje úvodní funkci, znamení. Boj/přijetí fantastična má v modelu svoje normální místo až po projevu fantastična, ale dílčí prvky, které motivují hrdinův konečný postoj k fantastičnu, se mohou rodit už v makrosekvencích, náležejících do prvního segmentu syžetové linie.

Názorný příklad takřka dokonalé kompoziční souhry téměř všech konstitutivních funkcí navrženého modelu podává *La Vénus d'Ille*. Úvodní atmosféra tohoto příběhu o oživé antické soše je určena jednak slovy vypravěčova průvodce, který se zmiňuje o zlém pohledu sochy, nedávno nalezené na zahradě domu pana de Peyrehorada, jednak míněním manželky pana de Peyrehorada, která z nálezů Venuše pojala neblahé tušení, a proto doporučuje, aby sochu dali přetavit na kostelní zvon. Socha se zdá být opravdu zlá, protože při vykopávání spadla a přerazila přitom nohu Jeanu Collovi. Dva uličníci po ní hodili kamenem, ale socha jim vzápětí k jejich nevýslovnému zděšení ránu vrátila a poranila je. Těmito událostmi se začíná vytvářet celý řetěz znamení, jež budou v povídce pokračovat až do projevu fantastična. Ve chvíli, kdy vypravěč projeví o záhadný starověký idol aktivní zájem, přistoupí k soše, aby si ji pozorně prohlédl, a zpozoruje nad Venušíným řadrem odřené bílé místo, jako by tam byla něčím zasažena (třeba kamenem, hozeným uličníky), a velmi podobnou odřeninou na prstech její pravé ruky (jako by tím kamenem hodila po útočnicích zpátky), jedná se už o pokušení. Tato funkce rozvíjí a dále prohlubuje záhadnou atmosféru, kterou připravila znamení a souběžně ji nadále udržují. S pokušením volně souvisí zasvěcení, což je funkce, k níž se v *La Vénus d'Ille* vztahují především vypravěčovy dohady o správném smyslu záhadného latinského nápisu CAVE AMANTEM. Vypravěč navrhuje přeložit tento nápis na soše jako "Dávej si pozor, bude-li tě milovat" a další děj prokáže, že v tom měl zřejmě pravdu. Na soše jsou zachovány ještě další fragmenty nápisů, jež lze chápat tak, že jakýsi Eutyches Myron zhotovil tento "obětní dar" na příkaz rozhněvané Venuše a tím snad i na její usmíření. Zmíněný smírný obětní dar však nemusel být podle vypravěče vůbec totožný s nalezenou sochou. Má se jím snad rozumět nějaká lidská oběť? Navzdory nejasnostem se v dalším vývoji zápletky ukáže, že tyto útržkovité informace přesně poukazovaly na podstatu nebezpečí, které od záhadné sochy hrozilo.

Projev fantastična tvoří kulminační bod, k němuž směřují všechny předchozí funkce a k němuž se vztahují všechny funkce, jež po něm následují. V Mériméeově povídce je projevem

fantastična brutální a nevysvětlitelný způsob, jakým byl o svatební noci zavražděn mladý Alphonse de Peyrehorade. Pachatelkou mohla být podle všech známek jenom záhadná socha, jež se zřejmě v logice zasvěcení považovala za nešťastníkovu legitimní manželku od chvíle, kdy jí mladík v zápalu hry a zcela bezmyšlenkovitě nasadil na prst svůj snubní prsten. Proto také, když si jej chtěl vzít po hře zpátky, socha sevřela k jeho obrovskému zděšení ruku a nedovolila mu prsten stáhnout. Navíc uzavřel Alphonse de Peyrehorade sňatek v pátek, což je den Venušin (Veneris dies). Na skutečnosti nic nemění, že projev fantastična je v této povídce diskrétní (dokonce skrytý) a že hrdina se střetává spíše s jeho nevyvratitelnými stopami, než aby byl bezprostředním účastníkem fantastického zločinu. Svědkyní brutálního činu však byla nepochybně novomanželka, která v noci spatřila zelenavého obra, jak vedle ní na loži drtí ve svém náručí jejího muže. Hrdina-vypravěč marně hledá stopy po nějakém vloupání a nakonec spěchá do zahrady, aby se podíval, zda je socha na svém místě. Projevuje tím svoje pochybnosti nad faktem, že by socha mohla opravdu oživnout a spáchat vraždu. V zahradě objeví stopy šlápot v obou směrech, jako by tudy socha Venuše prošla. To se rovná spolu s nálezem snubního prstenu u lože zavražděného a s těžkými kroky, které bylo v noci dvakrát slyšet na schodech v domě (jako by někdo vystupoval nahoru a o něco později pak scházel opět dolů), potvrzení fantastična. Tato funkce je organicky spjata s předcházející funkcí, pochybností, a zpravidla ji těsně následuje. Další funkce v narativním modelu je určena postojem, který může hrdina k působení fantastična zaujmout. Ve většině povídek totiž hrdina reaguje aktivně. Také vypravěč v *La Vénus d'Ille*, který je účastníkem a nikoli přímou obětí fantastična, si je dobře vědom hrozivého charakteru tajuplné moci, jež je v soše skryta a s níž bude zoufale a bezúspěšně zápasit Alphonse de Peyrehorade. Dá se tudíž říci, že zaujímá vůči nepřátelskému fantastičnu obranný postoj, ale nepodniká nic, co by se dalo sloučit s funkcí nazvanou boj. Závěrečná zmínka o mrazech, které zničily úrodu, sotva byl ze sochy ulit zvon, jen symbolizuje všeobecnou frustraci, to jest závěrečnou kapitulaci plynoucí z pocitu bezmoci vůči tajemné síle (porážka).

Hrdinou v naší terminologii je protagonista povídky, často sám vypravěč v první osobě. Zpodobuje zároveň představitele dobového horizontu chápání, který si klade otázky o přijatelnosti neuvěřitelného jevu, jehož se stává účastníkem, svědkem nebo dokonce obětí. Není nutné, aby hrdina svou filozofii explicitoval. Třebaže hrdina-vypravěč zaujímá nejednou k vyprávěnému ději v metanarativní rovině otevřeně nedůvěřivý postoj, je jeho kritické stanovisko často jen implikováno jako (samo sebou se rozumějící) hodnotová orientace. Jak vyplývá z popisu jednotlivých narativních funkcí, je hrdina v krajním případě schopen zastat všechny realizované funkce. Zejména u funkcí 2, 3, 4, 7 a 8 se však často objevují další postavy, které se zapojují do děje tím, že nějakým způsobem souvisí s fantastičnem nebo hrdinovi pomáhají, případně škodí.

Většina jednotlivých funkcí - jelikož z devíti uvedených funkcí je sedm fakultativních a pouze dvě obligatorní - může být v konkrétním textu docela dobře postradatelná. V důsledku kompozičních souvislostí vznikají současně z některých funkcí přirozené komplementární dvojice. Znamení a projev fantastična nebo projev fantastična a pochybnost jsou dvojice odlučitelné, to znamená, že se jednotlivé členy mohou vyskytovat v textu samostatně a nezávisle na druhém členu, kdežto pochybnost a potvrzení fantastična tvoří v logice fantastického děje dvojici neodlučitelnou, to jest takovou, v níž se jeden člen nevyskytuje bez druhého. Obě dvojité funkce v narativním modelu, boj/přijetí fantastična a vítězství/porážka, jsou antonymické, protože nabízejí alternativy, které se navzájem vylučují.

Dříve než přistoupíme k rozboru jednotlivých narativních funkcí, bude však třeba se zastavit u způsobu, jakým se ve fantastické povídce řeší problém incipitu. Význam počáteční situace se ukázal už v *La Vénus d'Ille*. Jako v každém epickém útvaru, naskytá se také při řešení

vstupu do fantastického příběhu určitá škála možností a volba příslušné varianty není bez souvislosti se zápletkou. Počáteční situace připravuje rozvoj těch motivů epické struktury, které budou charakteristické pro příběh jako celek, ovšem se zvláštním zřetelem na fantastické prvky. Henrich v *Deux acteurs pour un rôle* vypráví své milé o nové divadelní úloze, na niž se upřímně těší. Katy má však z jeho role řábla strach a bojí se o Henrichovu duši. Henrichův rozhovor s Katy a jeho návštěva hostince U dvojhlavého orla, kde se setká s neznámým mužem, tvoří součást počáteční situace. K prvkům, patřícím do úvodu, jenž navozuje příslušnou atmosféru a připravuje budoucí děj, se připojí znamení poté, co se neznámý muž herce v hostinci otáže, zda vůbec kdy viděl řábla, jehož má hrát, a pak se dá do dlouhého, řábelského chechotu. V *Le Spectre* odjíždí vypravěč na své venkovské panství, aby tam připravil letní pobyt pro starou matku. Události, jež ho po jeho příjezdu potkají, věští zprvu jenom všední nepříjemnosti. Na cestě nočním lesem jej přepadne bouře (pochmurná romantická dějová kulisa) a na jednom stromě spatří viset oběšence. To vše je výjimečné a znepokojující, nicméně nijak nenaznačuje události, jež se budou vymykat rozumovému výkladu. V incipitu tak přicházejí ke slovu motivy, které se teprve až dalším postupem děje rozvinou ve fantastické (zde je to téma oběšence, který "ožije" a bude ohrožovat hrdinův život). Profesor Wittenbach (*Lokis*) se od svého příjezdu na panství hraběte Szémiotha setkává s celou sérií signálů, svědčících o určitých anomáliích v osobě exotického hostitele. Hrabě Szémioth mluví o Julce Iwinské podivným jazykem smyslových vjemů - je "bílá" a "studená", nemá snad ani krev v žilách. Jeho nejasná slova, jež přispívají k vytvoření počáteční atmosféry, by se snad dala v krajním případě považovat za transpozici erotického slovníku, nebýt setkání hraběte se stařenou s hadem. Stará vychvaluje sílu hraběte Szémiotha a prohlašuje, že až si zvířata budou volit nového krále, určitě si vyberou jeho, protože je mladý a silný. Motivy krve a zvířecosti napovídají krvavé a brutální rozuzlení fantastického příběhu o muži-medvědovi. Na začátku povídky *Le Chevalier double* se jednoho dne objeví na zámku starého hraběte Lodborga neznámý cizinec, krásný jako padlý anděl. Tento motiv naznačuje událost, jež bude důvodem vnitřního rozpolčení hrdinovy osobnosti - svedení hraběnky, jeho matky, tímto tajemným hostem (řáblem). Kaspar Élof Imant (*Le Rêve de mon cousin Élof*) působí dojmem melancholického mladíka, který však své okolí občas překvapí zvláštními a na první pohled nesmyslnými dotazy, jako třeba mají-li mrtví otevřené oči a ústa - tak je totiž vidá ve svých jasnovidných snech.

Jindy sám vypravěč poukáže na záhadný ráz událostí, které budou následovat. Vypravěč v *Le Cabaliste Hans Weinland* mluví hned v úvodu o strašlivém a nevysvětlitelném zážitku, který vyvrací všechny jeho filozofické názory ("un événement terrible et mystérieux, dont le souvenir me consterne et bouleverse toutes mes idées philosophiques"). V *Inès de Las Sierras* slibuje vypravěč duchařský příběh a zároveň ujišťuje svoje posluchače, že to bude příběh pravdivý. Kořeny některých vyprávění sahají hluboko do minulosti. V *La Combe de l'homme mort* vypráví matka Hebertová svým hostům o poustevníku Odelinovi, jenž byl zavražděn před třiceti roky ve své jeskyni patrně svým žákem, po kterém zbyl jenom zápach síry. Po balzakovském způsobu je velmi důkladně vykreslena počáteční situace v *L'Héritier du diable*. V úvodu se vypráví o jednom starém bohatém kanovníkovi z chrámu Notre-Dame v Paříži. Skutečný kanovník prý už před padesáti roky zemřel a v jeho těle od té doby údajně přebývá řábel. Jinak by také nemohl vyvážnout bez úhony, když ho dva z jeho synovců, budoucí dědicové, a to prokurátor a kapitán, jednou v noci srazili na hromadu kamení. Tyto pasáže signalizují a vnitřně motivují fantastický obrat v ději, jenž nastane ve chvíli, kdy si pasáček Chiquon, třetí bratranec a strýcův oblíbenec, začne klást otázku, zda to, co se o starém kanovníkovi vypráví, není přece jenom pravda.

Domovské právo mají v incipitu - při přípravě pozdějšího vstupu fantastického prvku do děje - také city, zejména touha, láska, vášně, přehnané ambice, ale rovněž strach, nejednou ve

spojení s výčitkami svědomí. Odpor hraběte d'Athola smířit se s ženinou smrtí signalizuje v povídce *Véra* fantastickou zápletku v podobě návratu milované bytosti ze záhrobí. V *Le Chat, l'huissier et le squelette* soudce odsoudil k smrti jednoho skotského banditu, který mu za to před tribunálem hrozil pěstí a podle svědectví kata ho při popravě proklel a slíbil, že nazítří o šesté dá o sobě vědět. V udanou hodinu, jak se dalo čekat, se soudci zjevil první ze tří fantómů, jež ho v krátké době připraví o život. V *La Peur* zabil lesník jednoho dne pytláka, jenž se mu prý od oné osudné chvíle zjevuje. Nezměrnou pýchou zhřeší na začátku povídky *La Sonate du diable* hudebník Niéser, když veřejně vyhlásí, že svou dceru Ester dá tomu, kdo složí nejhezčí sonátu a zároveň ji dokáže i nejlépe zahrát, by[^] by to byl sám □ábel. Tobiáš, stavitel houslí (*Tobias Guarnerius*), trpí utkvělou myšlenkou (zaznívajícím ohlasem dávných zkazek o lidských obětech, přinášených staviteli nebo umělci za zdar jejich díla), že musí vdechnout svému hudebnímu nástroji lidskou duši, aby vytvořil dílo opravdu dokonalé. Soukeník Bouteroue v *La Main enchantée* je žárlivý a klamaný manžel, jenž naléhavě touží po nějakém kouzlu, aby svého zdatnějšího soka porazil v souboji.

Fantastickou událost může v incipitu předznamenat také nějaký předmět, mnohdy zcela obyčejný, jenž se však v dalším ději stane vstupní bránou fantastična. V *La Vénus d'Ille* je to socha starověké bohyně, v *Le Pied de momie* noha mumie, v *La Main* nebo v *La Main d'écorché* vysušená lidská ruka. Sir John Rowell zřejmě něco věděl o její moci, a proto ji dal připoutat silným řetězem ke stěně. Medik Pierre B., který si přinesl z Normandie preparovanou ruku zemřelého čaroděje, aby si ji zavěsil jako šŤŤuru ke zvonku k odstrašení věřitelů, nedbal k vlastní škodě na varování jednoho z kolegů, aby si dal pozor, protože ruka by mohla mít "špatné návyky" ("de mauvaises habitudes"). Malíř Eugène připijí v *Le Portrait du diable* na "□áblův portrét", obraz satanovy snoubenky, jež je prý k vidění v Benátkách. Octavien se doslova zamiluje do vysněné Pompejanky při pohledu na lávový odlitek části jejího těla v neapolském muzeu (*Arria Marcella*). V legendární atmosféře "svaté noci" ("Hallowe'en"), karnevalu vil a skřítků, opředěného lidovými pověrami a spojeného s rity převzatými z magického receptáře, začíná *L'OEil sans paupières*.

Počáteční situace se podílí na vytváření příhodné atmosféry v těsné součinnosti s první narativní funkcí na vzestupném vektoru fantastického děje, se znameními. Znamení a úvodní motivy mají společný úkol - připravit vstup fantastického prvku do realistického děje. A proto v textu nejen koexistují, nýbrž se navzájem také doplŤují. Jejich cílem je vytvořit specifické prostředí, vhodné pro fantastický děj, jenž bude následovat. Přitom jde o dva odlišné postupy. Znamení jako funkce představují uvedení relevantního dynamického motivu v těsné spojitosti s aktivitou postavy, jak to vyžaduje definice pojmu *narativní funkce*. Sugestivní náznaky a nápovědi patří naproti tomu do kategorie motivů, vytvářejících počáteční situaci, a s aktivním vystupováním hrdiny přímo nesouvisí. V povídce *Un bal de nocés* vyprávějí lovci na plese o tom, že spatřili v lesích Mortfontaine nahého šilence, což přítomní hosté spojují se zprávami o balíčku, který prý onoho rána obdržela novomanželka od svého bratrance a bývalého milence Arthura. Zásilka opatřená jeho erbem měla obsahovat noty a slova psaná autorovou krví. Tyto motivy spoluvytvářejí počáteční atmosféru Deschampsovy povídky. Když pak novomanželka Mathilde zaslechne po příchodu na svůj svatební ples ušŤpačný hlas, jenž jí opakuje do ucha markýzina slova, že přišla pozdě, jde o motiv související s narativní funkcí znamení. Mathilde marně otáčí hlavu, nikoho kolem sebe nevidí. Jde o nepochopitelný jev, který vstupuje do hrdinčina vědomí jako signál blížících se neuvěřitelných událostí.

Způsoby, jakými se ve fantastických povídkách řeší problém incipitu, mají přes svou různost jednoho společného jmenovatele. Usilují o vytvoření realistického prostředí děje a

současně v tomto obraze skutečnosti naznačují příchod fantastična. Funkce nazvaná znamení (67 %) ²² se vztahuje k epizodám připravujícím hrdinu bezprostředně na fantastický děj. Znamení jsou spojena s různými smyslovými vjemy, které vstupují do hrdinova vědomí. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) spatří v den svého kněžského svěcení přímo v kostele ženu vzácné krásy, o níž se domnívá, že je buď anděl, nebo démon, ale v žádném případě příslušnice Evina pokolení. Během obřadu zřetelně uslyší tajemný hlas, který ho vybízí, aby se této ženě oddal, že ho za to učiní šťastnějším než Bůh v ráji. Podobné zvláštní vjemy nebo mimořádné události, které se vymykají běžné zkušenosti a jsou tím pro hrdinu nevysvětlitelné a nepochopitelné, tvoří typické schéma narativní funkce znamení. Jsou samozřejmě součástí motivické řady, která vyústí v průnik realistického a fantastického v ději. V *La Morte amoureuse* se objevuje v rámci této funkce postava ženy-upíra a současně milující kurtizány Clarimonde. Mladý student (*Omphale*) si v domě svého pařížského strýce při prohlídce tapiserie, visící na stěně jeho pokoje a zdobující Hektorovu milenkou, jednoho dne všimne, že se Omfaliny oči na tapiserii pojednou pohnuly. Nestálý dandy Guy de Malivert (*Spirite*) píše zrovna dopis paní d'Ymbercourtové, jíž se právě dvoří, když si k svému ohromení uvědomí, že dopis se píše sám od sebe a vyjadřuje něco jiného, než co měl původně na mysli. Když se krátce nato chystá odejít z domu, uslyší vzdechnutí, ačkoliv v jeho blízkosti nikdo není. Guy de Malivert vnímá tyto podivné události zcela jasně, i když ještě netuší, že jde o projevy neviditelné ženské bytosti z onoho světa, dívky, která ho za svého života poznala a nyní ho miluje věčnou a trvalou láskou. Paul d'Aspremont (*Jettatura*) si po příjezdu do Neapole všimá jednak podivných nehod, které jako by vyvolal svým pohledem, jednak reakcí kolemjdoucích, v nichž viditelně budí odpor nebo strach. Patří sem i podivné "kabalistické znamení", jež učinila Vicé, neapolská služebná Alicie Wardové, když poprvé spatřila snoubence své churavé anglické paní. Hrdina povídky *Lui?* si stěžuje příteli na "halucinace", jimiž údajně trpí. Při návratu domů - ještě než uvidí fantóm, jak sedí v křesle v jeho pokoji - s údivem zaznamená, že domovní dveře byly jenom zabouchnuté, ačkoliv on sám je při odchodu vždy pečlivě zamyká na dva západy. Roger des Anettes (*L'Inconnue*) objeví na zádech jedné ženy se srostlým obočím a tmavými vlasy, jež jí chrání hlavu jako přilba, velkou černou skvrnu. Tyto znaky stačí hrdinovi k domněnce, že je to buď vtělený ďábel, nebo nějaká čarodějka z *Tisíce a jedné noci*. Markýz de la Tour-Samuel (*Apparition*) zjistí po vstupu do opuštěného venkovského domu, kde měl splnit úkol, jímž ho pověřil jeden přítel, že na polštáři, položeném na lůžku, se zřetelně rýsuje otisk hlavy nebo lokte nějaké osoby, jako by na něm ještě před chvílí odpočívala. Vzápětí zaslechne šustot, jako by se v liduprázdném domě opravdu někdo pohyboval. O řádění ďábla napovídá v *Le Monstre vert* řinčení sklenic a ostré výbuchy smíchu, ozývající se každé noci z jednoho opuštěného pařížského domu. Zvláště jedna věc, zelená láhev, je zjevně spjata se zloduchem, který ji ožívuje. Ten také podle všeho přivolá k životu zelenou zrůdu, která se narodí švadlence, jejíž manžel si z prokletého místa zelenou láhev odnesl na památku a o svatební noci z ní i se svou ženou pil. *L'Intersigne* nese jméno podle bretoňského výrazu, jímž se v tomto kraji označují právě takové předzvěsti smrti, které popisuje tento příběh. Xavier de la V^{xxx} navštívil svého přítele abbého Maucomba na jeho venkovské faře. Hned při příchodu se ho zmocní podivné mrazení, které nedokáže nijak vysvětlit. V noci nemůže dlouho usnout a záhy po usnutí ho probudí tři krátké rány záhadného původu. Chiquon (*L'Héritier du diable*) uslyší zcela nepochopitelným způsobem uvnitř v domě, jak se proti němu venku na ulici domlouvají jeho sokové, bratrance, chystající se ho zabít. Chiquon nedokáže říci, zda jejich slova vystoupila z ulice k jeho uším, nebo zda jeho vlastní uši sestoupily dolů do ulice. Neví, jak se to skutečně sběhlo, ale normální to být nemohlo, musel za tím vězet anděl nebo ďábel ("si je ne crois point au diable, je crois en saint Michel, mon ange gardien"). Během následující rozmluvy se strýcem kanovníkem

si Chiquon všimne, že stařec je podivně rozjařený, že mu svítí oči a nohy má divně zahnuté ("crochuz"). Víla (*La Fée aux Miettes*) vypráví Michelovi o krásné Belkiss a věnuje mu medailón s obrázkem, do něhož se mladý muž zamiluje. Víla má navíc mimořádné schopnosti, díky nimž se může pohybovat v dalekých zemích (například peníze, které dostala od Michela, jí prý ukradli v severní Africe), všemu rozumí a všechno umí vysvětlit.

Znamení jako signály tajemna přicházejí z vnějšku a doléhají na hrdinovy smysly, které je nemohou popřít. Nejdůležitější role přitom připadá sluchu a zraku, ale v konečné instanci je působení těchto signálů na hrdinu integrální, vstupují totiž do jeho vědomí a dotýkají se celé jeho osobnosti. Vzhledem k svému mimořádnému charakteru vyvolávají znamení u postav, jimž jsou určena, často překvapení, zvědavost, očekávání, touhu nebo strach. Když Minna (*Séraphîta*) vystupuje na vrcholek Falbergu po boku muže, jehož miluje, plně si uvědomuje, že fyzický výkon s tímto výstupem spojený nebyl v lidských silách. Séraphîta-Séraphîtus také není žádný obyčejný lidský tvor, nýbrž zvláštní bytost ("être singulier"), tajuplné stvoření ("mystérieuse créature"), podle swedenborgiánského učení něco mezi člověkem a andělem. Král Karel XI. (*Vision de Charles XI*) spatří jednoho podzimního večera v opuštěném křídle paláce světlo, které vzbudí jeho pozornost. V Egyptě u pyramid se generál Tullius Béringheld (*Le Centenaire ou les deux Béringheld*) potká se svým dlouhověkým předkem, tajemným komturem řádu maltézských rytířů. V nemocnici v Sýrii dokáže tento tajemný stařec svou moc tím, že vyléčí Tulliovy vojáky nakažené morem. V Balzakově románu *Ursule Mirouët* teprve šestá kapitola, v níž je popsán proces obrácení skeptického doktora Minoreta, vnáší do děje fantastický motiv. Parapsychologické úkazy připravují půdu pro přijetí Uršuliny zvláštní schopnosti myslet na milovaného Saviniena s takovou utkvělostí mysli ("fixité de la pensée"), že vidí předem ve snu každý jeho dopis a nabude jistoty, že i když je Savinien de Portenduère daleko od ní na moři, okamžitě by poznala, kdyby se mu přihodilo něco zlého. Beppo de Scamozza (*Les deux étudiants de Bologne*) se připravuje na závěrečnou zkoušku na boloňské univerzitě a přitom intenzivně myslí na kolegu a přítele Gaëtana Romanoliho, který musel náhle odjet za nemocným otcem. Jako by jeho duševní soustředěnost přivolala z onoho světa zprávu o neštěstí, jež cestou Gaëtana stihlo. Lampa na Beppově stole bez viditelného důvodu třikrát po sobě zhasla a pak se sama od sebe zase rozsvítila. V noci měl Beppo sen, že se jeho přítel potýká na cestě s dvanácti muži. Gaëtano Romanoli opravdu domů k otci nedorazil, jelikož byl cestou přepaden lupiči a přišel o život. Chudý malíř Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) se jedné noci v Norimberku náhle probudí ze spánku a pod vlivem nepochopitelné inspirace načrtne na papír výjev "na holandský způsob". Je to nanejvýš podivná scéna, která malíři nic neříká - pochmurný dvůr s řeznickým krámem. Umělec nemá nejmenší tušení, že právě namaloval místo, kde byla spáchána brutální vražda. K lykantropii směřují všechny signály, a už se projevují jako znamení nebo jako součást motivického přediva, z něhož je utkána atmosféra úvodní situace, v povídce *Hugues-le-loup*. Kromě podivné choroby, která hraběte z Nidecku sužuje, zaujala lékaře-vypravěče od prvního okamžiku fyziognomie nemocného, připomínající vlka. Na vytí jeho pacienta odpovídalo stejné vytí "vlčice", záhadné ženské postavy zvané Peste-Noire, čarodějnice, která se každého jara objevovala v blízkosti zámku a jejíž přítomnost se časově shodovala s akutními projevy choroby hradního pána. Kočí Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) sní o pokladu a ve snách vidí zámek nad městem, jehož jméno mu zůstává utajeno, a také pána pokladu, jenž vypadá stejně jako Kristus na křížku, který nosí na krku. Hippel (*Le Bourgmestre en bouteille*) má v noci děsivý sen, který ráno vypráví Ludwigovi, svému spolucestujícímu. Zdálo se mu, že byl někým jiným, a to starostou ze sousední vesnice, jenž zemřel na mrtvici. Sotva oba ráno vyrazí na další cestu, pozná Hippel krajinu, kterou viděl ve snu.

Znamení se může objevit jenom jedenkrát, jako třeba slova, jež zaslechl don Romuald (*La Morte amoureuse*) při obřadu v katedrále, nebo pohyb očí, jehož si všiml u ženské postavy na tapiserii mladý student (*Omphale*). Nezřídka se však znamení opakují. Opětovaná znamení mohou být téže povahy a přicházet s menší či větší pravidelností, jako třeba záhadné zvuky, které se v noci ozývají z katakomb (*Le Monstre vert*), nebo mrazení, jež se zmocnilo barona de la V^{xxx} (*L'Intersigne*). Zpravidla se však různé projevy, jimiž se znamení realizují, od sebe liší a navzájem se doplňují tak, jak to ukázala například *La Vénus d'Ille*.

Funkce nazvaná znamení není sice nezbytně nutná, ale tvoří víceméně přirozenou složku incipitu. O významu této narativní funkce svědčí ostatně i její vysoká distribuce v povídkách korpusu. Na první funkci navazuje logicky druhá funkce, kterou jsme pojmenovali pokušení (48 %). Tato funkce dále rozvíjí a prohlubuje ovzduší tajemna, navozené počáteční situací a znameními. Motivy vyjadřující pokušení nemusí svou intenzitou znamení přesahovat, ale na rozdíl od první funkce narativního modelu implikuje pokušení živý zájem postavy o tajemno. Rozhodujícím kritériem, na jehož základě se obě dvě úvodní funkce od sebe liší, je tedy zaměření hrdinovy aktivity na fantastický prvek. Jestliže v případě znamení je iniciativa jakoby "na straně fantastična", u pokušení se zřetelně přesouvá na stranu protagonisty. Impulzy, které vyvolávají hrdinův zájem o tajemno, se rodí v nitru postavy. Soukeník Bouteroue (*La Main enchantée*) potřebuje pomoc magie, aby měl šanci uspět. Guy de Malivert (*Spirite*), zaujatý krásou neznámého dívčího zjevení, vyhledá barona de Féroë, aby se mu svěřil se svými zážitky a našel u něho odpověď na vzniklé otázky. Městský strážník (*Le Monstre vert*) projeví ochotu vniknout do sklepa, kde se podle obecného mínění odehrávají pekelné rejdy. Vypravěč povídky *La Neuvaïne de la Chandeleur* se rozhodne, že dodrží všechny požadavky novény, kterou lidová pověra spojuje se svátky hromnic, aby poznal svou budoucí ženu. Také Jock Muirland (*L'OEil sans paupières*) o tajemné noci Hallowe'en opakuje třikrát před zrcadlem příslušné zaklínadlo, aby se mu zjevila jeho budoucí druhá žena. Doktor Minoret (*Ursule Mirouët*) se po zkušenostech s jasnovidectvím začíná zajímat o podstatu jevu. Jakmile Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) pochopí, že městem, které hledá, je Brisach, okamžitě se tam usadí a pátrá po pokladu. Pokaždé se ho zmocní zvláštní pocit, když jde kolem zámecké věže. Po svém prvním setkání s mrtvou neznámou na hřbitově touží vypravěč v *Une Heure ou la vision* po tom, aby zjistil podstatu zjevení. Druhý den se proto přibližně ve stejnou dobu vrací. Houslař (*Tobias Guarnarius*) posedlý vidinou stavby dokonalého nástroje, který by měl duši, studuje v čarodějnické knížce kapitolu *De la transfusion des âmes*, aby přišel na kloub tajemství, jehož se chce zmocnit. Když spatřil strojvedoucí Graslepoix (*Le Train 081*) na vedlejší koleji v načervenalé mlze lokomotivu s číslem 081, jedoucí stejnou rychlostí jako jeho vlak, přiložil pod kotel, aby uviděl, co se stane. Zjistil tak, že jeho záhadný protějšek na sousedním stroji udělal přesně totéž a že jde o fantóm. Raoul, sluha plukovníka Delmonta (*La Vampire ou la Vierge de Hongrie*), který podezřívá paní Alinskou, že je ženský upír, se dozví, že v nedaleké vesnici zemřela jedna mladá dívka, Paschale, na záhadnou ztrátu krve ("saignée aux quatre veines"). Jeho podezření ještě vzroste, když najde svou pušku zlomenou - takový kousek mohla dokázat jen nadlidská síla, jakou je nadán upír, by[^] v ženské podobě. Král Karel XI. (*Vision de Charles XI*) pojme úmysl jít se podívat v doprovodu svého majordoma a osobního lékaře do osvětleného křídla zámku, aby zjistil, co je příčinou záhadného světla v tomto opuštěném objektu. Negativní formou, a to jako aktivní odmítnutí, se pokušení projevuje v chování Chiquona (*L'Héritier du diable*), když prohlašuje, že na [^]ábla a jeho moc nevěří. Reaguje tak ovšem na řeči o strýci kanovníkovi, k němuž se chystá vstoupit do služby. Autor deníku (*Le Horla*) má pocit, že je soustavně sledován nějakou neviditelnou bytostí. Vypraví se proto na cesty, aby se zotavil a unikl tak před tajemnou

mocí. Malíř Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) si při úvahách o tom, jak mohl v noci nakreslit zvláštní a neznámý výjev, uvědomuje, že neví, odkud se všechny ty podrobnosti na jeho obraze, odpovídající realitě, do jeho tvůrčí představivosti dostaly. To by se dalo nazvat pokusem s negativním výsledkem.

Vzhledem k předchozí funkci znamení - pokud jsou ovšem v konkrétním textu realizována - může být pokusem interpretováno jako gradace. Jeho úkolem je však především udržet tajemnou atmosféru, kterou vytvořila počáteční situace spolu se znameními, případně s nimi spojené úvodní motivy suplovat. Pokusem je volně spjata s narativní funkcí, jež po něm následuje a fantastické prvky dále rozvíjí, a to se zasvěcením (41 %). Také tato narativní funkce je samozřejmě schopná stupňovat napětí plynoucí z očekávaného vstupu fantastična do děje. Zasvěcení znamená takové uvedení hrdiny do tajemství, které (jelikož daná narativní funkce předchází projev fantastična) se musí jednoznačně podřídít logice fantastického děje. V souladu s tímto imperativem je nutné, aby zasvěcení tajemství zachovalo a nepřišlo s jeho racionálním vysvětlením, jinými slovy je jako tajemství nezrušilo. Už jsme doložili, že je-li podstata fantastična racionálně odhalena na začátku příběhu, nemůže fantastická ambivalence v textu vůbec vzniknout a povídku nelze klasifikovat jako fantastickou.

Narativní funkce nazvaná zasvěcení uvádí často do děje novou postavu, obeznamenou s fantastičnem. Don Alvare (*Le Diable amoureux*) se dozví od Soberana, jak má vypadat kruh, který má kolem sebe narýsovat, až bude chtít vyvolat čábla. Abbé Sérapión (*La Morte amoureuse*) nejen ukazuje donu Romualdovi palác Conciniho, který kníže daroval své milostnici a v němž se páchají hrozné prostopášnosti, nýbrž se s ním podělí i o své vědomosti o upírech. Doktor Cherbonneau (*Avatar*) je dokonale seznámen s okulními vědami Východu. Octave de Saville je od něho zevrubně informován o magickém způsobu, jakým mu lékař prostřednictvím výměny těl hodlá pomoci v jeho úsilí získat hraběnku Labinskou. Když se na barona de Féroë (*Spirite*), rodáka a žák Swedenborgova, obrátí Guy de Malivert, vysvětlí švédský hrabě mladému pařížskému dandymu, že se neviditelný svět pokouší vejít s ním ve styk, a radí mu, jak si má přitom počínat. Lékař (*Le Chevalier double*) vysvětluje rodičům, že jejich syn Oluf má dvě hvězdy, jednu zelenou (symbol naděje) a druhou červenou (symbol pekla), a že to vysvětluje jeho rozpornou povahu. V *La Neuvaïne de la Chandeleur* se vyprávěč dozvídá o hromniční pověře od Marianny, která to sama úspěšně zkusila. Swedenborgián Bouvart (*Ursule Mirouët*) zasvětlí Uršulina strýce, doktora Minoreta, do tajů parapsychologie. Místní farář, abbé Chaperon, doktorovi připomene, že Swedenborg hovořil s mrtvými, a přidává takzvané "Cardanovo svědectví" o smrti pana de Montmorency. To vše lze chápat jako přípravu Uršuly na přijetí možnosti, že se jí ve snách zjevuje mrtvý strýc. Kostakiho matka v *L'Histoire de Mme Grégoriska* varuje snachu, že do týdne zemře, jestliže se nebude řídit jejími radami, jak bojovat proti zhoubnému působení upíra. Hans Weinland (*Le Cabaliste Hans Weinland*) uvádí hrdinu-vyprávěče do Mithrových mystérií a snaží vyprávěči Christianovi objasnit svou myšlenku, převzatou z asijských esoterických doktrin, podle níž jedna duše ožívuje střídavě na různých částech zeměkoule dvě lidská těla tak, že každý spící člověk má přesně po dobu spánku "bdícího dvojníka". Kočí v *Inès de Las Sierras* vypráví cestujícím, že od Ghismondovy smrti patřil opuštěný zámek zloduchům a že vždy na štědrý den o půlnoci se okna zámku rozsvítí a mrtví přicházejí na krvavou hostinu. Tak mu to vyprávěl jeho vlastní otec, který to všechno zažil na vlastní kůži. Gonin (*La Main enchantée*) je hrdinou požádán, aby mu přispěl svými znalostmi "bílé magie", to jest takové, která nepůsobí újmu na spáse duše. Eskamotér si vezme na pomoc knihu "velkého Alberta" (tj. Alberta Velikého, jehož kompendium obsahovalo i magické praktiky), otevře si ji na stránce o osobních soubojích ("combats singuliers") a podle návodu při-

praví pro svého klienta mast z různých přísad, kterou mu potře ruku až po zápěstí. Elektrický šok, který Bouteroue při tomto úkonu pocítí, můžeme považovat za signál, doprovázející funkci zasvěcení (potvrzuje v očích hrdiny materiální účinnost magického prostředku). Don Juan Belvidéro (*L'Élixir de longue vie*) zradí ve svém sobeckém zájmu mystagoga, jímž je jeho vlastní otec. Před smrtí mu otec svěří křišťálový flakón s tekutinou, kterou ho měl potřit, aby prožil další život. Roli mystagoga, jenž zasvěcuje hrdinu do fantastična v iniciačním dialogu, může převzít i nějaká bytost s mimořádnými schopnostmi. Kanovník (*L'Héritier du diable*) varuje synovce, aby peklo nepodceňoval. I když hrdina na strýcova poučení nechce dbát a v tomto okamžiku fantastično de facto nepřipouští, kanovník (Čábel) nakonec vyvrátí jeho sebejistotu. Podivný stařec, jenž radí Franzovi Gortlingenovi (*La Sonate du diable*), jak si má počínat, aby obstál proti Čábelovi v hudební soutěži, je "dobrý duch" ("génie du bien"), jehož kompetence si zřejmě v ničem nezadá s mocí satanovou. Jestliže iniciaci v logice fantastična poskytuje v přímé komunikaci s hrdinou fantastická bytost, jejíž vstup do děje souvisí s projevem fantastična (funkcí 4), nejedná se o zasvěcení, nýbrž o motivické komplexy, které jsou součástí projevu fantastična nebo jeho potvrzení. Víla (*La Fée aux Miettes*) dá Michelovi nahlédnout do tajemství podstaty své bytosti a svěří se mu, že jí hrozí smrt, pokud jí mladý muž nepomůže. Vysvětluje mu, že musí jako její manžel podstoupit rok zkoušky, což znamená, že po celou tu dobu nesmí zatoužit po jiné ženě. Georges, zesnulý Lydiin manžel (*Lydie ou la résurrection*), objasňuje své ženě ve shodě se Swedenborgovým učením, že vlastně vůbec nic neumírá, nýbrž se jen mění, a to tak dlouho, dokud se duch nestane opět duchem a hmota hmotou. Lydiino tělo je dosud spoutáno tělesností, ale její duše se už nyní občas těší z poznání nesmrtnosti. Tak odhaluje Georges, přicházející z onoho světa, Lydii tajemství, které sám už chápe. Vzájemných setkání se svou ještě žijící ženou využívá k přípravě na "nebeské manželství", jako by je hranice smrti nemohla rozdělit. Lavinia d'Aufideni (*Spirite*) vede milovaného mladého muže spolehlivými radami k nebeskému spojení. Zpočátku měl Guy de Malivert oporu v mystagogovi, jímž je v tomto příběhu baron de Féroë. Podobné případy se však v korpusu vyskytují jen sporadicky. Výjimečně se aktivní spolupráce hrdiny stává podmínkou vstupu fantastična do děje a za tím účelem vyžaduje zasvěcení. Berthe (*Berthe et Rodolphe*) chce i po své blízké smrti nadále manžela doprovázet ve hře na harfu, a proto ho naučí melodii, kterou ji přivolá.

Zasvěcující postava není však pokaždé tak kompetentní jako fantastická bytost nebo mystagog a nemusí být vždy schopná dohlédnout až na dno tajemna. Například Edison (*L'Eve future*) vytvořil umělou ženu, ale ta se mu vymkne z rukou, podobně jako se podle bible první člověk kdysi zpronevěřil svému stvořiteli. Edison upozorňuje svého přítele, lorda Ewalda, že do jeho umělého výtvaru vstoupila neznámá duše a ovládla jej ("une âme qui m'est inconnue s'est superposée à mon oeuvre"). Doktor Parent (*Le Horla*), s nímž se autor deníku setká u paní de Sablé, se zabývá nervovými chorobami a různými projevy mimořádných duševních schopností jako hypnózou a sugescí. Hrdinovi se díky tomuto lékaři dostane informací o jednom možném mechanismu působení cizí vůle na druhého člověka, což je jeho problém s neviditelným dvojníkem, ale identita této záhadné bytosti, ani způsob, jakým hrdinu ovládá, se tím nijak neřeší. Obě fantastického útočníka, Sir John Rowell (*La Main*), vysvětluje advokátu Bermutierovi, že vysušená ruka patří jeho nepříteli a výslovně se zmiňuje o nutnosti připoutat ji ke zdi řetězem. V *Jean-François-les-Bas-Bleus* se vypravěčův otec jako samozvaný "popírač fantastična" snaží synovi namluvit, že Jean-François si popletl hlavu pošetilostmi, které vyčetl z knih Swedenborgových, Saint-Martinových a Cazottových. Jean-François však své vizionářské schopnosti jednoznačně prokáže a pokus o negaci tajemna ztroskotá. Neúplné a nezdařené pokusy o

vyrovnání se s fantastičnem ovšem posilují fantastický prvek, stejně jako když hrdina nedbá na dobře míněné rady mystagoga.

Iniciativy, směřující k uchopení fantastična, mohou pocházet i od vedlejších postav příběhu, nejednou anonymních. □ivá filozofická diskuse se objevuje v románu *Claire Lenoir*, když César Lenoir rozvádí své představy o posmrtném životě za pomoci pojmů vypůjčených z magie, spiritismu, magnetismu nebo hypnózy. Lenoir věří jen v černou magii a v sílu sugesce, kterou může mrtvý ze záhrobí působit na živého, jehož předtím znal. Plukovník Delmont (*La Vampire ou la Vierge de Hongrie*) slyší z úst vlastní ženy, že ji v noci pronásleduje démon a že je to upír, který mimo jiné způsobil smrt jejich syna, ale nevyvozuje z toho žádné důsledky pro své chování. S anonymitou iniciačního zdroje se setkáváme ve vyprávěních, kde třetí osobu prakticky nelze identifikovat. V povídce *Un bal de nocés* si přítomní hosté vykládají, že novomanželka Mathilde a její bratranec, básník Arthur, se milovali bez vědomí rodiny a že před čtyřmi měsíci si u jednoho čaroděje v ulici Guénuégaud přísahali věrnost "pekelným jazykem" na kabalistické evangelium. V *La Combe de l'homme mort* jsou si všichni přítomní v hostinci jisti tím, že jeden ze dvou neznámých hostů, který si říká Colas Papelin, je sám □ábel. Rodová kletba se uvádí jako příčina utrpení hraběte z Nidecku v *Hugues-le-loup*. Ohlas rosenkruciánských mystérií ve spojení s působením jakési zázračné životadárné tekutiny ("fluide vital") najdeme jako vysvětlení dlouhověkosti v *Le Centenaire ou les deux Béringheld*.

Hrdina může také najít jiný, a to zcela autoritativní zdroj poučení o fantastičnu než osobu. Nejčastěji to bývá text nebo sen. Pastor Becker (*Séraphîta*) čte knihu od Jeana Wiera o duchovním světě a chápe Séraphîtu jako bytost mezi Bohem a člověkem. Celá třetí kapitola Balzakova románu je výkladem Swedenborgovy nauky ve vztahu k postavě Séraphîty. Její otec, baron Séraphîtus, byl Swedenborgovým žákem a svou budoucí manželku spatřil ve vidění. Slavil s ní "nebeskou svatbu" ("nocés célestes") a z tohoto spojení se narodila Séraphîta, ani muž, ani žena, ani člověk, ani anděl. Paul d'Aspremont (*Jettatura*) najde knížku o uhranutí, kterou napsal jakýsi Niccoló Valetta, a zjišťuje, že vykazuje všechny neblahé známky, jež autor popisuje. Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) uvidí hledaný poklad ve snu o pohřbu nějakého slavného muže v katedrále Saint-Étienne. Z toho pochopí, že poklad je opravdu ukryt v hradní věži, a za svým snem vidí působení neviditelných sil, bez nichž se však člověk neobejde ("que sont les hommes sans la protection des êtres invisibles?").

Iniciace představuje poslední funkci na vzestupném vektoru napětí syžetové linie před přímým vstupem fantastična do děje. Projev fantastična (100 %) znamená ústřední narativní funkci ve fantastické povídce a má stoprocentní distribuci. Projev fantastična představuje jednak vyvrcholení vzestupné dějové linie, jednak důležitý předěl v syžetovém plánu. Jestliže dosavadní narativní funkce otevřený vstup fantastického prvku do děje chystaly a různým způsobem motivovaly, od tohoto bodu případně narativním funkcím úkol fantastično udržovat, případně upevňovat na této nové (odkryté) úrovni. Pokud jsme mluvili o gradaci v souvislosti s předchozími funkcemi, šlo o zvyšování napětí, daného očekáváním příchodu něčeho zvláštního nebo tajemného. Od projevu fantastična, kdy je tento tajemný prvek pojmenován a dostal svou (dosud jen tušenou) tvář, nabývá i jeho gradace nové kvality. Funkce nazvaná projev fantastična se vztahuje k bezprostřednímu setkání hrdiny s fantastičnem, které se doposud jen ohlašovalo, ale ještě se plně neprojevalo. Projev fantastična se odlišuje od znamení, pokušení a zasvěcení, funkcí, jež rovněž implikují fantastické motivy, ani ne tak intenzitou, jako právě zřetelností, s níž se fantastično dává poznat. Tím vytváří ústřední funkce svého druhu novou situaci a představuje nový počáteční bod. Po projevu fantastična udává tón fantastický prvek, zatímco v první fázi převládal v ději element realistický.

Projevem fantastična je například epizoda, kdy se v *Le Diable amoureux* objeví před donem Alvarem Belzebub v plném lesku a uspořádá hostinu pro jeho přátele. Po tomto hodokvasu zůstane hrdinovi po boku krásná dívka a mladý španělský kapitán si marně láme hlavu, za koho ji má považovat. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) je jedné noci povolán k úmrtnímu loži Clarimonde, která si údajně přála kněze. Když mrtvou políbí na rty, přivolá ji zpět k životu a zahájí tak tříleté období, během něhož bude on, chudý venkovský kněz, prožívat všechny noci jako bohatý šlechtic po boku svůdné ženy - upíra. Poté co již měl příležitost všimnout si projevů života ženské postavy z tapiserie, stává se mladý student (*Omphale*) přímým účastníkem události, jejichž možnost ani nebyl přes všechny signály schopen připustit. Vnímá zrakem a sluchem, posléze i hmatem Omfalu, která vystoupí z tapiserie visící na stěně a dá se s ním do řeči. Svěří se mu, že je markýzou de T^{xxx}, která kdysi stála pro Herkulovu milenkou modelem. Doktor Cherbonneau (*Avatar*) provede převtělení, které sliboval, a Octave de Saville se opravdu stává hrabětem Labinským. Guy de Malivert (*Spirite*) spatří pojednou v benátském zrcadle tvář neobyčejně krásné ženy, dosud neviditelné, třebaže se její přítomnost už nějakou dobu projevovala. Octavien (*Arria Marcella*) se ocitne "doopravdy" ("non en esprit, mais en réalité") v časech císaře Tita. V ulicích starověkých Pompejí potká mladíka jménem Rufus Holconius, který ho zavede do divadla. Tam uvidí Octavien na vlastní oči krásku, o které začal snít nad torzem z vystydlé lávy. Arria Marcella mu připomene jeho extázi v muzeu a vyzvedá její důležitost pro nynější setkání, jelikož jí vrátila život ("ton désir m'a rendu la vie"). V *Le Pied de momie* zase vyprávěč probuzený ze spánku uvidí dívku egyptského typu ve svém pokoji. Vráti princezně Hermonthis její mumifikovanou nožku, kterou si odpoledne koupil u starožitníka jako exotické těžítka, a oplátkou se ocitne s dívkou ve starověkém Egyptě na dvoře faraónově. Hrdina povídky *Le Spectre* potká na vesnické slavnosti oživlého oběšence z lesa. V povídce *Lui?* uvidí hrdina po návratu domů postavu sedící v křesle jeho pokoje. V domnění, že snad jde o někoho z jeho přátel, přistoupí blíže, ale vtom prelud náhle zmizí. Markýz de la Tour-Samuel (*Apparition*), už dostatečně znepokojený různými znameními, spatří pojednou v opuštěném domě ženu v bílém, která ho prosí, aby ji učesal a touto službou zachránil. Lesník (*La Peur*) zahlédne za oknem přízrak, v němž poznává obličej mrtvého pytláka, a bez váhání po něm vystřelí. V *Le Horla* si autor deníku 6.srpna poznamenal, že zřetelně viděl, jak se stonek růže nejdříve ohnul a vzápětí zlomil, jako by jej někdo neviditelný utrhł těsně před jeho očima. Od této chvíle si je naprosto jist, že se vedle něho pohybuje neviditelná bytost, mající schopnost působit na předměty i lidi. Soukeníkova ruka (*La Main enchantée*), kterou Gonin potřel mastí podle magické formule, se při souboji stane zcela nezávislou na vůli svého pána. Bouteroue tak proti své vůli soka v souboji zabije a nato vytne služebníku spravedlnosti Chevassutovi políček. Neblahý eskamotérův dar ho tak postupně přivede až na šibenici. Franz Gortlingen (*La Sonate du diable*) podstrčí svému pekelnému soupeři partituru, kterou mu věnoval záhadný dobrý stařec, a tím ho donutí hrát donekonečna. Před hrdinou povídky *La Neuvaïne de la Chandeleur* se v jasnovídném snu objeví přímo v jeho pokoji neznámá dívka, odloží si vedle něho kabelku s iniciálami svého jména a odnese si jednu snítku svččené myrty. Jean-François (*Jean-François-les-Bas-Bleus*) spatří dne 16. října 1793 na náměstí v Besançonu královnu Marii-Antoinettu, jak kráčí do nebe, přesně ve chvíli, kdy stanula v Paříži na popravišti. Xavier de la V^{xxx} (*L'Intersigne*) zahlédne v noci na chodbě fary, kde je hostem, kněze s třírohým kloboukem na hlavě a v dlouhém černém cestovním plášti a přitom ho ovane dech onoho světa ("le souffle de l'autre monde"). Hrabě d' Athol (*Véra*) vytrvale odmítá vzít na vědomí smrt své milované ženy. Její přítomnost v domě začíná postupně nabývat tvaru a hrabě svou zesnulou ženu nakonec vnímá vedle sebe. Ve výroční den své smrti se Véra objeví jako hmotná ("tangible") bytost, existující nezávisle na manželově vědomí ("être

extérieur"). Juan Belvidéro (*L'Élixir de longue vie*) navlhčí vzácnou tekutinou pouze jedno víčko zesnulého otce. To se ihned otevře a ožije. V *Ursule Mirouët* přichází fantastično ve snu, který má znaky nadpřirozeného vidění ("un rêve qui présente les caractères d'une vision surnaturelle"). Bývalý pěstoun, nyní nebožtík, v něm sdělí Uršule, kde se nachází dopis, kterým jí předal veškerý svůj majetek. Doktor Minoret vystupuje jako přízrak ("spectre"), ale s Uršulou hovoří o velice konkrétních věcech a ve snu ji zavede na příslušné místo, kde jí ukáže, jak proradný příbuzný naložil s odcizeným dokumentem. Uršula musí strýcovi pro klid jeho duše slíbit, že vystoupí na obranu svých práv. Po volání do zrcadla, kterým chce přivolat obraz své druhé ženy, se Jockovi Muirlandovi (*L'Oeil sans paupières*) přilepí na rameno hlava a žádá ho, aby si ji vzal, že ho přejde strach. Nato hlava zmizí a místo ní se objeví dívka s obličejem přízraku, který Muirlanda pronásledoval. K Mathilde (*Un bal de nocés*), která vypadá sama skoro jako fantóm, přistoupí na plese o půlnoci bratranec Arthur, uchvátí ji v tanci a oba se ztratí v dálce v rytmu zrychlujícího se kvapíku. Hodinu po této události se hosté na plese dozvědí, že Arthur, jehož před chvílí na vlastní oči viděli, jak unáší Mathilde pryč, zemřel už minulého večera. V příběhu o muži, jenž ze žárlivosti zavraždil svou ženu (*Une journée à Fontenay-aux-Roses*), je vyvrcholením fantastična okamžik, kdy Jacquemin drží v rukou hlavu manželky, kterou právě zavraždil, a ta otevře oči, pohne rty a osočí ho, že je bídák. Přitom ho ještě poznamená kousnutím do pravé ruky. V povídce *Solange* uslyší hrdina z pytle, v němž jsou namačkány hlavy gilotinovaných nepřátel revoluce, hlas volající jeho jméno. Vloží dovnitř ruku a cítí, jak se jí dotkly ještě vlhčí rty. Vytáhne hlavu ven a pozná v ní mladou aristokratku, kterou nějaký čas předtím potkal a do níž se zamiloval. V příběhu o moldavském upírovi (*L'Histoire de Mme Grégoriska*) drží poučená hrdinka v ruce větev namočenou do svěcené vody, aby neusnula, a tak může spatřit na vlastní oči, jak se k ní blíží upír, který ji už nějakou dobu sužuje. S manželovou pomocí mrtvý přízrak přemůže a donutí jej k definitivnímu návratu do hrobu. Manžel je naneštěstí v souboji s upírem (svým vlastním bratrem) poraněn a svému zranění musí fatálně podlehnout a zemřít. V povídce o přátelství dvou studentů (*Les deux étudiants de Bologne*) se projev fantastična odvíjí od okamžiku, kdy Beppo de Scamozza, zneklidněný různými znameními, jež věstila neblahý osud jeho přáteli, s nímž se spojil slavnostní přísahou věčného přátelství až za hrob, spatří proti sobě sedět Gaëtana Romanoliho v hostinci. Chystá se mlčící přítelův přízrak obejmout, ale jeho napřážené ruce se sevrou naprázdno. Malíř Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) dospívá ve vrcholné chvíli napětí k poznání, že ve stavu srovnatelném s transem namaloval výjev krvavé vraždy, kterou nikdy neviděl a o níž neměl nejmenší tušení. Lékař Fritz (*Hugues-le-loup*) se sám stane svědkem společného útěku hraběte z Nidecku a podivné žebračky, během něhož se oba chovají jako vlk a vlčice. Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) se dozví od Zulpicka, že hledaný poklad patří tomuto záhadnému muži už osm set let, ale že nezná místo, kde leží, a proto Nicklausse potřebuje. Když je poklad nalezen, Zulpick na hrdinu zaútočí, ale sám přitom přijde o život. Henrich (*Deux acteurs pour un rôle*) potká v zákulisí divadla svého dvojníka, □ábla, jenž ho požádá o dovolení, aby ho mohl zastoupit na scéně. Hodujícím hostům na zámku Ghismondo (*Inès de Las Sierras*) se úderem půlnoci zjeví žena k nerozeznání podobná obrazu před několika staletími zavražděné ženy hradního pána. Podle všech znaků jde o zjevení, o němž podrobně hovoří místní pověsti. Prokurátor Desalleux (*Le Ministère public*) spatří uprostřed noci dvě oči, jak na něho upřeně hledí. Vzápětí uvidí černý předmět, který se k němu blíží, a zjistí, že je to lidská hlava, odříznutá od trupu a celá zakrvácená. Ráno je soudce nalezen, jak leží v bezvědomí na podlaze v tratolišti krve, jejíž původ se nedá určit. Karl Häfitz (*Le Violon du pendu*) se v noci probudí a v koutu hotelového pokoje uvidí kostlivce, který hraje překrásně na housle ("une musique céleste"). Graslepoixův dvojník (*Le Train 081*) na druhém vlaku otevře dvéře vozu A.A.F. 2251, v němž

leží jakýsi člověk se zahalenou tváří. Když jeho obličej odkryjí, pozná v něm Graslepoix svého bratra, zemřelého na cholera. Švédský král se svým doprovodem (*Vision de Charles XI*) najde v opuštěném křídle zámku shromáždění zemských stavů a na trůně krvácející mrtvolu. Je to vidění budoucí události, jelikož na králův dotaz, co to má znamenat, se mu od jednoho z fantómů dostane odpovědi, že tato krev nebude prolita za jeho vlády.

V některých povídkách, jak tomu bylo například v *La Vénus d'Ille*, může být projev fantastična jen diskrétně naznačen, odehrát se takřka "za scénou", aniž by tím však ztratil na své působivosti. Když umírá Brigitta Guarneriusová (*Tobias Guarnerius*), syn uvězní matčinu duši pomocí zvláštního zařízení do houslí, aby jim tak vdechl život. Dokonalý nástroj ho sice potom proslaví, ale neučiní šťastným. Élof (*Le Rêve de mon cousin Élof*) vypráví Christianovi o snu, který mívá od dětství a v němž vidí, že místního mlynáře Ringela nezavraždil před lety bandita Gilger, nýbrž jeho vlastní zeľ Ohmacht. Když se Élof jednoho dne na místo činu konečně vydá, shledá, že ve mlýně vypadá všechno tak, jak to vidá ve snu. Paul d'Aspremont (*Jettatura*) si připomene všechny podivné nehody, k nimž v jeho přítomnosti došlo, a pochopí, že měly příčinu v jeho pohledu, který zhoubně působí i na Alicii Wardovou. Aby ji uchránil, rozhodne se, že na dívce už nikdy nespočine očima, a služebné Vicé dá pokyn, aby býčí rohy, které na ochranu Alicie před Paulem donesl do domu hrabě d'Altavilla, nechala na místě. Kolem okna profesora Wittenbacha (*Lokis*) proletí v noci huřaté tmavé tělo a ráno je nebohá Julie Iwinská nalezena zavražděná hrabětem Szémiothem, mužem a medvědem v jedné osobě. Toussaint Oudard (*La Combe de l'homme mort*) objeví strašlivě potrhanou mrtvolu, vedle ní se povalují cáry z černé kápe a klobouk s pérem. Ze stop usoudí, že před jeho očima leží oběľ □ábla, který si po dlouhých létech přišel pro toho, kdo mu patřil. Hoffmann (*La Femme au collier de velours*) se pod gilotinou setká jednoho pozdního večera s herečkou, kterou již dlouho obdivuje. Pozve ji na večeři a prožije s ní noc. Zdá se mu přitom jen podivně studená a připadá mu jako pekelné zjevení. Druhý den ráno lékař konstatuje, že Arsène je mrtvá, a Hoffmann se dozví, že byla předchozího dne odpoledne popravena spolu s Dantonem. Sundá dívce její sametový náhrdelník a hlava se jí okamžitě oddělí od trupu. Držela pohromadě s tělem jen díky oné zvláštní ozdobě na krku. Student medicíny Pierre B. (*La Main d'écorché*) přijde v noci hrůzou o rozum. Zřejmě na něho zaútočila ruka normandského čaroděje, protože má na krku stopy prstů, jež se mu zaryly do masa, a zoufale křičí, že ho někdo rdousí. Podobným způsobem musel přijít o život v *La Main* i Sir John Rowell, jenž byl rovněž ráno nalezen zardoušený jako oběľ záhadné vypreparované mrtvé ruky.

Pochybnost (43 %) představuje zdánlivý ústup fantastična, vzpouru realistického proti fantastickému, při níž se hrdina zdráhá přijmout svou zkušenost s fantastičnem jako empirický fakt. Hrdiny se zmocní pochybnosti o pravdivosti toho, co se událo, a hledá pro to nějaké přijatelné racionální vysvětlení. V textu explicitované hrdinovy pochyby otvírají další možnosti pro rozvoj fantastické syžetové linie. Ačkoliv se na první pohled zdá, že tato narativní funkce fantastický prvek - alespoň dočasně - tlumí, skutečnost je jiná. Tato funkce naopak umožňuje uchovat fantastický prvek ve středu zájmu a připravuje jeho brzký návrat.

Don Alvare (*Le Diable amoureux*), jako by už naprosto zapomněl na hostinu a události s ní spojené, ujišťuje dívku, že na ní neshledává nic fantastického. Mladého kapitána napadá jako možné vysvětlení léčka, kterou na něho nastražili jeho přátelé v čele se Soberanem. Biondetta s vyvrácením Alvarových pochyb nijak nespěchá, třebaže jeho vysvětlení odmítá. Tak mohou vzniknout peripetie Alvarova poznávání podstaty Biondettiny osobnosti. Dívka, □ábel v ženské podobě (podle středověkých pověr by jí příslušelo označení "succubus"), o sobě například zpočátku tvrdí, že je původem víla ("sylphide d'origine"), čímž odvádí pozornost od své satanské

podstaty a snaží se navázat na evropskou středověkou lidovou mytologií. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) se po návratu ze své noční návštěvy u Clarimonde domnívá, že snil. Totéž si ráno o svých nočních milostných zážitcích s markýzou de T^{xxx} myslí vypravěč v *Omphale*. Pocit, že se mu o návštěvě starověkého Egypta jenom zdálo, přepadne zrána i hrdinu-vypravěče v *Le Pied de momie*. Guy de Malivert (*Spirite*) pociňuje zase něco jako stav opilosti a v duchu se táže, zda nebyl obětí halucinace. Když statkář (*Le Spectre*) spatří poprvé oběšence z lesa, jak stojí vedle něho živý na tržišti, napadne ho, zda nejde o prelud. Hrdina-vypravěč *Lui?* spojuje přízrak, který najde v křesle, s halucinací nebo s nějakou poruchou nervové soustavy. Sotva se markýz de la Tour-Samuel (*Apparition*) vrátí domů, začne si lámat hlavu nad tím, co ve venkovském domě zažil, a říká si, že snad muselo jít o nějaké mámení smyslů. Advokát Bermutier v *La Main* uvažuje o nějakém mstiteli, zarytém nepříteli, který se snažil stopami vedoucími k uschlé ruce rafinovaně zamaskovat stopy zločinu, spáchaného na nebohém Angličanovi. Jakmile se hrdina-vypravěč v *La Neuvaïne de la Chandeleur* probudí ze spánku, přepadnou ho pochybnosti o tom, zda se skutečně setkal s dívkou, jejíž obraz chová přesto v živé paměti. Vypravěčův otec (*Jean-François-les-Bas-Bleus*) značně zviklá synovu jistotu, když ho přesvědčuje, že shoda okamžiku královniny smrti s viděním Jeana-Françoise se dá vysvětlit jako obyčejná náhoda, k jakým dochází každý den. Pastor Becker (*Séraphîta*) žádá mladou dívku, Séraphîtu, aby rozptýlila pochybnosti svých upřímných přátel o své pravé identitě. Formou pochybnosti je i Uršulino zdráhání (*Ursule Mirouët*), když váhá vyhovět naléhání zesnulého strýce Minoreta. Soudce (*Le Chat, l'huissier et le squelette*) po chvíli váhání nevyklučuje, že kočka, která se v udanou hodinu náhle a nepochopitelně objevila v jeho pokoji, je nakonec přece jenom skutečné zvíře, a proto požádá sluhu, aby zůstal v jeho pokoji a dosvědčil mu, zda se mýlí nebo ne. Španělský šlechtic (*Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*) si namlouvá, že lidé, kteří o něm mluví jako o mrtvém, se proti němu zřejmě spikli, aby ho připravili o rozum. Malíř Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) vyjadřuje svou pochybnost slovy, když říká, že neví, co si má myslet o záhadné kresbě, jejímž je autorem. Karl Häfiz (*Le Violon du pendu*) začíná hned ráno pochybovat o svém nočním vidění a svěruje se s ním hostinskému. Michel de Granville (*La Fée aux Miettes*) se několikrát zmišuje o pochybách, s nimiž přijímal neuvěřitelné události, související s jeho vílou, a hrdina-vypravěč prožívá tyto pochyby spolu s ním. Mladý francouzský důstojník, hrdina povídky *Inès de Las Sierras*, reaguje na prohlášení tajemného ženského zjevení přímou námitkou, že jde o pouhá slova. Jeden z jeho druhů, Boutraix, hraje v příběhu takřka roli pochybovače. Velmi přirozeně působí reakce prokurátora Desalleuxe (*Le Ministère public*), který postupem času přestává věřit, že hrůznou příhodu s hlavou oddělenou od trupu vůbec kdy prožil. Podpořila ho v tom zejména skutečnost, že se zjevení neopakovalo, jak se toho zpočátku obával. Je pravděpodobné, že člověk by dokázal vytěsnit z mysli vzpomínku na nepříjemný fantastický zážitek právě takovým jeho postupným zpracováním v mysli, jeho přehodnocením a nakonec snad i úplným potlačením. Fantastický zážitek se přece svou ojedinělostí a mimořádností vymyká mechanismu poznávacího procesu, který nazýváme zkušeností, a jenž se zakládá na ověřitelné opakovatelnosti jevů. Prokurátor Desalleux začne proto působením času zcela přirozeně pochybovat o svědectví svých vlastních smyslů, jež bylo od počátku v rozporu s obecnou empirií. Také lékař, jenž byl k státnímu návadnému přivolán, se jeho obavám vysmál a stanovil jako diagnózu halucinací, způsobenou nervovým vypětím, a překrvení mozku s následnou externí hemoragií.

Narativní funkce, kterou jsme nazvali pochybnost, se projevuje jednáním nebo reakcí protagonisty příběhu a nijak nesouvisí s váháním čtenáře, jež Tzvetan Todorov povýšil na podmínku vzniku fantastična.²³ Tzvetan Todorov se správně domnívá, že pochyby má mít čtenář

fantastické povídky, nikoliv její hrdina. Existuje totiž řada hrdinů fantastických povídek, kteří žádné pochybnosti neprojevují. Funkce nazvaná pochybnost je ostatně v syžetovém plánu fakultativní, z čehož automaticky plyne, že nemůže být konstitutivním rysem fantastična. (Pokud jde o použitý termín, můžeme si všimnout, že Tzvetan Todorov nemluví o pochybnosti, nýbrž o "hésitation", to jest "váhání", a má tím na mysli doprovodné esenciální rozpaky čtenáře nad celou realisticko-fantastickou zápletkou jako takovou, jeho marné hledání nějakého pevného vztažného bodu, takže je nakonec nucen připustit, že fantastické je třeba brát v realistickém kontextu příběhu jako prvek míněný vážně.) Jsou dokonce i takoví protagonisté, kteří fantastično přímo vyžadují, takže o něm nejen nepochybují, nýbrž na ně dokonce spoléhají. Soukeník Bouteroue (*La Main enchantée*) choval naprostou důvěru v Goninovo kouzlo ("le drapier avait foi dans le charme du Bohémien"). Pochybnost jako narativní funkce dovoluje rozvinout nové motivy spojené s fantastičnem a udržet tak napětí, které projevem fantastična vyvrcholilo. Pokud jde o různé možnosti průběhu vektoru, znázorňujícího narativní funkce, jež po projevu fantastična následují, je zajímavé, že explicitování hrdinových pochyb se v syžetovém plánu jeví jako zcela formální varianta a nijak nesouvisí s tím, zda je fantastický zážitek nakonec racionálně vysvětlen nebo nikoliv. Hrdina pochybuje v *Inès de Las Sierras* nebo v *Le Spectre*, kde se záhada nakonec vysvětlí omylem v osobě, ale nikoli třeba v *Le Barbier de Goëtingue*, kde vyjde najevo, že šlo o pouhý sen, nebo v *La Nuit du 31 décembre*, kde způsobila zvláštní stavy nedopatřením požitá dávka opia.

Uvedené příklady zároveň ukazují na poněkud omezený rejstřík postupů, které dovolují tuto funkci v textu vyjádřit. Hrdinové vesměs reagují spontánním projevem nedůvěry v jasnost vlastního vědomí v okamžiku setkání s fantastičnem, jinými slovy pochybují o realitě vjemu. Viděli jsme, že fantastično se hrdinovi nejčastěji představuje jako empirický fakt. Je proto logické, aby se hrdinova případně explicitovaná pochybnost týkala právě věrohodnosti smyslových vjemů, na nichž se tento empirický fakt zakládá, a aby hrdina přistupoval k autentičnosti osobního zážitku z pozic racionalistického horizontu chápání doby kritickým způsobem.

Pochybnost je funkce, jež v syžetu fantastické povídky nemusí být realizována, ale pokud se v něm objeví, bývá záhy vyvrácena další narativní funkcí, jež je s ní neodlučně spjata. Distribuce funkce nazvané potvrzení fantastična je tudíž stejná jako distribuce pochybnosti (43 %). Potvrzení fantastična znamená, že nejistota, která se u hrdiny vzhledem k realitě fantastična vytvořila, je nyní znovu rozptýlena. Od tohoto okamžiku se zdá, že nadále už nelze mít o fantastičnu nejmenších pochyb. Dvojice funkcí pochybnost a potvrzení fantastična představuje jeden z prostředků, jimiž lze fantastično dále gradovat i po jeho vyvrcholení v projevu fantastična. Biondetta (*Le Diable amoureux*) stane před Alvarem v oslepující záři a odhodí masku - přízná svou šábelskou totožnost ("je suis le diable"). Barbara, hospodyně dona Romualda (*La Morte amoureuse*) rovněž v noci uviděla příjezd muže s černým koňským spřežením, jenž kněze odvážel. Když mladý student (*Omphale*) po svých milostných zážitcích s dámou z tapiserie podrobně zkoumá tkaninu, zjistí, že vlákna jsou porušena právě na tom místě, kde se nacházejí nohy Herkulovy milenky, jako by z obrazu opravdu vystoupila ven. Pochybnosti rozptýlí s konečnou platností sama markýza, když se znovu objeví. Přichází pak každou noc, a to tak dlouho, dokud její avantýry neukončí zásah strýce, který má zřejmě s markýzou obdobné zkušenosti (to se rovná nepřímému potvrzení fantastična z dalšího pramene). Na radu hraběte de Féroë (*Spirite*), který mladého dandyho ujišťuje, že netrpí halucinacemi, vydá se Guy de Malivert k hrobu Lavinie d'Aufideni a dosáhne takového prohloubení vzájemných kontaktů se zesnulou dívkou, že pro pochybnosti už nezbude místa. Hrdina povídky *Le Pied de momie* objeví po

probuzení na stolku místo těžítka, jež si přinesl od starožitníka, zelenou figurku, kterou mu darovala princezna Hermonthis během jejich setkání v Egyptě faraónů výměnou za svou mumifikovanou nohu. V *Le Spectre* si hrdina ověří, že oživlý oběšenec z lesa není nějaký přelud jeho chorých smyslů, nýbrž že ho stejně dobře vnímají i ostatní lidé. Jeden lodník z Herblay se dokonce domnívá, že v něm poznává dřevorubce z Archères. Vypravěč *Lui?* vstoupí znovu do pokoje a opět vidí, že neznámý sedí v jeho křesle. Ve spánku se mu pak o tom ještě dvakrát po sobě zdá. Ráno si myslí, že snad trpěl halucinacemi a děsivými sny, ale vzápětí pocítí, že neznámý fantóm ("une vision") je tu, přímo vedle něho. Markýz de la Tour-Samuel (*Apparition*) si všimne, že jeho vojenský kabátec je plný dlouhých světlých vlasů. Nemohly se tam dostat jinak, než když česal zjevení zesnulé manželky svého druha v opuštěném domě. Hrdina povídky *La Neuvaïne de la Chandeleur* dorazí do Montbéliardu, aby navštívil dům, v němž bydlí dívka, kterou spatřil ve vidění. S úžasem konstatuje, že Cécile Savernierová žije v prostředí, které si pamatuje ze svého neuvěřitelného setkání s ní a že i dívka ho z tohoto vidění zná. Jean-François (*Jean-François-les-Bas-Bleus*) znovu a ještě výrazněji projeví své nesporné jasnovidecké schopnosti, když stejně jako popravu královny prožije i gilotinování mladé šlechticny, do které se prý kdysi jako domácí učitel beznadějně zamiloval. Není možné odvolávat se na to, že by mohlo dvakrát po sobě mohlo dojít k takové náhodě. Nadlidská oboupohlavná bytost (*Séraphîta*) nejdříve reaguje na Beckerovu výzvu výkladem, nazítrí pak přesvědčí Beckera, Wilfrida i Minnu svým "nanebevzetím". Uršulin zvláštní sen (*Ursule Mirouët*) se opakuje a zesnulý doktor Minoret v něm na svou neteř naléhá tak usilovně, až se dívka nakonec se vším svěří abbému Chaperonovi. Kněz připustí, že s ní mohl ve snu její strýc opravdu hovořit, a prohlédne v knihovně svazky, o nichž se nebožtík Uršule zmišoval. Zjistí, že informace předané ve snu Uršule, se přesně shodují se skutečností. Splní se i Minoretova varovná předpověď, že viníkův syn zemře, jestliže křivda spáchaná na Uršule nebude včas napravena. Soudce (*Le Chat, l'huissier et le squelette*) si ověří, že sloužící v jeho pokoji žádnou kočku nevidí, takže jde o přelud, jímž trpí pouze on sám. Stejně i další dva přízraky, soudní sluha a kostlivec, zůstanou pro ostatní lidi neviditelnými. Kovář (*Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*) si při předávání klíče donu Bernardovi stěžuje, že šlechticovy ruce jsou podivně studené, a don Bernardo si uvědomí, že se celého jeho těla postupně zmocňuje smrtelný chlad. O půlnoci najde mrtvou Anne na katafalku v kostele a kostelník mu sdělí, že mladá jeptiška zemřela už v neděli ráno. Don Bernardo z toho všeho konečně pochopí, že mluvil s fantómem, ne s živou ženou, a že polibek, který mu Anne při vzájemném setkání vtiskla, znamenal pro něho smrt. Malíř Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) pohlédne ráno oknem přes mříž a uvidí muže, o němž nabude jistoty, že právě on je onou chybějící postavou na obraze, již tak zoufale hledá, aby se očistil z křivého obvinění z vraždy. Rychle vyndá z kapsy uhel a rozhodnými tahy dokončí na zdi své cely hrůzný výjev, který se mu v novém vstupu fantastična konečně ukázal ve své úplnosti a se všemi detaily. To umožnilo usvědčit pravého vraha. Michel de Granville (*La Fée aux Miettes*) žije se svou vílou odloučeným životem ve skromném domě. Uvnitř však nabývá dům jiných vlastností a rozměrů, než by se zdálo zvenčí, a ošklivá ubožačka se mění na vznešenou ženu strhující krásy. Přízrak ženy, který se náhle zcela nevysvětlitelným způsobem objeví v osudovou hodinu na zámku Ghismondo a vydává se za mrtvou Inès (*Inès de Las Sierras*), mluví, tančí, jí a pije a nakonec si na důkaz pravdivosti svého tvrzení rozepne sponu na šatech, aby bylo vidět jizvu na hrudi, kudy pronikla vrahova dýka. Prokurátor Desalleux (*Le Ministère public*) uvidí znovu o svatební noci na lůžku vedle své spící ženy hlavu popraveného Leroux, kterého dal nespravedlivě odsoudit k smrti. Snaží se ji uchopit a odstranit, ale hlava se začne bránit, kousne ho do ruky a neustále mu uniká. Státní návladní na ni v bezhlavé zuřivosti útočí kovovým pohrabáčem, a to tak dlouho, dokud hlava nezmizí. Když se

po vítězném boji obrátí zpět k spící manželce a nadzvedne pokrývku, najde ji zbrocenou krví. V souboji s Lerouxovou hlavou ubil pohrabáčem vlastní ženu a bude za to pykat. Hostinský (*Le Violon du pendu*) rozumí velmi dobře tomu, co mu jeho host Karl Häfitz vypráví, protože kostlivec hrající v noci v hostinském pokoji na housle je jeho popravený syn Melchior.

Vidíme, že fantastický motiv se ve funkci potvrzení fantastična často opakuje, a to nejednou s ještě větší intenzitou. Z uvedených příkladů to platí o povídkách *Omphale*, *Spirite*, *Le Spectre*, *Lui?*, *Jean-François-les-Bas-Bleus*, *Ursule Mirouët*, *L'Esquisse mystérieuse* a *Le Ministère public*. Jinou formou potvrzení fantastična může být svědectví třetích osob, které svou pozitivní nebo negativní výpověď jednoznačně potvrdí rozhodující skutečnosti, jež svědčí o fantastické události. Příklad takového pozitivního svědectví podává Romualdova hospodyně Barbara (*La Morte amoureuse*), příkladem negativní výpovědi potvrzující fantastično může být tvrzení sluhy v *Le Chat*, *l'huissier et le squelette*. Jindy mohou hrdinu dostatečným způsobem přesvědčit materiální stopy, které po sobě fantastično zanechalo v reálném plánu (například povídky *Apparition*, *Le Pied de momie*, *La Vénus d'Ille*). Celou sérii experimentů koncipoval a důsledně uskutečnil ve snaze přijít na kloub záhadným jevům hrdina-vypravěč Maupassantovy klasické fantastické povídky *Le Horla*. Motivické komplexy s tím spojené názorně ukazují, až do jaké míry lze pochybnost jako narativní funkci rozvinout a tím současně i gradovat fantastické téma. Podle záznamu v deníku ze dne 4. července nenašel ráno hrdina vodu v karafě, jako by mu ji v noci opravdu někdo vypil. Proto si 6. července před ulehnutím nachystal na noční stolek víno, mléko, vodu, chléb a jahody. Ráno opět zjistil, že se tu v noci někdo pohyboval, protože všechna voda a trochu mléka bylo vypito. Aby se hrdina ubezpečil, že to nedělá v nějakém somnambulním stavu sám, potřel si před ulehnutím rty, bradu a ruce grafitovou tuhou a všechny karafy obalil čistými bílými ubrousky. Ráno shledal, že ubrousky jsou neporušené a bez poskvřny, ale že je opět vypita veškerá voda a část mléka. Vypravěč-hrdina podnikal všechny tyto experimenty proto, aby získal objektivně platný důkaz, že nemá na záhadném jevu žádný nevědomý podíl a že se tudíž musí jednat o dílo tajemné neviditelné bytosti. Táž bytost ho tlačila v noci na hrudi, jako by na něm parazitovala. Cítěž pokusů, které jsme právě popsali, může současně posloužit jako vzorová ukázka souhry realistického a fantastického prvku ve fantastickém ději. V linii reálné zkušenosti jsou v Maupassantově povídce předkládána fakta, jež jsou v naprostém rozporu s racionálním výkladem a vyžadují, aby realistické motivy byly - a to v duchu vyprávění naprosto logicky - doplněny fantastickou interpretací (záсахem neznámého a neviditelného tvora).

Obě dvě navzájem svázané funkce, pochybnost a potvrzení fantastična, dokazují, že napětí, které doposud kulminovalo v projevu fantastična, nemusí v následující části jen klesat, nýbrž že jsou po ruce i možnosti jeho případného stupňování. Konkrétní příklady citované z korpusu ukazují, že domněnka, podle níž se autor potřebuje s fantastickým prvkem jakožto s heterogenním a rušivým elementem pokud možno co nejrychleji vypořádat a dostat jej zase ven z děje, neobstojí.

Fantastično zpravidla hrdinu nějakým způsobem oslovuje, a to často v jeho nejintimnější sféře. Obrací se na jeho vědomé i podvědomé tužby a obavy. Je proto pochopitelné, že hrdina zaujme k fantastičnu určitý postoj a bude na ně případně i aktivně reagovat. V 54 povídkách našeho souboru se hrdina projevuje vzhledem k fantastičnu natolik aktivně, že dochází k rozvinutí další řady dynamických motivů, jež jeho reakci popisují, a zdá se proto vhodné najít v modelu pro příslušnou narativní funkci místo. V tomto případě půjde zřejmě o funkci dvojitou, jelikož hrdina buď fantastično odmítá a snaží se je potlačit, takže se jedná o boj (44 %), nebo je naopak s radostí přijímá a snaží se je ve svém zájmu zachovat a rozvinout, takže jde o přijetí fantastična (23 %).

K boji hrdiny s fantastičnem dochází v příbězích, v nichž hrdina prožívá fantastično jako něco neblahého, hrozivého, zlého. Mluvíme-li zde o boji, pak se tento výraz ovšem vztahuje na boj chápaný ve smyslu narativní funkce v konkrétním naratologickém modelu a neoznačují se jím všechny epizody, které popisují nějaký zápas. Například v *La Vénus d'Ille* se mladý Alphonse de Peyrehorade střetává v smrtelném zápase s kovovým obrem, ale celá tato epizoda patří - z hlediska hrdiny-vypravěče - do motivických komplexů, které tvoří narativní funkci projev fantastična. Podobně i přijetí fantastična se týká protagonisty příběhu, nikoli postavy, jež se případně stává nositelem (zprostředkovatelem) fantastického prvku, jako třeba Jean-François Touvet (*Jean-François-les-Bas-Bleus*). Zejména boj představuje vysoce dramatickou narativní funkci, která umožňuje stimulovat fantastický prvek v realistickém prostředí, v němž se hrdina pohybuje.

Don Alvare Maravillas (*Le Diable amoureux*) myslí na svou zbožnou matku a dlouho odolává svodům Biondetty, za níž přece jenom nepřestává tušit ďábelské úklady. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) se přiznává, že Clarimondiným půvabům podlehl bez odporu a při prvním útoku a že je její krásou neustále přitahován, takže svým způsobem - zejména na začátku milostné epizody -po fantastičnu touží. Ale čím dál tím víc ho bude sužovat rozdvojení osobnosti, do níž ho styk s ženou-upírem uvedl. Proto uvítá ukončení svého náročného a strhujícího fantastického dobrodružství, které se mu zpočátku jevilo tak lákavé, s podobnou úlevou jako don Alvare. Fantastická povídka 19. století se určitě nestává nějakou školou černé magie, zaklínání ďábla nebo pohrdání tradičními morálními hodnotami. Bojem/přijetím fantastična vycházejí najevo vnitřní pohnutky hrdinova jednání a fantastický příběh je tak psychologizován. Vidíme, že naratologický přístup sice z bohatství psychologických motivů vychází, ale nedisponuje prostředky k jejich rozboru. Dá se říci, že vzhledem k svému zaměření je dokonce v konečné instanci jednostranně redukuje a zplošňuje. Prvky, které naratologické analýze unikají, mohou být samozřejmě z hlediska obsahu sdělení velmi podnětné a důležité, ale představují předmět zájmu jiných metod. Z morálního hlediska by se například boj dona Romualda (podobně jako boj dona Alvara) dal chápat jako volba mezi dobrem a zlem. Z pragmatického pohledu by bylo možné Romualdovo konečné rozhodnutí hodnotit i jako filozofickou rezignaci na získání nedosažitelného, a to v souladu s Gautierovou koncepcí absolutní, "nemožné" lásky ("amour impossible").

Narativní funkce boj/přijetí fantastična snad nejvýrazněji ze všech funkcí upozorňuje na existenci dalších dějových plánů, jelikož právě v nich bývají kořeny hrdinových postojů k fantastičnu. Paul d'Aspremont (*Jettatura*) zápasí v boji proti fantastičnu vlastně sám se sebou. Pro hlubokou lásku k dívce, kterou pohledem svých očí pomalu zabíjí, se oslepí. Také Oluf (*Le Chevalier double*) bojuje sám se sebou, a proto v souboji se svým dvojníkem pociťuje nejen rány, které dostává, nýbrž i ty, které dává. V pravém slova smyslu bojuje s fantastičnem po celé dva roky o svůj život hrdina povídky *Le Spectre*. Brání se vlastně útokům a nástrahám uprchlého galejníka, o němž má však všechny důvody předpokládat, že je příznakem oběšence z lesa. Systematický boj vyhlásí svému fantastickému trýzniteli hrdina v *Le Horla*. Chce svého neviditelného protivníka fyzicky zničit, a proto jej vláká do místnosti, jejíž okna dal předem opatřit pevnými mřížemi, aby nemohl uniknout, a zapálí dům. S motivy fyzického zápasu hrdiny se setkáváme také v *La Métempsychose*. Frédéric Stadt napadne Wolstanga, aby získal zpátky svoje tělo, a bije se s ním. Téma boje holiče s ďáblem jako zákazníkem pokrývá de facto celou povídku *Le Barbier de Goëtingue*. Konec zápasu je současně ukončením příběhu, jehož pointu tvoří přirozené vysvětlení - hrdina se probudí ze snu. V *La Combe de l'homme mort* se setkáváme s přesvědčivými a nepopíratelnými stopami nelítostného zápasu, v němž zaprodaný hříšník

podlehl ěáblovi, který si přišel pro jeho duši. Také Henrich (*Deux acteurs pour un rôle*) se utká s ěáblem ve fyzickém zápase, v němž by přišel o život, nebýt křížku, který mu darovala jeho milá, Katy. Stopy ěábelských spárů na těle omdlelého herce jsou výmluvným svědectvím o úpornosti i "reálnosti" střetnutí. Jock Muirland (*L'OEil sans paupières*) se po celou dobu snaží dostat z vlivu Spellie, ženy, která se díky svým neobyčejným schopnostem, stává mstitelkou za osud, který žárlivý Jock připravil své první ženě, Tulzie. Jock před ní neustále prchá, jelikož žena, kterou získal v tajemné noci Hallowe'en, nikdy nespí a stále ho sleduje bdělým okem, jež se nikdy ani nezamhouří. Prokurátor Desalleux (*Le Ministère public*) útočí na přízrak železnou tyčí. Nedokonanou podobu má boj v *Inès de Las Sierras*, kde se hrdina chystá hrozícímu nebezpečí s přáteli čelit, a proto se na noc zatarasí, ale k žádnému útoku nakonec nedojde. Boj ovšem nemusí mít vždy tak vyhraněnou formu přímého fyzického střetnutí. Soudce v *Le Chat, l'huissier et le squelette* si přivolá na pomoc proti nebezpečí doktora Symppsona. Ten však - na rozdíl od doktora Fritze v *Hugues-le-loup* - zůstává před fantastičnem bezradný a prohrává.

Přijetí fantastična se v korpusu objevuje méně často než boj proti fantastičnu. Odráží se v tom nepochybně fakt, že fantastično má většinou hrozivou nebo zlou tvářnost. Přijetím se tu nemíní pasivní postoj hrdiny, nějaké obdivné nazírání tajemna nebo víceméně trpné podřízení se záhadné moci, nýbrž aktivní jednání směřující k upevnění fantastického působení a k spolupráci s ním. Když maluje Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) v jakémsi nevědomém transu obraz vraždy, nejde o přijetí fantastična, nýbrž zprvu o jeho projev a posléze potvrzení. Jestliže boj znamená v motivickém plánu hledání prostředků, jak se fantastickému vlivu bránit, přijetí fantastična vede k hledání způsobů, jež dovolují svazky s fantastičnem prohloubit.

Hrdina povídky *Omphale* nedokáže zabránit tomu, aby dal strýc odnést tapiserii z jeho pokoje. Když ji mnohem později čirou náhodou objeví u jednoho starožitníka a chce ji koupit, předběhne ho jakýsi Angličan. Vypravěč-hrdina v *La Neuvaïne de la Chandeleur* hledá vytrvale dívku, která se mu zjevila ve vidění jako žena mu určená. Octave (*Arria Marcella*) se nostalgicky vrací do zřícenin Pompejí, v marné naději, že znovu přivolá svou "halucinaci". Velmi trpělivě a soustavně spolupracuje s fantastičnem od začátku až do konce Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*). Guy de Malivert (*Spirite*) se velmi brzy oddá poznanému ideálu celou bytostí a koná ochotně všechno, co vyžaduje splnění jeho touhy. Bez výhrad podporuje fantastično také Michel de Granville (*La Fée aux Miettes*). Mistry působí až dojemem příkladného pohádkového hrdiny, který plní věrně všechny úkoly, aby vysvobodil princeznu. Minna a Wilfrid (*Séraphîta*) se odhodlají přijmout tajemství, jež před nimi odhaluje vyšší bytost, až po bolestném tápání.

Přijetí fantastična, stejně jako jeho alternativní varianta, boj proti fantastičnu, má v morfologickém modelu logické místo až po projevu fantastična, to znamená v okamžiku, kdy fantastický prvek už plně odhalil nejen svou sílu, nýbrž i svůj charakter. Teprve pak může totiž hrdina zaujmout definitivní stanovisko se znalostí věci. Projev fantastična není ovšem první funkcí, kterou se fantastický motiv ohlašuje, a proto se hrdinův postoj vůči fantastičnu může začít formovat už od znamení. A zejména pak od dvou dalších funkcí, pokušení a zasvěcení. Ve většině případů sice hrdina už od počátku správně vytuší pravou podstatu fantastického působení, ale ne vždy podle toho i jedná. Jelikož na jeho správnou orientaci mají mnohdy určující vliv další postavy, zdá se vhodnější zabývat se problémy s tím spojenými v kapitole věnované typologii postav.

V naší definici fantastické povídky jsme nevyloučili možnost závěrečného racionálního vysvětlení fantastického prvku a uvedli jsme pro to příslušné argumenty. Zde se tedy spokojíme s upozorněním, že existence narativní funkce, kterou jsme nazvali vysvětlení (9 %), je přesvědčivým důkazem toho, že téma samo o sobě není dostatečným kritériem žánrového určení tex-

tu, a je tedy vždy nezbytné náležitě přihlídnout k uspořádání jednotlivých prvků tematické struktury. Téměř v jedné desetině povídek je fantastický prvek v závěru uspokojivě a bezesporu vysvětlen, takže fantastično s konečnou platností "vyvane". V určitém slova smyslu je to ovšem prohrěšek proti základní myšlence žánru, když už ne proti jeho pravidlům. Na to naráží i rozhovor Alexandra Dumase s Charlesem Nodierem o jeho *Inès de Las Sierras* citovaný v první kapitole. O těchto povídkách neplatí, že příběh končí, ale tajemství zůstává. Vysvětlení jako narativní funkce přirozeně nemůže mít místo v první části syžetové linie, kde se fantastické zauzlení děje teprve připravuje, protože by je už předem kompromitovalo. Skutečně racionální vysvětlení nastoluje řád čistě "realistické" interpretace děje a znemožní souhru realistického a fantastického. Pokud se však vysvětlení objeví až za oběma funkcemi, v nichž fantastično kulminuje, to jest za projevem fantastična a jeho případným potvrzením, fantastické téma sice likviduje, ale dovolilo vznik "závanu fantastična", o němž mluví Jacques Finné, nebo "váhání čtenáře", jak to formuluje Tzvetan Todorov. Vedle *Inès de Las Sierras* je v korpusu nejlepším dokladem této skutečnosti *Le Spectre*.

Jestliže se pokusíme o klasifikaci přirozených vysvětlení, jež přicházejí v pointě fantastické povídky v úvahu, shledáme, že možné varianty jsou dost omezené. Prostředky, používané v korpusu, jsou tyto: a) omyl nebo záměna (nejčastěji v osobách), b) podvod nebo žert, c) sen a d) působení nějaké drogy.

V druhé části románu *Inès de Las Sierras* podává vypravěč svým zvědavým posluchačům vysvětlení fantastického příběhu, který tvořil obsah první a hlavní části Nodierova díla. V onu vánoční noc se na zámku Ghismondo zdržovala slavná zpěvačka La Pedrina, která se opravdu jmenovala Inès de Las Sierras a pocházela ze starobylého rodu, jemuž zámek patřil; uchýlila se tam do ústraní po manželově zradě. Využila vhodné příležitosti a sehrála francouzským důstojníkům velmi přesvědčivé představení. Hrdina povídky *Le Spectre* se po dvou letech pronásledování záhadným mužem, jehož spatřil poprvé viset mrtvého v lese na stromě, dozví, že neznámý přízrak, který mu ukládá o život, je živým, k nerozeznání podobným dvojčetem oběšence. Lesník (*La Peur*) vyjde ráno spolu s ostatními ven ze stavení, pod jehož oknem leží zastřelený pes. Ve své chorobně zjitřené obrazotvornosti považoval v noci psí tlamu za vousatý obličej, jenž mu připomínal mrtvého pytláka. Žert, který provedli svým kolegům z koleje Harcourt studenti z koleje Montaigu, vysvětluje beze zbytku fantastický prvek (studentští furianti byli při nočním hodokvasu pod šibenicemi v Montfauconu napadeni oživými oběšenci) v *Le Souper des pendus*. Holič z koleje v Göttingenu (*Le Barbier de Goëtingue*) se probudí ze spánku a pochopí, že jeho hrůzný a neobyčejnou silou obdařený klient, jenž se přes některé gargantuovské rysy ve svém vystupování pustil s nebohým holičem do zápasu na život a na smrt, byl pouze plodem děsivého snu. Mladá Angličanka Betty (*La Nuit du 31 décembre*) zjistí po událostech, při nichž se měnil celý její pokoj a objevovaly se v něm záhadné postavy, že omylem požila opium, připravené pro její tetu. Za autora povídek *Le Souper des pendus*, *Le Barbier de Goëtingue* a *La Nuit du 31 décembre* platí Gérard de Nerval, básník, jehož představitelství zhusta přesahuje omezené hranice kanonického fantastična. Jestliže však tyto tři příběhy nepatří k nejtypičtějším ukázkám žánru, nenese na tom vinu ani tak přirozené vysvětlení, jako spíše poetizující (a v případě studentské historie i humorné) ladění, jež vnáší do obrazu fantastična cizorodé akcenty.

Vysvětlení zmíněné jen jako možnost, tedy potenciální vysvětlení, je vlastně vysvětlením falešným, nepravým. Předstírá, že se pokouší fantastický motiv zvládnout, zařadit do nějakého systému, ale vyvrátit jej nedokáže. Jelikož fantastický prvek spíše zamlžuje než osvětluje, nijak integritu žánru neohrožuje a má poměrně vysokou frekvenci. Setkáváme se s ním zhruba v jedné

pětině (21 %) povídek korpusu. Jednak nemusí dovést argumentaci jednoznačně až do konce (v *Jean-François-les-Bas-Bleus* jsou to například teorie o úloze náhody, s nimiž přichází vypravěčův otec), jednak se může opírat jen o nejasné pseudovědecké teorie (pan Furbach v *Le Trésor du vieux seigneur* vysvětluje sen svého bývalého zaměstnance, Nicklausse, jakýmsi působením magnetismu). V povídce *Arria Marcella* se naznačuje, že Octavien svou návštěvu v Pompejích a setkání s krásnou dívkou mohl třeba prožít jen ve snu nebo v nějakém vytržení mysli. Halucinací mohl trpět také Hoffmann (*La Femme au collier de velours*), když v noci po popravě Arsène, ženy, po níž toužil, herečku potkal. Nejčastěji se v těchto pokusech o vysvětlení objevují zmínky o tom, že hrdina mohl svůj fantastický zážitek prožít jen ve snu (*La Morte, Le Diable amoureux, La Morte amoureuse*), stal se obětí halucinace (*Lui?*) nebo nějaké duševní poruchy (*Le Horla, Le Ministère public*), případně že se mohlo jednat o pouhou shodu okolností (*Magnétisme*). V Dumasově příběhu o Jacqueminovi (*Une journée à Fontenay-aux-Roses*) doktor Robert bez konkrétních důkazů tvrdí, že vrah předstírá šílenství, aby mu byly přiznány polehčující okolnosti. V povídce *Solange*, kterou vypráví Ledru, vyslovuje doktor Robert zase domněnku, že vypravěč byl obětí krátkodobé halucinace, jejíž stopy zůstaly trvale uchovány v jeho paměti. V příběhu *Le Chat, l'huissier et le squelette* přichází s teorií možné halucinace jiný lékař, doktor Sympson. Také *Le Horla* nabízí různé výklady fantastického děje, aniž by se však za nějaký z nich postavil. První výklad se opírá o článek uveřejněný v *La Revue du Monde*, v němž se popisuje zvláštní epidemie šílenství, řádící v provincii Sao Paulo. Nemocní jsou údajně posedlí neviditelnými, ale hmatatelně se projevujícími bytostmi. Spojitost mezi Brazílií a vypravěčovým domem v Rouenu obstarává brazilský trojstěžník, který tudy plul po řece kolem 8. května. Druhé řešení je možné hledat ve výzkumech, jimiž Frédéric-Antoine Mesmer ukázal na způsoby, jak může být vůle nějakého člověka ovládána cizí vůlí. A konečně třetí výklad nabízí vypravěčova duševní choroba. V druhém, definitivním znění povídky jsou nápadné vypravěčovy poznámky, týkající se duševního zdraví, které mohou implikovat hrdinovo případné šílenství. Všechno, co o svých fantastických zážitcích uvádí, tak může být jenom výplodem jeho choré mysli. Proti této subjektivizaci tématu mluví ovšem určitá konkrétní, "objektivní" fakta, zejména další oběti záhadné choroby v blízkém okolí, jako je například vypravěčův kočí nebo jeho soused, pan Legis. Výslovně se o možném vypravěčově šílenství zmišňuje Maupassant pouze v první verzi povídky z roku 1886. V jejím úvodu přichází hrdina do ústavu, aby se dal vyšetřit. Nicméně i zde o sobě prohlašuje, že je duševně naprosto v pořádku, což dokazuje i před vědeckými kapacitami. Ovšem skutečnost, že nepravé vysvětlení má povahu náznaků a nikoli důkazů, fantastično spíše posiluje, než oslabuje. Nepravé vysvětlení, i když se opírá o pseudovědecké teorie, nepřejímá však logiku fantastična a nelze je proto zaměřovat se zasvěcením. Některé pokusy o vysvětlení, které posléze neuspějí, mohou připomínat funkci označenou jako pochybnost. Tak například advokát Bermutier v *La Main* se zmišňuje o možnosti nějaké krevní msty, vykonané na Angličanovi neznámým, ale reálně existujícím pachatelem. Rozdíl mezi pochybností jako narativní funkcí a nepravým vysvětlením je v tom, že pochybnostmi prochází hrdina po prvním otevřeném styku s fantastičnem, načež jsou tyto jeho pochybnosti vyvráceny. Naproti tomu nepravé vysvětlení pochází od jiné postavy příběhu nebo je obsahem domněnek formulovaných v textu v podobě obecných hypotéz (vzhledem k logice příběhu navíc nepřiliš přesvědčivých). Někdy přichází nepravé vysvětlení jako reflektované stanovisko hrdiny až s odstupem času. Tak třeba Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*) si teprve léta po událostech, které označuje za děsivé, klade otázku, jak mohla jeho ruka nakreslit vražednou scénu, a dospívá k názoru formulovanému Friedrichem von Schillerem, že duše nesdílí slabosti těla a zatímco tělo spí, duše bdí, volně se pohybuje a poznává ("Qui sait? La nature est plus audacieuse dans ses réalités /.../ que

l'imagination de l'homme dans sa fantaisie"). Konečně je-li navrhované přirozené vysvětlení buď nedostatečné, nebo je dalšími fakty vyvráceno, můžeme takovou epizodu přirovnat k variantě peripetie, přinášející falešné rozuzlení děje. Nepravé vysvětlení proto představuje komplex motivů, který je s pozdějším opravdovým vysvětlením slučitelný. V *Inès de Las Sierras* je to například podezření, padající na divadelního ředitele Bascaru, že snad nastrojil celý kousek v domluvě se svou hereckou společností.

Závěrečnou funkci tvoří ve fantastické povídce dvojité vítězství/porážka, která volně navazuje na předcházející dvojitou funkci boj/přijetí fantastična. Na rozdíl od první dvojité funkce má tato závěrečná narativní funkce vítězství/porážka stoprocentní distribuci, jelikož uzavírá vyprávění jako celek. Vítězství (41 %) znamená takové rozuzlení fantastické povídky jako epického polytematického příběhu, kdy hrdina buď vyjde úspěšně z boje, který sváděl s fantastičnem, jež ho ohrožovalo (jako například don Romuald v *La Morte amoureuse*), nebo se mu podaří spolupracovat s fantastičnem, které pro něj bylo prospěšné (jako například Guy de Malivert v *La Spirite*). Porážka (59 %) vyjadřuje takovou závěrečnou situaci, kdy hrdina podlehl ve svém boji proti zlému fantastičnu (jako třeba prokurátor Desalleux v *Le Ministère public*) nebo naopak přišel o blahodárné fantastično, případně z něj nic nezískal (jako třeba hrdina-vypravěč v *Omphale*).

Za vítězství můžeme považovat osvobození se dona Alvara (*Le Diable amoureux*) z moci sukuba, úspěch hrdiny-vypravěče v *Le Spectre* při zbavení se nebezpečného pronásledovatele, úspěšnou snahu Frédérica Stadta (*La Métempsychose*) dostat zpět svoje tělo, šťastný sňatek Franze s Ester, umožněný zmařením ďábelkých piklů (*La Sonate du diable*), návrat milované ženy k hraběti d'Atholovi (*Véra*), Chiquonovo získání dědictví po strýci a jeho úspěšnou obranu proti sokům (*L'Héritier du diable*) nebo cestu, otevřenou pro Minnu a Wilfrida, k společnému nadzemskému štěstí (*Séraphîta*), ale také například vnitřní uspokojení doktora Fritze (*Hugues-le-loup*), když se stává svědkem zrušení staré rodové kletby a uzdravení barona z Nidecku. Malíř Christian Vénius (*L'Esquisse mystérieuse*) dosáhl vítězství svým ospravedlněním a usvědčením vraha pomocí obrazu, Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) nalezením pokladu, Henrich (*Deux acteurs pour un rôle*) odražením útoku ďábla, Rodolphe (*Rodolphe et Berthe*) spojením s milovanou mrtvou ženou prostřednictvím hry na housle a podobně. Uvedené příklady současně ukazují, jak přichází v závěrečné funkci ke slovu i realistická dějová linie a jak zde její vyústění konverguje s rozuzlením fantastické dějové linie.

Porážka jako vyústění fantastické povídky ztlačuje nad vítězstvím. Tento poznatek, formulovaný v naratologických termínech, otvírá cestu k závěrům o "filozofii" fantastické povídky. Prozrazuje bezpochyby určitý pesimismus, existenciální anxiozitu, která se odráží ve slabosti jedince při jeho kontaktu s fantastičnem, když se ocitá na prahu zcela nové, neznámé a většinou hroznivé dimenze. Člověk se tu jeví jako bytost, jež nemá předpoklady k ovládnutí fantastična (neznáma) a nemůže doufat, že si je podrobí. Historicky vzato zdědilo patrně fantastično tuto vlastnost jako pokleslé nadpřirozeno. Nadpřirozeno je svou podstatou vždy a svrchovaně nad člověkem. Také fantastično se hrdinovi vymyká nejen když se obrací k jeho suprahumánní, často spiritualizované budoucnosti (*Séraphîta*, *Spirite*, *Lydie ou la résurrection*), nýbrž i tehdy, když aktualizuje jeho infrahumánní pozadí (*Lokis*, *Hugues-le-loup*).

Intenzita porážky, podobně jako je tomu u vítězství, se mění od příběhu k příběhu a záleží na vedení (a ladění) epické dějové linie jako celku. Vypravěč v *Omphale* si sice zachová na své lákavé milostné dobrodružství pěknou vzpomínku ("un délicieux souvenir"), ale tapiserie mu přes veškeré úsilí nakonec nenávratně unikla. Octavien (*Arria Marcella*) zůstane navždy poznamenán melancholií, kterou nevyhlídí ani sňatek s Ellen. Nová žena nikdy nedokáže zvítězit v manželově

srdci nad nesmrtelnou sokyní. Vypravěč v povídce *Le Pied de momie* se marně ucházel o ruku princezny Hermonthis. Jeho nádherný sen je pryč a neexistuje způsob, jak jej přivolat zpět. Za porážku můžeme označit i frustraci ("obsession"), kterou přineslo setkání s přízrakem plavovlásky markýzovi de la Tour-Samuel (*Apparition*). Od onoho dne totiž instinktivně cítí nebezpečí všude tam, kde jsou nějaké "temné kouty", to jest pokaždé, když se člověk nemůže spolehlivě orientovat. Podobně je třeba v *La Vénus d'Ille* považovat za porážku neschopnost hrdiny-vypravěče pochopit hrozbu, kterou představovala socha Venuše, a jeho konečnou reakci na hrůznou událost. Variantou porážky je samozřejmě i přetrvávající potenciální hrozba v dalším, podobném příběhu záhadné vraždy (*La Main*). Podobně si odnáší z daleké exotické země neblahou vzpomínku a vědomí bezmocnosti profesor Wittenbach (*Lokis*). Nejasná hrozba krvavého zločinu, jenž přinese budoucnost a kterému nic nedokáže zabránit, je závěrem sdělení ve *Vision de Charles XI*. Porážkou je těžká životní rána, která postihla městského strážníka a jeho ženu v *Le Monstre vert*, když přivedli na svět zrudné dítě ("enfant monstre"), jež pak v třinácti letech záhadně zmizelo. Michel de Granville (*La Fée aux Miettes*) je odsouzen k marnému hledání mandragory, symbolizující úspěch, jehož už zřejmě nemůže dosáhnout. Dočasně oživlá hlava na těle zemřelého Juana de Belvidéro (*L'Élixir de longue vie*) je parodií jeho naděje na prodloužení života. S Hoffmannem si v Paříži (*La Femme au collier de velours*) jedné noci krutě pohrál fantóm herečky Arsène a mladý muž ztratil navždy lásku Antonie v Mannheimu. Élof (*Le Rêve de mon cousin Élof*) dojde k poznání, že není schopen zvládnout fantastično do takové míry, aby s jeho pomocí vybojoval pravdu o zločinu. Houslař (*Tobias Guarnerius*) sice uvěznil duši své matky do houslí a dosáhl tak úspěchu, ale pochopí své provinění, způsobené nezměrnou ctižádostí, neunesse tíhu fantastična a ustoupí. Maximálního stupně intenzity nabývá porážka v případě, kdy hrdina platí za setkání s fantastičnem vlastním životem. Jock Muirland (*L'OEil sans paupières*), neschopen uniknout oku, jež ho bez přestání sleduje, se vrhá do vod řeky Ohio. Prokurátor Desalleux (*Le Ministère public*), jenž kdysi svou výmluvností přivedl na popraviště obžalovaného, přijde nyní sám o hlavu jako vrah vlastní manželky. Soudce v *Le Chat, l'huissier et le squelette* podléhá kletbě, kterou proti němu vyslovil odsouzenec, a tři měsíce po zločincově popravě umírá. Don Bernardo (*Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*) si uvědomuje, že Anne de Niebla je pro něho nedosažitelná a že cenou za jeho smělý pokus je smrt. Octave de Saviille (*Avatar*) odchází po svém neúspěchu dobrovolně ze světa, jelikož jeho duše se odmítá vrátit do své schránky ("enveloppe"). Když Paul d'Aspremont (*Jettatura*) pochopí, že jeho oběť přišla pozdě a že Alicie umírá, končí život v zoufalství. Příkladem takřka fatální nemožnosti vyhnout se záhubě je *Le Horla*. Hrdina nemá jinou cestu k odstranění fantómu, který parazituje na jeho osobě, než zničit sám sebe.

Morfosémantická analýza, založená na modelu fantastické povídky, jehož konstitutivní prvky tvoří narativní funkce postav, odkrývá způsob zpracování syžetu a jeho rozvoje. Jacques Finné si jej představuje jako bezproblémový průběh dvou komplementárních vektorů, z nichž první vektor fantastické napětí stupňuje, zatímco druhý je postupně oslabuje.²⁴ Graficky by se tato představa dala znázornit asi takto:

(1)

Obě plné přímky vyjadřují průběh (stoupání a klesání) intenzity fantastična v ději.²⁵ Výchozím bodem prvního vektoru ("vecteur-tension", jak jej definuje Jacques Finné) v grafu (1)

je počáteční situace, v níž se fantastično teprve ohlašuje, a proto nutně leží pod úrovní bodu rozuzlení, jímž končí druhý vektor (podle Finného "vecteur-détente"). Základní čárkovaná přímka představuje přitom pomyslnou úroveň, kterou bychom mohli nazvat "hranicí" fantastična. První vektor (před vyvrcholením fantastična, které odpovídá v naší terminologii projevu fantastična, a proto tak tento bod také označujeme) má bezpochyby tendenci v zásadě vzestupnou, i když je třeba si uvědomit, že jeho strmost není konstantní. Je ovšem třeba přiznat, že jsme jeho tvar v grafu (1) poněkud zjednodušili. Finného koncepce, podle níž se v průběhu prvního vektoru zrodí v čtenáři pochyby o ději, by mohla totiž znamenat také určité výkyvy v intenzitě fantastična. Je však obtížné je znázornit, protože Finné se o nich vyjadřuje velmi všeobecně. Druhý vektor však nemá v žádném případě jednoznačně sestupný charakter, a proto se nedá popsat jako vektor oslabování nebo dokonce vyvanutí fantastična. Nelze v něm *a priori* počítat s ubýváním fantastického prvku. Od projevu fantastična je totiž fantastický motiv v syžetu trvale přítomen, je neodmyslitelný od dalšího vývoje syžetové linie a rozhodujícím způsobem se na tomto vývoji podílí. Typickým znakem fantastické povídky je právě přetrvávání záhady, jelikož řešení neexistuje. Příběh sice končí, ale tajemství zůstává.

Projev fantastična se v narativním modelu, vyplývajícím ze souhry narativních funkcí, zřetelně profiluje jako onen bod na prvním, vzestupném vektoru, v němž se fantastický prvek v úplnosti odhaluje a většinou i vrcholí. V tomto bodě je začátek druhého vektoru, jehož průběh však není jednoduchý a má několik variant. Pokusíme se v dalších grafech (2 - 5) o jejich grafické znázornění. V první variantě průběhu druhého vektoru se může fantastický prvek udržovat na víceméně stejné míře intenzity. Tak je tomu tehdy, když po projevu fantastična nejsou realizovány funkce jako boj/přijetí fantastična a zejména pochybnost a potvrzení fantastična. Základní zjednodušené schema, které představuje pokus o grafické vyjádření intenzity fantastična pro tento případ a abstrahuje od jejich drobných změn, by za daných okolností vypadalo asi takto:

(2)

Také zbývající varianty průběhu druhého vektoru závisí na realizaci nebo absenci určitých narativních funkcí v modelu. Například pochybnost jako funkce, pokud je explicitována, fantastično do velké míry oslabí, v některých případech takřka (dočasně) zruší, ale jen proto, aby se fantastické téma téměř vzápětí projevilo s novou intenzitou a nejednou převýšilo i první kulminační bod, jehož bylo dosaženo projevem fantastična. Graficky by se dal tento průběh popsáný s použitím funkcí znázornit asi tímto způsobem:

(3)

Víceméně plynulou gradaci fantastického motivu, to jest bez dočasně počátečního poklesu, který je spojen s realizací funkce pochybnost, je možné předpokládat u dvojité funkce boj/přijetí fantastična. Pokusíme-li se o grafické zpodobení příslušného průběhu obou vektorů a odhlédneme-li od možnosti různého stupně intenzity boje/přijetí fantastična, dostaneme zhruba tuto zjednodušenou křivku:

(4)

Poslední typová varianta druhé části fantastické syžetové linie závisí na realizaci narativní funkce nazvané vysvětlení. Nebudeme zde uvažovat jednotlivé odstíny, související s takzvaným nepravým vysvětlením - průběh intenzity fantastična je v tomto případě srovnatelný se základním schematem podle grafu (2) -, nýbrž pouze ty výjimečné případy, kdy je fantastično v závěrečné pointě beze zbytku racionálně vysvětleno. Vysvětlení znamená naprosté a definitivní zrušení fantastična, a proto se konečný bod druhého vektoru dostává na úroveň počátečního bodu prvního vektoru. V grafickém znázornění (s přihlédnutím k funkcím pochybnost, potvrzení fantastična a boj/přijetí fantastična) by se to dalo vyjádřit asi takto:

(5)

Navržený morfosémantický model fantastické povídky dovoluje definovat dílčí narativní segmenty a zachytit jak témata, jež jsou pro fantastickou povídku příznačná, tak vzájemnou spojitost a podmíněnost jednotlivých segmentů. Ve stanovení modelu fantastické povídky na základě narativních funkcí postav je možné spatřovat i potvrzení hermeneutické hodnoty metody Vladimira Proppa při popisu konstitutivních prvků žánru s vysokým stupněm invariance. Nejde o teoretický normativní přístup, jenž by nějak omezoval autorskou vynalézavost a vycházel z hypotetického ideálního tvaru fantastické povídky (něco takového ostatně vůbec neexistuje), nýbrž o výsledky praktické analýzy korpusu, o empiricky zjištěnou aplikaci pravidel, jimiž se epická struktura fantastické povídky řídí a jež zřejmě vyplývají z podstaty toho, oč tento žánr usiluje. Konstitutivním principem je vytvoření a udržení souhry fantastického a realistického prvku v jednotné syžetové linii tak, aby v příběhu jako celku dominoval realistický systém v tom smyslu, že iluze obrazu skutečnosti zůstane zachována. Vzhledem k zásadní neslučitelnosti fantastična s tímto obrazem se takový úkol jeví srovnatelným s kvadraturou kruhu. Zdálo by se tedy, že podobný úkol lze zvládnout jen v literárním univerzu, které staví na ničím nespoutané tvůrčí fantazii nebo nezávazné hře. Nicméně uspořádání syžetové linie, které jsme analyzovali, takový pokus v rámci literární fikce umožňuje. Logika narativního modelu reflektuje mimo to i vnitřní kauzalitu fantastického příběhu, který je svým způsobem zcela srozumitelný, "čitelný". Nemá nic společného s principem hry, spočívajícím na nepředvídatelnosti a náhodě. Fantastický syžet nepřestává brát zřetel na základní pojmy, s nimiž pracuje tradiční realistická koncepce literatury, což platí zejména o kategorii pravděpodobnosti. Pravděpodobnost děje ve slovesném díle, inspirovaném nápodobou skutečnosti, si neklade za úkol popisovat realitu přesně takovou, jaká opravdu je. Jak to formuloval v *Poetice* Aristoteles, básníkovým úkolem není vyprávět to, co se skutečně odehrálo, nýbrž pouze to, co se stát mohlo, tedy to, co je možné z hlediska pravděpodobnosti (*Poetika*, IX, 1451 a, b). Pravděpodobné jsou pak ty události, jež se mohou přihodit,

nebo ještě lépe takové, které se přiházejí nejčastěji neboli "zpravidla" jak to upřesňuje v *Rétorice* (I, 2, 1357). Aristoteles je ochoten připustit i "nemožné", a to pod podmínkou, že bude náležitě odůvodněno potřebami básnického tvoření (*Poetika*, XXV, 1461 b). Přitom však dává přednost tomu, co je sice nemožné, ale "uvěřitelné" (*Poetika*, XV, 1454 a,b). Básník by měl dále dbát na "nutnost" nebo "pravděpodobnost" při vývoji zápletky a motivaci chování postav (*Poetika*, XV, 1454 a). Vidíme, že u starověkého filozofa existuje vědomí dvou možných významů termínu "pravděpodobnost": a) pravděpodobnost = nápodoba skutečného světa, a b) pravděpodobnost = vnitřní logika příběhu. Autor fantastické povídky stojí před úkolem, aby v ději, koncipovaném jako nápodoba skutečnosti, předložil fantastické jako přípustné ("možné") a z hlediska stavby zápletky dokonce jako pravděpodobné. Jeho zájem na realistickém dekoru a ohled, který bere na racionalistickou *épistémé*, svědčí o tom, že nemá v úmyslu ničit obecně uznávané představy o okolním světě jako takovém (i když je někdy podrývá), ani nesměruje k tomu, aby obraz tohoto světa nahradil ve svém díle čirým výmyslem. Místo toho se zaměřuje na popisování jevů, velmi konkrétních zážitků a empirických fakt a obraz světa v pohledu hrdiny nenápadně a nenásilně redukuje na jeho fenomenální rovinu. V takto stanoveném rámci vstupuje fantastično do hrdinova bezprostředního okolí a do jeho vědomí. Fantastická povídka vnáší do platných představ o světě prvek, jenž je s nimi neslučitelný, ale přitom se chrání, aby zákony tohoto světa v jejich souhrnu zrušila. Právě naopak, fantastický efekt s takto vzniklým kontrastem počítá a je na něm postaven. Nejde však o rozpor na úrovni dvou neslučitelných systémů, nýbrž o rozpor v rámci jednoho (platného) systému, daný tím, že do něho vstupuje prvek z jiného (neplatného) systému a činí si nároky na uznání. Fantastické události jsou podávány jako výjimečné, přitom však skutečné případy vymykající se běžnému chápání světa. Dá se dokonce říci, že ve většině fantastických příběhů by stačilo přijmout jako pravdivou určitou premisu (například, že je možné převtělování duší nebo že mohou existovat fantómy, upíři a podobně) a celý děj by se stal naprosto logickým a "realistickým". Kdybychom chtěli pojmenovat tuto formuli, která nebere v pochybnost platnost daného systému jako celku, ale přitom dovoluje, aby do něho byl zařazen nový, heterogenní prvek, mohli bychom užít výrazu *anomalie*. Autoři fantastických povídek se řídí určitým syžetovým kánonem proto, že hledají způsob, jak včlenit tuto "anomalii" do systému.

¹Hubert M a t t h e y, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800. (Contribution à l'étude des genres)*. Payot et Cie, Lausanne, 1915, s. 297-298.

²Jean P i e r r o t, *Merveilleux et fantastique, Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, 1974, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975, s. 10.

³Jean P i e r r o t, *op.cit.*, s. 69.

⁴Marin B e ĩ t e l i u, *Realismul literaturii fantastice*. Scrisul romănesc, Craiova 1975, s. 162.

⁵Paul D u g n e a n u, "Pour une esquisse typologique du fantastique", v: *Revue roumaine*, XXVII^e année, 1983, 2-3, s. 152.

⁶Paul D u g n e a n u, *op. cit.*, s. 152.

⁷Jacques G o i m a r d, "Le Fantastique, Introduction générale", v: Jacques G o i m a r d, Roland S t r a g l i a t i, *Histoires d'aberrations (La grande anthologie du fantastique)*. Presses Pocket, Paris 1977, s. 9.

⁸Ioan V u l t u r, *Narașune ĩi imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, București 1987, s. 32-34.

⁹Jean Bellemin-Noël, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", v: *Littérature*, N° 8, décembre 1972, s. 103-104.

¹⁰Jean Ehrsam, Véronique Ehrsam, *La littérature fantastique en France*. Hatier, Paris 1985, s. 38-44.

¹¹Jacques Finné, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, s. 35.

¹²Jacques Finné, *op. cit.*, s. 44.

¹³Vladimir Propp, *Morfologie pohádky*. Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1970, s. 34.

¹⁴Vladimir Propp, *op. cit.*, s. 35.

¹⁵Srv. Manfred Nagl, *Science Fiction in Deutschland*. Tübingen Vereinigung für Volkskunde, Tübinger Schloss, 1972, s. 10.

¹⁶Srv. Franco Ferrini, *Che cosa è fantascienza*. Ubaldi Editore, Roma 1970, s. 148.

¹⁷Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*. Peter Nevill, London - New York, 1952, s. 18-19.

¹⁸Nora Krausová, "Sémantika literárneho textu", v: *Význam tvaru - tvar významu*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1984, s. 178-179.

¹⁹Nora Krausová, "Segmentácia epických textov", v: *op. cit.*, s. 73.

²⁰Lev Borisovič Šklovskij, "Novela s tajomstvom", v: *Odyseův návrat*, Lidové nakladatelství, Praha 1974, s. 142-143.

²¹Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastic/româneasc/*. Minerva, București 1975, s. 86.

²²Procenta uvedená v závorkách udávají podíl povídek v korpusu, v nichž je příslušná narativní funkce vyjádřena.

²³Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970, s. 36: "L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique." Toto "váhání" je pocit nejistoty, který se zmocňuje člověka, jenž uznává jen přirozené zákony ("lois naturelles"), když se ocitne tváří v tvář události podle všeho zdání nadpřirozené ("un événement en apparence surnaturel", *op. cit.*, s. 29.)

²⁴Jacques Finné, *op. cit.*, s. 35.

²⁵Význam zkratk použitých v grafech: PS = počáteční situace, PF = projev fantastična, Zn = znamení, Pok = pokušení, Zas = zasvěcení, Poch = pochybnost, PtF = potvrzení fantastična, Bj = boj, PřF = přijetí fantastična, Vít = vítězství, Por = porážka, Vys = vysvětlení.

IV. TYPOLOGIE POSTAV FANTASTICKÉ POVÍDKY

Postavy ve fantastických povídkách mají víceméně statický charakter. Neznamená to sice, že se aspoň některé z nich do jisté míry nevyvíjejí, ale omezený prostor, který jim k tomu povídka jako pevný útvar poskytuje, pro to nevytváří příliš vhodné podmínky. Dynamicky proměnlivý může být především jejich vztah k fantastickému prvku. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) se postupně odhodlává rozloučit se s příjemnými aspekty fantastična, které mu zaručuje Clarimondina láska, aby se osvobodil od trýznivých průvodních jevů, pramenících z rozdvojení jeho osobnosti, které už nedokáže déle snášet. V podstatě se však dá říci, že postavy jsou ve fantastické povídce povolány k tomu, aby sehrály v příběhu určitou roli. Poměrně vysoký stupeň invariance, kterým se vyznačuje tematická výstavba žánru, nevymezuje jenom definovatelné narativní funkce, nýbrž i rejstřík úloh, které mohou jednotlivé postavy zastávat. Fantastický příběh si totiž musí pracně zachovávat svou identitu. Pokud nedodrží přísnou kázeň, hrozí mu téměř okamžité sklouznutí do polohy, v níž zůstává místo fantastického jen podivné, bizarní, poetické, nebo také hrůzné.

Hrdina je protagonistou, nikoli však jedinou postavou fantastického děje. Jako spojovací článek je přítomen ve všech funkcích, ale jeho význam v jednotlivých epizodách, jež se k těmto funkcím vážou, není pokaždé stejný. Zejména s některými narativními funkcemi jsou velmi ústrojně spjaty další, vedlejší postavy, jejichž role není nikterak zanedbatelná. Jacques F i n n é se domnívá, že fantastická povídka má jen dvě typické postavy, které podle něho ztělesňují dva základní lidské postoje, jež se v ději střetávají, realistický a fantastický. První postava je proto jakási realistická "brzda", zatímco druhá představuje něco jako "akcelerátor fantastična". Někdy se mohou obě tyto postavy spojit v jedinou.¹ Jean G a t t e g n o se zaměřuje na hrdinu (vypravěče) a soudí, že se chová vůči fantastičnu jako "nevěřící" ("incrédule") nebo "skeptik" ("sceptique").² Sergiu Pavel D a n zastává názor, že funkci postav ve fantastické povídce je možné výborně definovat pomocí dvou kategorií. První z nich představuje "zasvětitel" ("personajul ini↔iator"), jímž může být čaroděj, člověk s uhrančivýma očima, ďábel v lidské podobě a podobně. Druhou kategorii tvoří postava, která podivnou událost zakouší ("personajul experimentator"). Také ta se může objevovat v různých podobách, od chimérického hrdiny až po opatrného vědce.³ Ale není dost dobře možné klást na stejnou úroveň fantastickou postavu, třeba inkarnaci ďábla, jakou představuje Biondetta (*Le Diable amoureux*), a člověka s uhrančivým pohledem, jakým je například Paul d'Aspremont (*Jettatura*), případně nějakou jinou postavu s méně fatálním darem, dejme tomu jasnovidce Jeana-Françoise (*Jean-François-les-Bas-Bleus*) nebo malíře Christiana Vénieuse (*L'Esquisse mystérieuse*). Nemluvě už vůbec o množství povídek, jež se jak bez fantastické bytosti, tak bez lidské postavy s fantastickými vlastnostmi, docela dobře obejdou.

Typologie postav fantastické povídky, o níž se zde pokusíme, se bude pochopitelně opírat o navržený morfosémantický model. To znamená, že bude v první řadě vycházet z pojmu *funkce*. Podle Vladimira P r o p p a se funkce postav logicky seskupují kolem určitých sfér působení, přičemž jedna taková sféra působení postavy může zahrnovat více funkcí. Proto teprve souhrn jednotlivých sfér působení umožnil Proppovi stanovit sedm postav, jimiž se vyznačuje pohádka. S přihlédnutím k materiálu, s nímž pracoval, je pojmenoval takto: *škůdce*, *dárce*, *pomocník*, *carova dcera* (= *hledaná postava*), *odesílatel*, *hrdina* a *falešný hrdina*. Propp také konstatoval přítomnost vedlejších postav, které zajišťují ve vyprávění různé přechody a spojení, jako stěžovatelé, udavači, pomlouvači, informátoři a tak dále.⁴ A.-J. G r e i m a s, který vychází z Proppa

a klasifikuje literární postavy rovněž podle toho, co dělají, a nikoli podle toho, čím jsou, rozlišuje mezi takzvaným "aktantem" ("actant"), to jest jednajícím subjektem, a "hercem" ("acteur"), jinými slovy individualizovanou postavou příběhu. Pojem *aktant* se tak v Greimasově pojetí stává nadřazeným pojmu *postava* a neobsahuje sám individualizace. Jestliže budeme například definovat funkce F_1 , F_2 a F_3 jako funkce, tvořící sféru působení určitého archetypu (aktanta), dovoluje invariance této sféry působení považovat jednotlivé postavy a_1 , a_2 a a_3 v textu za navzájem spojené touž sférou působení.⁵ Nabízelo by se použít termínu *role*, ale A.-J. Greimas jej používá ve speciálním významu, jelikož *role* pro něho představuje jakýsi mezistupeň mezi oběma výše uvedenými pojmy "actant" a "acteur".⁶ Zde nicméně termínu *role* občas použijeme, a to v obecném významu, přesněji řečeno k označení omezeného souboru činů určitého typu, jež má aktant v určitém segmentu narativního syntagmatu vykonat.⁷

V analýze podle Proppa a Greimase je aktant uvažován jako postava-funkce, nikoli jako postava-charakter. Výhoda takového přístupu je zřejmá. Spočívá v tom, že se klasifikace postav nemusí příběh od příběhu měnit, jelikož je založena na kritériu, daném společným znakem postavy - jejím posláním (rolí, funkcí) v ději. Avšak typologie založená na funkcích, které aktanti v dané logice vyprávění přejímají, může doplněním o kvalifikaci aktantů, to jest o výčet jejich vlastností, které přirozeně nepostrádají souvislosti s jejich funkcí, jenom získat.

Při sestavování inventáře postav, které se podílejí na vzniku a vývoji fantastické zápletky, jsme vycházeli z kombinačních možností fantastické povídky tak, že jsme sledovali hrdinu v různých modelových situacích, připravených devíti zjištěnými narativními funkcemi. Přitom jsme se snažili vymezit oblasti, kde se vytváří prostor pro vstup dalších aktantů do děje. Přehled možností, které narativní funkce pro vznik sfér působení jednotlivých aktantů skýtají, ukazuje, že ve fantastické povídce je místo pro pět aktantů, které je možné pojmenovat takto: hrdina, zasvětitel, fantastická bytost, pomocník a protivník.

1. Hrdina jako postava, jejímž prostřednictvím je fantastický prvek vnímán a hodnocen a jejíž sféra působení je vymezena především funkcemi 1, 2, 5, 7, 8 a 9.

2. Zasvětitel, který vystupuje v roli mystagoga a objevuje se především ve funkci 3. Může se však ohlásit už ve funkci 2 a znovu vstoupit do děje v souvislosti s funkcí 7.

3. Fantastická bytost, jejíž vlastní sféra působení spočívá ve funkci 4, ale mohou do ní spadat i funkce 6 a 7.

4. Pomocník, jenž hrdinovi pomáhá buď v boji proti fantastičnu, které mu škodí, nebo při spolupráci s fantastičnem, které mu prospívá. Ve výjimečných případech mu zprostředkovává racionální vysvětlení fantastična. Sférou působení pomocníka je funkce 7, může však zasahovat i do funkce 9. V případě vysvětlení je definována jeho sféra působení funkcí 8.

5. Protivník, který představuje pro hrdinu buď překážku v boji proti nepřátelskému fantastičnu, nebo mu brání v jeho úsilí s fantastičnem spolupracovat. Sférou působení protivníka je funkce 7, může však zasahovat i do funkce 9.

Zde je možné uvést, že v spřízněných žánrech, rovněž v příbězích s tajemstvím, kam patří i fantastická povídka, a to v gotickém románu a v detektivní povídce, definuje Daniela H o d r o v á čtyři typické postavy. V gotickém románu je to a) dědic-mstitel (= adept), b) sluha či mnich (= zasvětitel), c) dcera zámeckého pána (= panna) a d) tajemný zámecký pán či jeho duch (= nadpřirozená bytost). (Označení postav v závorkách jsou vzata z iniciačního románu a mají ukázat na genetické souvislosti.) V detektivním románu je to detektiv, svědek, oběť a vrah.⁸

Protagonista fantastické povídky se pochopitelně vždy nějakým způsobem účastní fantastického děje. Z hlediska aktanční analýzy je však pro definici hrdiny podstatné to, že představuje ústřední postavu, do jejíhož vědomí fantastično vstupuje. Hrdina je tudíž povolán v

příběhu k tomu, aby si kladl různé otázky týkající se fantastična, vnímal fantastično jako takové, hodnotil jeho působení, přijal je nebo naopak odmítl.

Rozbor modelových situací, sestavených na základě porovnání syžetů jednotlivých povídek v korpusu, ukazuje, že některé funkce, a to znamení, pokušení, pochybnost a vítězství/porážka je možné považovat za jakousi privilegovanou sféru působení samotného hrdiny.

Modelové situace, které schematicky zachycují varianty funkce znamení, jsou z hlediska sféry působení hrdiny a případného zapojení dalších aktantů tyto:

a) Hrdina je svědkem nějakého podivného jevu, který nedovede uspokojivě vysvětlit.

b) Hrdina si uvědomuje záhadný jev prostřednictvím nějaké postavy příběhu, která není bytostně spjata s fantastičnem.

V prvním případě se hrdina stává bezprostředním adresátem signálů, jimiž se fantastično ohlašuje, aniž by se ztotožnilo s nějakou konkrétní postavou. Zmíněné zvláštní jevy se hrdiny přímo dotýkají a stávají se nedílnou součástí jeho osobní zkušenosti. Znamení jsou nepochybně nejpůsobivější tehdy, když o nich vypovídá vypravěč a hrdina v jedné (a to první) osobě. Setkal se s nimi malíř Christian Vénus (*L'Esquisse mystérieuse*), když bezděky namaloval nepochopitelný výjev, který - jak se později ukáže - byl kulisou brutální vraždy, mladý baron Xavier de la V^{xxx} (*L'Intersigne*), jehož se při vstupu do domu abbého Maucoma zmocnilo podivné mrazení, ale také markýz de la Tour-Samuel (*Apparition*), když si při vstupu do liduprázdného a opuštěného domu všiml čerstvých otisků lidského těla na polštáři, nebo Guy de Malivert (*Spirite*) ve chvíli, kdy si uvědomil, že se jeho dopis píše sám od sebe. Uvedené příklady představují takřka typové situace a u funkce znamení o ně není nouze. Stojí-li v pozadí těchto úkazů nějaká postava, není zprostředkovatelem, ale zdrojem (původcem) znamení. Tak signalizovala fantastično stopami, které markýz de la Tour-Samuel spatřil na polštáři, zesnulá - prozatím neviditelná - žena, tak se ohlašovala Lavinia d'Aufideni, když Guy de Malivert, mladý dandy, jehož milovala, psal pod jejím skrytým vedením milostný dopis jiné ženě jako "automatický text". Jak vidíme, jde tu o utajené působení aktantů, kterým bude později v souvislosti s projevem fantastična vyhrazena v příběhu důležitá role. V této chvíli má rozhodující význam fakt, že nevystupují otevřeně na scénu.

V druhém modelovém případě se jedná o signály fantastična, jimiž jsou druhé osoby zapojeny do hrdinova procesu vnímání. Kromě zvláštního šoku a pocitů, které zakouší na svém těle, dostává Frédéric Stadt (*La Métempsychose*) celou řadu signálů o svém převtělení také prostřednictvím pohledů a poznámek, jež mu adresují jeho přátelé a známí, kolegové, učitelé, sloužící, lidé, kteří ve svém celku tvoří pestrý kompars. Podobně Paul d'Aspremont (*Jettatura*) si všímá podivných reakcí kolemjdoucích, v nichž vyvolává svým pohledem strach nebo odpor. Všem těmto epizodickým postavám však připadá jen víceméně instrumentální role a nemůže jim být udělen statut aktanta. Do této kategorie budeme vedle sebe řadit studenty z univerzitní koleje v Göttingenu a profesora Dunderheada (*La Métempsychose*), stejně tak jako pobudy z ulic Neapole a Aliciinu služebnou Vicé (*Jettatura*) nebo třeba černé páže, jež Romualdovi vsune do rukou pozvánku od Clarimonde (*La Morte amoureuse*). Všechny tyto postavy mají ovšem v ději příslušné místo. Postačí však, označíme-li je za zprostředníky (zprostředkovatele).

Situace, jež představují varianty funkce pokušení, je možné schematicky vyjádřit takto:

a) Hrdina se pokouší proniknout tajemství, jež ho obklopuje nebo zajímá, a klade si naléhavé otázky o podstatě tajemna.

b) Hrdina potká nějakou osobu, která vyvolá jeho hlubší zájem o toto tajemství.

V prvním případě bývá hrdinova pozornost obrácena k tajemství nějakou událostí nebo předmětem, takže zprostředkující účast další postavy není potřebná. Takovým pokušením je pro vypravěče v *La Vénus d'Ille* objev Venušiny sochy a nápisů na ní, pro Christiana Vénuse

(*L'Esquisse mystérieuse*) je to sám původ jeho spontánní skici. Jindy leží zdroj pokušení v hrdinově nitru, jako je třeba houslařova ctižádost postavit absolutně dokonalý nástroj (*Tobias Guarnerius*).

V druhém případě, který počítá s uvedením další postavy do příběhu, se zpravidla jedná o aktanta, jehož sféra působení bude mít těžiště v třetí funkci, zasvěcení. Guy de Malivert (*Spirite*), jehož zájem byl probuzen znameními, vyhledá mystagoga barona de Féroë. Kabalista Soberano (*Le Diable amoureux*) sám vzbudí zájem kapitána Alvara de Maravillas o vyvolávání □ábla. V tomto případě se nejedná o epizodické postavy, nýbrž o aktanty, kteří mají v příběhu strukturní roli. Nemá však smysl počet aktantů bez oprávněných důvodů rozmnožovat. Proto bude nepochybně vhodnější rozšířit sféru působení zasvětitelů i na funkci pokušení. Pokud se v některých povídkách objeví postavy z hlediska svého významu pro rozvoj syžetu méně profilované, jako je třeba kustod v amsterodamském muzeu (*Les Mariages du père Oliphus*), jenž vypráví Alexandru Dumasovi o mořské panně, půjde zase jen o epizodické postavy prostředníků (zprostředkovatelů).

Různé situace, na něž je možné schematicky redukovat funkci nazvanou pochybnost, se dají podle zdroje pochyb, které hrdina zakouší, charakterizovat takto:

a) Hrdina se propracuje k názoru, že záhadná událost, jejímž byl účastníkem, nemusela být fantastická, protože si umí představit nějaké přirozené vysvětlení.

b) Hrdina se setkává s postavou, která v něm pochyby vyvolává nebo je v něm upevňuje.

V prvním případě se hrdina, mnohdy ještě pod živým dojmem z prožitého tajemna, pokouší sám se se svým mimořádným zážitkem vyrovnat. Pochybnost představuje velice intimní funkci, v jistém slova smyslu snad ještě důvěrnější než projev fantastična. V tomto bodu syžetové linie se hrdinovo vědomí před čtenářem obnažuje. Hrdina přitom nejčastěji zakouší úzkost nebo strach. Ačkoli musí projít pochybnostmi ve svém vlastním nitru, neznamená to, že se někdy nemohou objevit epizodické postavy, které ho v jeho váhání utvrzují, jako například Bouteraix v *Inès de Las Sierras*, nebo dokonce fantastično zcela odmítají, jako třeba vypravěčův otec v *Jean-François-les-Bas-Bleus*. Názory těchto ojedinelých a marginálních postav nemají však na hrdinu velký vliv a pochybovači se neprofilují jako samostatná skupina aktantů s vlastní sférou působení. Proto je budeme považovat za prostředníky.

Modality závěrečné situace, kterou vyjadřuje dvojitá funkce vítězství/porážka, se dají schematicky shrnout takto:

a) Hrdina se bez cizí pomoci vymaní z vlivu fantastična, které mu škodilo, nebo se mu podaří upevnit vztahy s fantastičnem, z něhož měl prospěch.

b) Na hrdinově úspěchu nebo neúspěchu se podílejí svým vlivem nebo alespoň účastí další postavy.

Jak ukazují příklady z korpusu, postavy, které přicházejí ke slovu pod bodem b), už mají postavení aktanta, a to jako zasvětitelů (například baron de Féroë v *Spirite* nebo eskamotér Gonin v *La Main*), jako fantastické bytosti (Lavinia d'Aufideni ve *Spirite*) nebo jako pomocníci (Katy v *Deux acteurs pour un rôle*), případně protivníci (Wolstang v *La Métempsychose*). Mohou to být také postavy, které pocházejí z vedlejší dějové linie (Ellen v *Arria Marcella*, jež rovněž trpí Octavienovou frustrací, nebo Gédéon Sperver v *Hugues-le-loup*, který se upřímně raduje z Fritzova úspěchu). Jelikož v posledním případě jde vesměs o vedlejší nebo epizodické charaktery, budeme je chápat jako pouhé prostředníky.

Na rozdíl od čtyř výše uvedených narativních funkcí, vytváří pět zbývajících funkcí navrženého morfosémantického modelu fantastické povídky, a to zasvěcení, projev fantastična,

potvrzení fantastična, boj/přijetí fantastična a vysvětlení, specifické situace pro vznik sfér působení dalších aktantů.

Schéma základních narativních situací, které charakterizují funkci nazvanou zasvěcení, vypadá takto:

a) Hrdina nalezne nějaký zdroj informací (nejčastěji text) o fantastičnu, které ho znepokojuje nebo láká.

b) Hrdina potká nebo vyhledá nějakou kompetentní osobu, která je s fantastičnem obeznámená a je ochotná o svoji znalost se s ním podělit.

První případ není příliš častý, přesto jsme však už měli příležitost několikrát se s ním v povídkách korpusu setkat. Byl to nápis CAVE AMANTEM na soše Venuše v *La Vénus d'Ille*, kniha Niccoló Valetty o uhranutí, z níž se poučil Paul d'Aspremont (*Jettatura*), kapitola *De la transfusion des âmes* o přelévání duší (*Tobias Guarnerius*) nebo *Incantation* od Jeana Wiera, v níž si četl pastor Becker (*Séraphîta*). Častěji se hrdina setká s autoritativním výkladem fantastična z úst nějakého zasvěceného člověka. Postava, která je v situaci b) uvedena do děje, vystupuje jako aktant a má jasně vymezenou a definovanou sféru působení. Tento aktant, zasvětitel, je obdobou prototypu z iniciačních románů. Hlavní sférou působení zasvětitel je třetí funkce, zasvěcení, ale zasahuje rovněž do pokušení, kde může sehrát - jinak epizodickou - roli pokusitele, a do boje/přijetí fantastična, kde kvalifikovaný mystagog přijímá navíc roli pomocníka nebo i protivníka (odpůrce).

Soukeník Bouteroue (*La Main enchantée*) hledal zasvětitel s jasným praktickým cílem, a proto se vypravil za mistrem magie Goninem. Octave de Saville (*Avatar*) našel zasvětitel čirou náhodou. Zavolal si lékaře a objevil v něm kvalifikovaného a ochotného mystagoga. Jak z uvedených příkladů vyplývá, uvedení zasvětitel do děje nemusí vždy nutně souviset s fantastickým prvkem a může být eventuálně iniciováno také motivy z vedlejší (doprovodné) dějové linie. Nebudeme přitom zkoumat, zda pohnutky hrdinova jednání jsou pragmatické, hedonické nebo etické. V některých případech se zasvětitel hrdinovi doslova vnutí, a to rovněž z rozmanitých příčin. Abbé Sérapión poučuje dona Romualda (*La Morte amoureuse*), ve snaze zachránit ho před mravní i fyzickou zkázu, o nebezpečí, jaké pro smrtelníka představuje upír, a tradičními prostředky pak Clarimondino další působení znemožní. Projev fantastična sice představuje v narativním modelu ústřední funkci, ale z hlediska oblasti jednání různých postav se dá popsat docela jednoduchým způsobem:

a) Hrdina se dostane do oblasti vlivu tajemna, které není spjato s vystoupením žádné fantastické bytosti.

b) Hrdina přijde do styku s fantastickou bytostí.

Projev fantastična může podle varianty b) uvést do děje nového a velice důležitého aktanta, fantastickou bytost. Její sféra působení je vymezena čtvrtou funkcí, projevem fantastična, ale může být rozšířena i na šestou a sedmou funkci (potvrzení fantastična a boj/přijetí fantastična). Obě tyto další funkce mohou vyžadovat plné nasazení fantastické bytosti do děje.

Situace, navozené potvrzením fantastična, jsou tyto:

a) Hrdina nachází v "reálném světě" jednoznačné a nesporné stopy, jež dokazují, že k fantastické události opravdu došlo.

b) Hrdina se znovu (přímo) setká s fantastičnem.

Sféra působení náleží v situaci a) především hrdinovi, v případě b) však může implikovat fantastickou bytost. Ani varianta a) nevyklučuje účast dalších postav, jak jsme mohli vidět už při rozboru této narativní funkce. V takových případech však nepůjde o aktanty, nýbrž o prostředníky.

Dvojitá funkce boj/přijetí fantastična předpokládá hrdinovo zaujetí stanoviska k charakteru fantastična a tomu odpovídající jednání. Ve vztahu k případné existenci sfér působení dalších aktantů se dají příslušné situace redukovat na tyto alternativy:

a) Hrdina prožívá kontakt s fantastičnem sám.

b) Hrdina najde někoho, kdo je schopen a ochoten mu pomoci, případně narazí na někoho, kdo se staví proti němu a škodí jeho zájmům.

Druhá situace vyžaduje zapojení další postavy do děje. Frekvence příslušné funkce je poměrně vysoká a podíl nového aktanta může ve vyprávění zaujmout značnou plochu. Dále může tento aktant sehrát důležitou, ne-li rozhodující roli při rozuzlení příběhu. Protože se aktant podle definice bodu b) navíc zřetelně diferencuje, jeví se jako nejvhodnější jeho pojmenování podle vztahu k hrdinovi rozlišit a označit ho buď jako pomocníka, nebo jako protivníka.

V roli pomocníků mohou ovšem vystupovat i mystagogové, což je případ abbého Sérapióna (*La Morte amoureuse*), barona de Féroë (*Spirite*), doktora Cherbonneaua (*Avatar*) nebo dobrého starce (*La Sonate du diable*). Protivníkem se zase stává mistr magie Gonin (*La Main enchantée*), který v závěru přivede soukeníka na popraviště. Pomocník i protivník, pro něž se vytváří sféra působení v rámci funkce boj/přijetí fantastična, kvalifikaci mystagogů postrádají, mohou se však pro hrdinovy zájmy angažovat s velkou horlivostí. Pomocníci je Katty (*Deux acteurs pour un rôle*), která stojí pevně po Henrichově boku a má hlavní podíl na tom, že se vymaní z náblava sevření. Hrdinovými protivníky jsou hrabě Olaf Labinski (*Avatar*) nebo Wolstang (*La Métempsychose*), jelikož se oba staví proti hrdinovým zájmům (třebaže jeden z nich, hrabě Labinski, má k tomu plné morální právo). Pomocníci nebo protivníci se profilují jako aktanti, jejichž sférou působení je především sedmá funkce, boj/přijetí fantastična. Vzhledem k těsné spojitosti této funkce (pokud je ovšem realizována) s funkcí závěrečnou, se případně podílejí také na funkci vítězství/porážka.

Narativní situace, na něž je možné redukovat funkci nazvanou vysvětlení, lze schematicky vyjádřit takto:

a) Hrdina nabude nezvratné jistoty o tom, že snil, byl obětí halucinace nebo požil drogy, takže k události, která se mu jevila jako fantastická, ve skutečnosti vůbec nedošlo, případně dospěje k racionálnímu vysvětlení záhadné události, k níž sice došlo, ale již považoval za fantastickou pouze pro nedostatečnou informovanost o jevu.

b) Hrdina dojde k poznání podle bodu a) jen díky třetí osobě.

V každém případě dochází hrdina při racionálním vysvětlení fantastična k správnému pochopení stavu věcí hodnocením objektivních faktů z pozice úplné a spolehlivé informovanosti a na základě vlastního úsudku. V korpusu jsou však i takové vedlejší postavy, jejichž zásah orientuje hrdinův poznávací proces okamžitě, jednoznačně a beze zbytku, zejména však nečekaně. Kdyby nevstoupily do děje, záhada by mohla zůstat nevyřešena. Jejich existence opravňuje zařazení bodu b). Služebná Maria (*La Nuit du 31 décembre*) upozorní Betty, že se nedopatřením napila z tetiny sklenice s opiem, a tím jí rázem vysvětlí tajemství jejího podivného zážitku. Ošetřovatel (*Le Spectre*) odhalí statkáři z Fromainville příběh dvojčat Hachettových. Jeden z bratrů ho pronásledoval, zatímco druhý byl v lese nalezen mrtvý. Estelle a Pablo (*Inès de Las Sierras*) objasní vypravěčovi osudy zpěvačky La Pedriny, zejména scénu, k níž došlo na zámku Ghismondo. Vzhledem k nízké frekvenci funkce vysvětlení, s níž je sféra působení těchto postav spjata, a také proto, že jejich vystoupení má charakter pomoci prokázané hrdinovi, který s fantastičnem nejčastěji zápasí, nevzniká tu dostatečný důvod pro zavedení nových aktantů a budeme je chápat jako pomocníky.

Aktanční analýza by mohla vést k povrchnímu závěru, že ve fantastické povídce vystupuje pět aktantů, kteří nacházejí uplatnění v několika stereotypních situacích, takže pro variabilní složku zůstávají jen atributy postav. Tím spíše, že se o attributech postav jakožto prvku, který propůjčuje pohádkám jejich barvitost a půvab, výslovně zmišuje Vladimir Propp.⁹ Dále by mohl vzniknout dojem, že určitou možnost k dosažení osobitosti fantastické povídky nabízí snad už jenom potenciálně pestrý a proměnlivý kompars, složený z poměrně diferencovaných prostředníků. Avšak i malá čtenářská zkušenost s fantastickou literaturou stačí na důkaz, že tomu tak není. Modelové situace byly pro přehlednost schematicky redukovány a kombinační možnosti konstitutivních motivů, z nichž se jednotlivé epizody skládají, jsou ponechány stranou. Bohatstvím variant - přes veškeré dodržování pravidel - připomíná fantastická povídka hru v šachy, kde se také ani jedna partie vícekrát neopakuje. Nesmíme přitom zapomínat ani na existenci vedlejších, doprovodných dějových linií, jako je třeba milostné dobrodružství, které rovněž dokáže vytvořit ze schematizovaného syžetu slušně rozvětvenou fabuli. Jestliže se tedy nyní zaměříme na atributy postav, není to proto, že by byly jediným zdrojem individualizace fantastického syžetu. Tyto atributy, jak ostatně uvidíme, jsou ve fantastické povídce poměrně chudé. Důvodem je prostá skutečnost, že v typologii postav představují jejich atributy logický doplněk jejich narativních funkcí.

Kvalifikace postav má pro logiku děje nepostradatelný význam. Je nedílnou složkou orchestrace dynamických (dějových) a statických (popisných) motivů. Od rozboru narativních funkcí postav vede cesta k analýze jejich atributů, jak nazývá celkové charakteristiky Vladimir Propp, nebo k druhému stupni popisu postavy, použijeme-li terminologie, s níž přišel A.-J. Greimas.¹⁰ Roland Barthes hovoří v této souvislosti o dvou velkých třídách funkcí, a to distribučních, které v podstatě odpovídají funkcím Proppovým, a integračních, jež obsahují takzvané "charakterové indexy", to jest informace o postavě.¹¹ Obě dvě třídy funkcí sice od sebe v komplexu literárního díla jako celku nejsou odtrženy, někdy však vyžadují interpretační operaci z nadhledu narativního syntagmatu, což formuluje Roland Barthes těmito slovy: "(...) pour comprendre à quoi sert une notation indicielle, il faut passer à un niveau supérieur."¹² Podobným způsobem mluví A.-J. Greimas o "bohu", jenž jedná v souladu s vlastní morálkou,¹³ a Vladimir Propp konstatuje, že i když má autor při volbě nomenklatury a atributů postav naprostou volnost, přesto se v ruských pohádkách ustavil určitý kánon: drak je typický škůdce, Ivan je typický hledač a tak podobně.¹⁴ Jinými slovy, prosopografie se podílí na motivaci aktantovy funkce v epické struktuře. Jde o tradiční postup, který bývá ve francouzském románu spojován s Balzakovým jménem. Jeho portréty postav s jejich fyzickými, mentálními, intelektuálními i morálními vlastnostmi slouží velmi ústrojně k tomu, aby každou jednotlivou postavu připravily pro její funkci (rolí) v ději. Avšak už před "realistou" Balzakiem požadoval francouzský klasicismus náležitou vnitřní motivaci (logiku) děje a zejména zdůrazňoval, že jednání postavy musí být v souladu s jejím deklarovaným charakterem (tzv. "bienséances internes"). Pozornost, jakou fantastická povídka všem těmto tradičním aspektům dějové výstavby věnuje, je jenom dalším svědectvím o jejím programovém směřování k "hlavnímu proudu" a nezájmu na nějakém literárním experimentu.

Operace, kterou je nyní třeba provést, spočívá tedy v doplnění funkční analýzy postav o rozbor jejich atributů, o jejich kvalifikaci v nejširším slova smyslu. U pěti aktantů fantastické povídky nepůjde tedy o otázky spojené s technikou portrétní, nýbrž o relevantní deskriptivní prvky, mající nějakou spojitost s fantastickým dějem. Z toho, co už bylo řečeno, jasně vyplývá, že tyto specifické postavy by měly být pro svoje role náležitě kvalifikovány. Zadání se jeví tím zajímavější, ne-li nezbytnější, že postavy ve fantastické literatuře jsou vesměs jedinečná individua

vytvořená *ad hoc* (což se vztahuje i na antropomorfizované podoby □ábla inspirované lidovými pověstmi) a nejsou omezovány ustáleným paradigmatem víceméně hotových vzorů, jako je tomu například v pohádkách.

Prvním a nejdůležitějším aktantem ve fantastickém příběhu je hrdina, protagonista fantastického děje. Popisovali jsme jeho funkci v narativní struktuře tak, jak se projevovala hrdinovým jednáním. O jeho charakteristice, která při motivaci tohoto jednání nutně spolupůsobila, jsme se příliš nezmišovali. Je ovšem pravda, že v řadě případů nám popis hrdiny mnoho nepomůže. Zejména kratší povídky nedovolují hlouběji vykreslit jeho portrét a čtenář se musí spokojit jen s jakousi funkční zkratkou. Popravdě řečeno i v příbězích, kde se popisy hrdinů rozrůstají do větší šíře, zůstávají víceméně omezeny na několik relevantních detailů, týkajících se protagonistových mentálních a fyzických kvalit. Guy de Malivert (*Spirite*) je inteligentní, krásný a bohatý osmadvacetiletý dandy, ženami hýčkaný, ale lásku doposud nepoznal. Tuto okolnost můžeme chápat jako narážku, jež si vyžádá v následujícím ději příslušnou odpově□. Ta bude souviset s vstupem "mrtvé milenky" do jeho života. Hrdina-vypravěč *Lui?* je téměř beze zbytku redukován na pouhý hlas. O tomto muži nevíme naprosto nic. Ani jak se jmenuje, ani co dělá, ani jak vypadá, zkrátka nic víc než to, že trpí samotou a v důsledku toho snad i halucinacemi. Se svými potížemi se totiž tento hrdina svěruje příteli, jemuž nemusí ostatní okolnosti blíže vysvětlovat, protože jeho přítel je podle všeho dobře zná. Přes rozdílnou míru jejich charakteristik jsou však oba hrdinové, Guy de Malivert i jeho bezejmenný protějšek z Maupassantovy povídky, dostatečně kvalifikováni pro svou úlohu při setkání s fantastickým. První je připraven pro "nebeské manželství" ("mariage céleste") podle Swedenborga, druhý má otevřenou cestu k záchvatům "šilenství", které mu přinášejí zkušenost s fantastickým.

Popisy hrdinů se samozřejmě řídí nejen potřebami fantastické, nýbrž i realistické linie, to jest sledu ne-fantastických epizod, jež jsou vpleteny do přípravy setkání s fantastickým i do jeho průběhu. Obraz hrdiny fantastického příběhu podává ve své povídce *Magnétisme* Guy de Maupassant. Mluví tam o skeptících, o lidech lhostejných vůči jakékoli náboženské víře, kteří se však na druhé straně obracejí k pověrám, k nimž lze přiřadit i módní pseudovědecký magnetismus ("se cramponnant à ce dernier reste du merveilleux, devenus dévots, à ce mystère du magnétisme, le défendant au nom de la science").¹⁵ Maupassantova ironizující charakteristika je nicméně velmi jednostranná. Hlavní postava fantastické povídky představuje v "nultém stupni" běžný současný lidský typ, který má "právo na román". Jde o hrdinu, jenž pochází ze sociálního okruhu, z něhož se v dané době rekrutují románoví hrdinové. Kdybychom učinili pokus o sumární rejstřík hrdinů tak, jak je definují jejich atributy, zjistili bychom, že vedle protagonistů, kteří by se dali označit jako normální, sociálně zařazení, duševně zdraví, vyrovnaní a hodnověrní lidé se zdravým úsudkem (*Inès de Las Sierras, Les deux étudiants de Bologne, L'Héritier du diable, La Sonate du diable, Jean-François-les-Bas-Bleus, Le Spectre, Apparition* a řada dalších), se vyskytují také kritičtí duchové (*Lokis, La Vénus d'Ille*) a zvědavci (*Le Diable amoureux*) nebo naopak maniaci (*Avatar, Tobias Guarnierius*), neurotici (*Lui?*) a možná i choromyslní (*Le Horla, La Fée aux Miettes*), stejně jako jedinci podléhající vášním (*La Morte amoureuse*), prosté nevinné duše (*La Neuvaïne de la Chandeleur*), jakož i vypočítavci (*La Main enchantée*) a lidé se špatným svědomím (*Le Monstre vert, Le Ministère public*). Odchytky od "nultého stupně" nejsou však u většiny protagonistů příliš významné.

Do zvláštní kategorie je nutno zařadit hrdiny, u nichž se fantastično projeví na jejich vlastní osobě. Nejčastěji přitom nabývá fantastično podoby nějaké mimořádné vlastnosti, kterou je hrdina nadán. Někdy objeví zcela náhle nějakou latentní schopnost, a to bu□ jako trvalou vlastnost, což je případ Paula d'Aspremonta (*Jettatura*), nebo jako výjimečný jev, což se stalo

například baronu de la V^{xxx} (*L'Intersigne*) nebo Christianu Véniosovi (*L'Esquisse mystérieuse*). Paul d'Aspremont přijede za dívkou, kterou miluje, Alicií Wardovou, do Neapole, kde není uhranutí snad ani tak lidová pověra, jako spíš obecné přesvědčení. Kořeny tohoto přesvědčení sahají s největší pravděpodobností až do předkřesťanského starověku. O "uhranutí" dobytka psal už Vergilius v *Bukolikách* (Ecl. III, 103): "Nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos." Italský jih je tedy nanejvýš vhodné místo k tomu, aby si Paul d'Aspremont uvědomil, jakou zhoubnou sílu v sobě skrývá jeho pohled. Podobně v Bretani, kde je velice živá víra v předtuchy a různá znamení blížící se smrti, se jednoho takového signálu blízké přítelovy smrti dostane baronu de la V^{xxx}. Jasnovidnou schopnost malíře Christiana Véniose možná probudila vražda, k níž došlo právě za jeho pobytu v Norimberku. Viděli jsme však, že hrdinové fantastických povídek se v drtivé většině bez podobných speciálních atributů obejdou. Někdy zasáhne hrdinu nečekaná a nepochopitelná proměna, která přichází zvenčí, jako tomu bylo s Frédérikem Stadtem (*La Métempsychose*). Iniciátorem Stadtova převtělení je Wolstang, který uzavřel pakt s □áblem.

Důležitou úlohu může ve vzestupné části syžetové linie sehrát vedle hrdiny postava, kterou jsme pojmenovali zasvětitel. Doktor Balthazar Cherbonneau (*Avatar*) se dost vymyká běžnému obrazu lékaře. Je to podivín, který se právě vrátil z Indie ("un docteur singulier, revenu des Indes"), což může vést k úvahám o jeho případných znalostech asijských mystérií. Tento doktor, vypadající jako postava z Hoffmannových povídek, je považován za "lékaře mrtvých" ("un médecin des morts"). Tím se už výslovně vyzvedávají jeho mimořádné terapeutické schopnosti. Doktorovo vyprávění o pokusech, jež podnikal v Asii s převtělováním duší, přináší spolu s popisem jeho laboratoře další motivy, které mají dokázat jeho mimořádnou kompetenci. Od jednoho mnicha v chrámě Tiroulanamay obdržel magickou formuli, jíž se duše uvolňuje od své tělesné schránky. Tento lékař vysvětlí svému pacientovi, jímž je hrdina příběhu Octave de Saville, že pro jeho uzdravení neexistuje jiné řešení než fantastické. Charakteristika tohoto mystagoga a vědce, obklopeného aureolou tajemna a dávajícího své hluboké znalosti k dispozici hrdinovi, představuje snad nejpropracovanější portrét zasvětitel v celém korpusu.

Kvalifikace mystagoga, to jest jeho intelektuální úroveň všeobecně a vysoký stupeň zasvěcení zvláště, nepředstavuje ovšem ve fantastické literatuře žádnou konstantu. Zasvětitel není také vždy ochoten svoje vědomosti hrdinovi beze zbytku a nesobecky sdělit. Podle míry jejich kompetence a ochoty přispět hrdinovi můžeme zasvětitel, s nimiž se v korpusu setkáváme, rozdělit do čtyř skupin.

Do první skupiny patří zasvětitelé, kteří vědí o tajemství všechno a jsou ochotni o svoje znalosti se s hrdinou, úměrně k jeho potřebám, nezištně podělit. Tak se chová uhlazený Seveřan, baron de Féroë (*Spirite*), který dokonale zná Swedenborgovo učení. Guy de Malivert má štěstí, že se těší přátelství tohoto čestného muže a dokonalého džentlmena. Podobně jako doktor Cherbonneau také baron de Féroë platí ve svém okolí za podivína, ovšem jen v tom smyslu, že si žije po svém. Baronova poznámka, že mladý muž je předmětem zájmu onoho světa a že nad ním bdí duchové, signalizuje kompetenci tohoto zasvětitel, kterou další vývoj děje jen potvrdí. Je zřejmé, že bez zasvětitelova vedení by Guy de Malivert stěží dosáhl svého cíle a že by patrně velmi brzy ztroskotal. Svědčí o tom jeho scestné úvahy o sebevraždě jako o způsobu rychlého spojení s milovanou "mrtvou milenkou". Také Bouvard (*Ursule Mirouët*), který přesvědčí o parapsychologii skeptického doktora Minoreta a tím ovlivní i Uršulu, působí nejen dojem seriózního znalce, nýbrž i spolehlivého přítele. Hedwige, Kostakiho matka (*Histoire de Madame Grégoriska*), vysvětlí - s dokonalými znalostmi mystagoga - své snaše, jak si má počínat, aby odrazila útoky upíra. Třebaže upír je zasvětitelčin vlastní syn, ta se upřímně staví za hrdinčiny zájmy.

Do druhé skupiny patří zasvětitelé, kteří sice vědí o tajemství všechno, ale hrdinovi své znalosti (nebo jejich valnou část) zatajují. Hrabě d'Altavilla (*Jettatura*), který miluje stejně jako Paul d'Aspremont Alicii Wardovou, se spokojí s opatřeními, která mají dívku chránit, ale hrdinovi se vyhýbá. Hrdina proto nakonec objeví poučení v knize a nenajde je u mystagoga. Neupřímně si počíná antikvář (*Le Pied de momie*) rabínského a kabalistického vzezření, když nabízí hrdinovi, svému zákazníkovi, fragment mumie. Obchodník se starožitnostmi se spokojuje jen s nejasnými narážkami na faraónovu lásku k dceři a na jeho hněv nad tím, že se z nohy princezny Hermonthis stane obyčejné těžítko. V některých případech sleduje zasvětitel vyloženě osobní zjištění cíle. Eustache Bouteroue (*La Main enchantée*) požádá eskamotéra Gonina o prostředek, jenž by mu umožnil zvítězit v souboji, ale netuší, že bude muset tento úspěch nakonec zaplatit vlastním životem. Mistr magie Gonin potřeboval získat od popraveného soukeníka ruku, aby si z ní pro sebe udělal "očarovanou ruku" ("main de gloire"), která dokáže všude proniknout. Podle Gérarda de Nerval se tento příběh odehrává v Paříži 17. století a postava Gonina ("maître Gonin", "le bohémien") by tak mohla být inspirována postavou slavného eskamotéra téhož jména, který žil v době kolem roku 1690.¹⁶ Znamenalo by to, že Gonin ztělesňuje patrně jedinou historicky doloženou postavu mystagoga v korpusu.

Třetí skupinu tvoří zasvětitelé, kteří sice o tajemství nevědí všechno, ale vše, co vědí, hrdinovi loajálně prozradí. Abbé Sérapion (*La Morte amoureuse*) se usilovně snaží proniknout v přítelově zájmu tajemství, které obklopuje Clarimonde. Ačkoliv se záhadná kráska vymyká běžnému pojetí upíra, Sérapion se nedá odradit a podaří se mu vymanit dona Romualda z neblahého vlivu, který osobnost mladého kněze rozštěpil. Edison (*L'Eve future*) dokonale ovládá mechanismus umělé ženy, kterou sestrojil, a dopodrobna vysvětluje lordu Ewaldovi, jak jednotlivé části fungují. Je však zaskočen vstupem tajemných sil, které vdechnou jeho v podstatě mechanickému výtvaru duši. O této záhadě, před níž sám stojí bezradný, neváhá hrdinu otevřeně informovat. André B e l l e a u se domnívá, že v *L'Eve future* se spojuje tradice mechanických automatů, v Edisonově době doplněná o využití elektřiny jako energetického zdroje, s tradicí automatů biologických, kterou nazývá golemskou.¹⁷ Ve skutečnosti zde vstupuje do hry ještě třetí prvek, kterým se *L'Eve future* řadí k fantastické literatuře. Je jím právě zmíněná duše, která Edisonův biomechanický automat překvapivě oživila.

Do čtvrté skupiny spadají zasvětitelé, kteří sami neznají všechno, a z toho, co znají, prozradí hrdinovi jenom část. Dobrodruh Soberano (*Le Diable amoureux*), ačkoliv se vyzná v kabale a ví o okultních vědách více než většina ostatních lidí ("sait plus que le commun des hommes"), se buď sám mýlí, nebo hrdinu klame, když prohlašuje, že duchové jsou určeni k tomu, aby člověku sloužili. Don Alvare Maravillas, který se dal Soberanem ovlivnit a zlákat, na to málem těžce doplatí. Jakmile se vypravěčův strýc (*Omphale*), který má nepochybně se zajímavým uměleckým dílem vlastní zkušenosti, dozví o pletkách svého synovce s dámou z tapiserie, dá ji neprodleně odstranit a mladíka pošle beze slova vysvětlení domů k rodičům.

Různé kombinace jednotlivých prvků dovolují vztah mezi oběma důležitými aktanty, hrdinou a zasvětitel, diferencovat a dále v jejich vzájemných sférách působení rozvíjet. Nedostatečná kvalifikace mystagoga může vést i k zvýšení počtu postav, které se o tuto sféru působení dělí. Jako příklad může posloužit Maupassantova povídka *Le Horla*, kde se o ni dělí dvě postavy. První z nich je mnich, který hovoří velmi obecně a mlhavě o záhadách ležících mezi nebem a zemí. Druhou je doktor Parent, specialista na hypnózu, který má určité vědomosti o mechanismu ovládnutí cizí vůle. I když o sobě nevědí, navzájem se doplňují a každý z nich má snad i část pravdy. Hrdinovi, který se jim ostatně nesvěřuje, však mnoho nepomohou. V takových

případech je ovšem statut zasvětitel jako aktanta narušen, a proto také postavy, vyjadřující se k fantastičnu víceméně náhodně a mimochodem, budeme považovat za pouhé prostředníky.

Fantastická bytost představuje ve fantastickém příběhu aktanta, který je s konstitutivním prvkem žánru svázán nejtěsněji. Fantastická bytost vniká ve fantastické povídce do obrazu reálného světa a po dobu fantastického děje v něm setrvává. To však neznamená, že nemůže hrdinu z jeho každodenního prostředí na krátký čas vytrhnout, nejčastěji ve zdánlivém snu nebo halucinačním stavu, a přenést jej do jiné doby a na jiné místo.

Klasickou (tradiční) fantastickou bytost představuje ďábel ve své antropomorfovaně legendární podobě, tedy jako výplod pokleslého nadpřirozena, ustálený v lidových vyprávěních a pověrách. U ďábla jako literární postavy nelze ovšem zapomenout, že se jedná o bytost, jejíž zobrazení bylo konsakrováno také církevní autoritou a náboženskou tradicí. Démonologie byla řádnou disciplínou, zabývající se povahou zloduchů (démonů) a způsoby jejich vyhánění (exorcismem). Ve středověku posléze docházelo ke spojování satana s esoterickou naukou, takže zlý duch se začal profilovat jako mystagog *par excellence*, jako velmistr černé magie. V *Liber vagatorum* (Basilej, 1494 až 1499) se dočteme, že potulní studenti ("clerici vagantes", "clercs goliards") se dělili do několika tříd, z nichž sedmou tvořili takzvaní žebraví studenti, kteří o sobě prohlašovali, že jsou znalci magie a umějí vyvolávat ďábla. Marcel Schwob upozorňuje, že také Mefistofeles se zjevil Faustovi v podobě potulného žáka ("Fahrender scolasticus"), zřejmě v návaznosti na zmíněnou tradici.¹⁸ Tradiční církevní doktrína byla v 18. století podrobena globální kritice a v souvislosti s celkovou změnou mentality ztratila i postava ďábla na věrohodnosti. Pro slovesné umělce si však přesto nadále uchovávala značné kouzlo. V romantismu, to jest v době, kdy se fantastická povídka ve francouzské literatuře vytvářela, se podle mínění Jacques Bousquet projevoval sklon k zobrazování upírů, fantómů, čarodějů a sukubů, jelikož jako méně oficiální byly tyto postavy také méně zkompromitované než tradiční ďábel a démoni.¹⁹ I když tato teze vypadá na první pohled zcela přijatelně, sotva lze přejít bez povšimnutí fakt, že některé z postav, které Jacques Bousquet výslovně uvádí, například čarodějové, se ve fantastických textech první poloviny 19. století vůbec nevyskytují, zatímco o různá zpodobení ďábla v nich není nouze. Zobrazení ďábla v moderní literatuře, od *Osvobozeného Jerusaléma*, v němž si satan uchovává svou ohyzdnou středověkou podobu, přes Miltonův *Ztracený ráj*, kde převládá obraz padlého anděla, až k Byronovi, u něhož k Miltonově koncepci krásného padlého anděla přistupují rysy rebela, sledoval ostatně Mario Prato.²⁰ Posuny ve ztvárnění ďábla ve francouzské literatuře devatenáctého století studoval Max Milner.²¹ Podle Maxe Milnera se v klasicismu utvořila představa satana jako neškodného mluvky ("impuissant pusillanime"). V době frenetismu a černého románu se pojetí satana znovu vrátilo k "pekelnému nadpřirozenu" ("surnaturel infernal") a počátkem třicátých let 19. století nastává zlatý věk satanismu ("l'âge d'or du satanisme").²²

Ve fantastické literatuře se objevuje ďábel jako folkloristické ztělesnění moci zla, otevírající současně dveře do neznáma. V *Le Diable amoureux* vystupuje po většinu času v podobě sukuba, mladé dívky jménem Biondetta, snažící se okouzlit svými pŕvaby dona Alvara. V závěrečných pasážích se dokonce zřetelně projevují moralizující odstíny. Lidská zrůda, která může být považována za ďáblova zplozence, dovršuje fantastično v *Le Monstre vert*. Frenetickými rysy se vyznačuje děs, který ďábel šíří kolem sebe v *La Combe de l'homme mort*, stejně jako pohoršení, jenž vyvolává v *L'Élixir de longue vie*. Hrozivou sílu ukazuje satan v *Deux acteurs pour un rôle*, avšak karikaturní podobu dostává v *Le Barbier de Goëtingue* a takřka směšnou figurou se stává ve své bezmocnosti v *La Sonate du diable*. Je nicméně zřejmé, že ďábel svou roli ve fantastické literatuře rychle dohrává. Na tom se patrně nepodílí jenom jeho bohatá

literární minulost, zatížená tradičním pojetím, příliš svazujícím tvůrčí představivost, nýbrž i snaha autorů přejít k fantastickým tématům (a postavám), jež vypadají méně oře a jsou pro soudobého čtenáře stravitelnější. Postava Hrabě se objevuje ponejvíce v povídkách z počátků žánru, postupem doby její frekvence klesá a nakonec prakticky mizí. S dědictvím středověku se francouzská fantastická povídka dokázala vypořádat dost rozhodně. Vytrácejí se i další fantastická témata, jejichž geneze sahá hluboko do minulosti. Například pověstný kámen mudrců, pseudovědecký odkaz středověku, se připomíná jako tajemství tělesné nesmrtelnosti, které znal Pythagoras a jež po něm znovu odhalili hrabě de Saint-Germain a Cagliostro, jenom u Balzaka v *Le Centenaire ou les deux Béringheld* a u Dumase v *Les Mille et un fantômes*. K tradičním lidovým fantastickým výtvorům patří i představy o retrogádním spojení člověka se zvířetem. V lidových zvycích signalizují přetrvávání tohoto povědomí zvířecí masky. Na Balkáně jsou tradice těchto masek a obyčejů s nimi spojených živé ještě ve dvacátém století. Moc změnit člověka ve zvíře a naopak patřila k běžným dovednostem starověkých mágů. Apuleiův *Zlatý osel* je asi nejzdařilejší literární památkou, která tuto obecně známou skutečnost dokládá. V minulosti se při literárním zpracování tohoto tématu kladl důraz spíše na akt proměnění a na z toho plynoucí dramatický vztah mezi kouzelníkem (čarodějnici) a obětí, jak to ukazuje mimo jiné právě i *Zlatý osel*. Kromě toho tady stál na jedné straně normální živý člověk a na druhé straně nějaké známé zvíře. Naproti tomu ve fantastické literatuře zůstává proměna v tajemném pološeru a jejím výsledkem je v přírodě neexistující hybridní (ne)tvor. Děj se pak soustředí na jeho inkompatibilitu s realistickým okolím, v němž vystupuje jako fantastická bytost. Hrabě Michel Szémioth (*Lokis*) může být citován jako nejvhodnější příklad této infrahumánní kategorie fantastických bytostí, připomínajících spojení člověka s jeho nižší, animální stránkou. Hrabě je napůl člověk a napůl medvěd, je bytostí, v níž se obě dvě podstaty, zvířecí a lidská, střídají. Jedna z nich vždy přechodně nabývá vrchu, takže muž se mění v medvěda a naopak, aniž by bylo něco známo o příčinách, které za tímto rytmickým střídáním stojí. Drama vrcholí, když v hraběti v rozhodující moment nabude převahy zvíře a on o svatební noci roztrhá svou ženu. Příběh jako celek je postaven na rozpolcení osobnosti Michela Szémiotha. To je prezentováno jako fakt, na němž nelze nic měnit. Na původ jeho abnormality naráží epizoda, která dává tušit, že matku hraběte kdysi na honu unesl a snad i znásilnil medvěd.

Jak upozorňuje Jean D e c o t t i g n i e s, podle Görresovy *Mystiky* může v člověku, když povolí své představivosti, převládnout jeho zvířecí podstata do takové míry, že se nakonec stane skutečným zvířetem.²³ Hrabě z Nidecku (*Hugues-le-loup*) se ve chvílích krize chová jako vlk, podobně i baronka de Zimmer-Blouderic, vystupující v roli jeho partnerky, ale nikde se nepraví nic o tom, že by tak i vypadali. Jean M a r i g n y upozorňuje na rozdíl mezi "loup-garou", což je člověk, který se promění v opravdového vlka, tedy vlkodlakem v tradičním pojetí, a lykantropem ("lycanthrope"), což je démon nebo člověk posedlý, který se v určitých obdobích za vlka považuje a jako vlk se chová, přitom si však uchovává svůj lidský vzhled.²⁴ Hrabě z Nidecku by byl podle toho nepochybně lykantrop. Téma posedlosti místo fyzické přeměny ve zvíře působí ve fantastickém příběhu kromě jiného i "pravděpodobněji". Hrabě Szémioth se nicméně v okamžicích proměny zřejmě stává opravdovým medvědem, takže lze u něho skutečně mluvit o dvou fyzických podobách.

Nezřídka se tak fantastický motiv v příběhu opírá o mýtické a pověrečné zdroje, jež kdysi tvořily koherentní systém, který měl váhu a bral se jako výraz sice skryté, ale přitom existující skutečnosti. Není sporu o tom, že stopy tohoto minulého systému přežívají do určité míry i v racionalistické *épistémé* jako latentní součást moderního kulturního povědomí. Jestliže se autor snaží naroubovat fantastický motiv na tradiční lidové mýty při současném respektování

jejich logiky, pak to - vzhledem k tomu, že se důsledně drží iluze skutečnosti - znamená, že s jakousi setrvačností těchto pověr do jisté míry počítá. Přinejmenším v tom smyslu, že člověku nepřímou připomínají jeho pradávňý strach z neznáma, jež ho obklopuje, onu stále přetrvávající anxiozitu, provázející lidskou existenci.

Nejpracovanějším tradičním regresivním tématem fantastické literatury je nepochybně motiv upíra (vampýra). Romantická barvitost historek s upíry a jejich časté spojování s erotismem má nicméně za následek, že moment existenciální nejistoty tu ustupuje do pozadí. Ve francouzské literatuře se toto téma objevilo poprvé ve sbírce příběhů uspořádaných podle rámcového schématu s ústřední postavou mužského zloducha lorda Ruthwena, uvedených pod titulem *Lord Ruthwen ou les vampires* (1820). Za tímto dílem stojí osobnost Charlese Nodiera, ale podepsal je Cyprien Bérard. Je to vlastně série variací na motivy anglické povídky *The Vampyre* (1819) od Williama Polidorioho, který ji původně uveřejnil pod jménem lorda Byrona. V stručném, ale dramatickém příběhu zničí mužský upír, lord Ruthwen, mladou dívku, sestru svého přítele Aubreye. Ve francouzské verzi se tato velice prostá dějová osnova opakuje zhruba tucetkrát. Melodramatické prvky a silné emocionální efekty ztrácejí však v důsledku monotematicnosti na své účinnosti. O mnoho zdařilejší není ani první původní zpracování tématu ve francouzské literatuře, s nímž přišel záhy nato baron de Lamothe-Langon v *La Vampire ou la Vierge de Hongrie* (1825). Významnou inovací je zde ovšem změna pohlaví upíra. Připomeňme, že podle tradice je upír vlastně bytost oboupohlavná. Znamená to, že ženám se jeví jako svůdný a obávaný muž, zatímco mužům zase jako okouzlující a nebezpečná žena. Studium historického vývoje obrazu upíra v literatuře se zabýval Mario Praz. Upozornil na to, že z byronovského upíra-muže z počátku 19. století se v druhé polovině 19. století stává žena, jak tomu bylo už v Goetheově baladě.²⁵ První úspěšnou povídkou s upírem je ve francouzské literatuře bezesporu Gautierova *La Morte amoureuse*. Krásná kurtizána, jak cítí don Romuald, určitě nepochází "z žebra Evina". V textu je označována výrazy jako "une goule", "une vampire femelle" nebo "Belzébuth en personne". "Goule" je termín orientálního původu k označení démona a u Gautiera má zřejmě nahradit výraz pro upíra ženského rodu, jelikož slovo "vampire" se ve francouzštině považuje za maskulinum. (Tato formální gramatická překážka však neodradila barona de Lamothe-Langona, aby nepoužil ženského rodu přímo v titulu.) Narážka na Belzebuba ukazuje na tradiční spojitost upíra se satanem jako mocí zla. Clarimonde, anděl nebo démon, má všechny hlavní tradiční znaky upíra. Je to mrtvola, která v noci ožívá a opouští svůj hrob, aby se udržovala při síle sáním krve živých lidí. Romualda však opravdově miluje a mladý muž v tom vidí spolehlivou záruku přinejmenším pro svůj život ("la femme me répond de vampire"). V hrdinových očích představuje Clarimonde především tabuizovaný předmět erotické touhy. Tím dostává Gautierova literární postava "mrtvé milenky" novou dimenzi. Stává se ideálem neodolatelné ženskosti, která muže přitahuje, ale současně ho ničí. Pro Maria Praze ztělesňuje Clarimonde moderní mýtus "femme fatale".²⁶

Jean Marigny konstatuje, že literaturu začal upír zajímat až na začátku 19. století.²⁷ Jeho původ vztahuje ke střední Evropě,²⁸ kde se jako první začala inspirovat tímto tématem německá romantická literatura.²⁹ Ve Francii se upíři běžně spojují se středoevropským, případně východoevropským folklórem, přesněji řečeno s oblastí sahající od Polska až po Cechy, přičemž se klade zvláštní důraz na Moravu.³⁰ Postupně, jak poznamenává Jean Marigny, přešla postava upíra do prózy a ve dvacátém století dokonce prožívá renesanci.³¹

Bizarním výplodem novověkých námořnických bájí je mořská panna. Alexandre Dumas přičítá vznik této moderní báchorky Holandsku a jeho koloniálním držávám.³² O mořských pannách se nicméně zmišují také různá svědectví anglických mořeplavců z 16., 17. a 18. století.

Například anglický kapitán John Smith údajně pozoroval mořskou pannu v roce 1614 v Západní Indii. Avšak jako fantastická bytost se mořská panna objevuje v korpusu doslova ojedinele a navíc nepůsobí příliš přesvědčivě (*Les Mariages du père Oliphus*). K řídce se vyskytujícími fantastickým postavám patří také skřítki jako tajemné přírodní bytosti, jež mohou účinně zasahovat do lidských osudů. Jeannie Dougalová (*Trilby*) poznává v skřítkovi, který je strážcem jejího domácího krbu, rysy zesnulého Johna Trilbyho MacFarlanea z rodu místních šlechtických statkářů, což do příběhu vnáší erotický podtext. Muirlandova žena Spellie (*L'OEil sans paupières*) je "spunkie", tedy stejný druh skřítko jako Trilby, a je rovněž obdařena erotickou funkcí, tentokrát ovšem v ženské podobě.

□lověk-zvíře, vlkodlak (lykantrop), upír, mořská panna nebo skřítek mohou být jako fantastické postavy zařazeny po bok literárních kreací a zrůd, které excerpoval z různých francouzských, anglických, německých a zčásti i ruských textů Jean Bousquet.³³ O systematický výčet takřka všech fantastických příšer a netvorů se pokusil Gilbert L a s c a u l t.³⁴ Lascaultův katalog podává velmi přehledně utříděný a takřka vyčerpávající seznam netvorů všeho druhu. Inspiraci pro svou práci hledal ve výtvarných projevech od pravěkých maleb na stěnách jeskyní až po kreslené seriály a filmy, včetně vědeckofantastických a humoristických. Avšak pro kanonické fantastično, které - jak jsme viděli - vystačí s docela omezeným počtem fantastických bytostí, nemají podobné seznamy valný význam. Autor fantastické povídky usiluje o iluzi skutečnosti a čím bizarnější fantastickou bytost uvede, tím obtížněji bude motivovat její vstup do realisticky koncipovaného prostředí děje. Podobnými ohledy se necítí vázán autor vědeckofantastických povídek, který klade děj svých příběhů do jiného času a prostoru.

Fantastické bytosti, které se v povídkách korpusu vyskytují, projevují určitý historicky determinovaný vývojový trend. Na tento významný diachronický aspekt nebere žádný paradigmaticky uspořádaný (a nutně statický) inventář nejmenší ohled. Obnova témat ve fantastické povídce, která proběhla během 19. století, měla své příčiny ve změně mentality, k níž dochází v důsledku výměny generací i v časovém rozpětí téhož horizontu chápání. Autoři fantastických povídek jednak hledají fantastické bytosti netradiční, nekompromitované účastí ve folklóru a lidových pověrách a pro moderního čtenáře přece jenom "pravděpodobnější", jednak směřují k vytváření fantastična bez spolupráce nějaké fantastické bytosti, zpodobené v textu. Stojí za povšimnutí, že mezi tematické objevy kanonického fantastična druhé poloviny 19. století se nestačila zařadit některá nová exotická témata, jako třeba zombiové³⁵ (ti pronikli do evropské literatury až ve 20. století).

Nejvýznamněji se na tematické obnově fantastické literatury podílel okultismus, který se stal ve Francii pro roce 1850 módní záležitostí.³⁶ V esoterické atmosféře, jež může být považována za jakousi protiváhu tehdejšího vládnoucího pozitivismu, se tak otvírá druhá strana spektra a tradiční kategorii infrahumánních fantastických bytostí doplňuje komplementární kategorie bytostí suprahumánních. Už v první polovině 19. století naznačila tuto cestu *Séraphîta* a *Louis Lambert*. Z parapsychologického vzorníku nacházejí největší uplatnění fantómy všeho druhu. Tyto fantastické bytosti, vznikající *ad hoc*, nemají totiž příliš jasné rysy a jejich zásahy jsou tím působivější, čím se zdají diskrétnější. Mohou proto snadno vystupovat jako záhadné nadlidské bytosti (*Lui?*, *Le Horla*, *Spirite* a podobně). Jak jej definuje Dewitt M. M i l l e r, je fantóm "průhledným dvojníkem" člověka ("le double translucide de l'homme"), který se za určitých okolností může stát viditelným i slyšitelným.³⁷ Touto definicí se však autoři fantastických povídek necítí nikterak vázání. Existují ostatně i jiné teorie. Některé z nich například spojují fantómy s dušemi zesnulých, pocházejících nejen z naší planety. Další fantómy navazují na tradiční témata, jako jsou případy ožvlých soch (*La Vénus d'Ille*) nebo částí lidského těla (*Le*

Pied de momie, La Main, La Main d'écorché, La Main enchantée, Le Ministère public). Výjimečně na sebe fantóm bere podobu zvířete, člověka, nebo symbolu (například kočka, soudní zřízenec a kostlivec v *Le Chat, l'huissier et le squelette*). Všichni tito duchové mají však společnou schopnost projevat se v materiálním světě, a právě to je pro fantastickou povídku (s jejím realistickým pozadím) věc zásadního významu.

Vlivem swedenborgiánství a spiritismu se do fantastické literatury dostala témata komunikace dvou světů, světa živých a světa zemřelých. Zvláštní místo tu patří "mrtvým milenkám" Théophila Gautiera. Autor se přitom neřídí nějakým jednou provždy přijatým schématem. Angéla (*La Cafetière*) vstupuje do děje jako možný výtvor snové halucinace a její geneze se váže k chronotopu noci. Markýza de T^{xxx} (*Omphale*) je oživlá postava z uměleckého díla, žena, jež kdysi za svého života stála modelem k postavě Herkulovy milenkky na vzácné tapiserii. Clarimonde (*La Morte amoureuse*) je milující žena-upír, typ svůdné a nebezpečné "femme fatale". Egyptská princezna Hermonthis (*Le Pied de momie*) je oživlá část mumifikovaného těla. Arria, dcera Diomedova (*Arria Marcella*), se v noci vynoří před Octavienem v ruinách starověkých Pompejí na důkaz mýtu o lásce silnější než smrt. Lavinia d'Aufideni (*Spirite*) je čistým zjevením z onoho světa, snad astrální tělo zemřelé dívky. Mrtvé milenkky a manželky jsou ostatně tématem, které se táhne fantastickou literaturou jako červená nit. Inkarnací mýtu "mrtvé milenkky" je stejně tak herečka Arsène, popravená milenkka Dantonova, která okouzlí mladého Hoffmanna (*La Femme au collier de velours*), jako mladá žena s dlouhými vlasy, kterou česal markýz de la Tour-Samuel v opuštěném domě (*Apparition*), zesnulá manželka hraběte d'Athola (*Véra*), mrtvá řeholnice Anne de Niebla, kterou se chystá unést don Bernardo (*Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*), nebo Berthe, přicházející ze záhrobí, aby dala vlastníma rukama rozeznít strunám své harfy a doprovodila na tomto nástroji manžela, jak to činívala zaživa (*Berthe et Rodolphe*). Fantastický příběh na toto téma přejímá nutně aspoň zčásti poslání mýtu, který uspokojuje hlubokou a nesplnitelnou lidskou touhu. Totéž se dá v zásadě říci i o povídkách o zesnulých manželích, kteří komunikují s ženami, jež zde zanechali (*Lydie ou la résurrection*). Muž je však mnohem méně častým návštěvníkem ze záhrobí než žena a navíc nebývá jeho návrat vždy motivován jen láskou. Zapuzený milenc Arthur (*Un bal de nocés*) přichází unést zrádnou milenkku na její svatební ples, za života klamaný manžel (*Claire Lenoir*) přichází vykonat na ženě pomstu za její nevěru. O dosažení spravedlnosti a o potrestání svých vrahů usiluje s pomocí žijícího přítele Gaëtano Romanoli (*Les deux étudiants de Bologne*). K ženským zjevením z onoho světa, která nemají spojitost s citovou angažovaností na jedné ani druhé straně, patří Inès (*Inès de Las Sierras*) a Kateřina Medicejská (*Les deux rêves*).

Vztah hrdina - fantastická bytost je disjunktivní, neboť se jedná o dva odlišné aktanty, kteří vystupují ve dvou rozdílných úlohách v příslušných sférách působení. Naproti tomu vztah hrdina - fantastično prezentuje protagonistu jednak jako účastníka fantastického děje, který může figurovat v zápletky jako oběť nebo jako svědek, jednak jako aktanta, jenž je schopen stát se případně nositelem fantastična. Výraz *oběť* označuje postavu, jež je objektem bezprostředního působení fantastična, a to bez ohledu na charakter tohoto působení. Proto jsou protagonisté Bouteroue (*La Main enchantée*) a Octave de Saville (*Avatar*), kteří skončí špatně, "obětmi" fantastična právě tak jako Guy de Malivert (*Spirite*) nebo don Romuald (*La Morte amoureuse*), kteří z tohoto setkání vyjdou jako vítězové. Termín *svědek* se vztahuje na zaujatého pozorovatele. Svědkem je profesor Wittenbach (*Lokis*), jenž na návštěvě u hraběte Szémiotha poznal fantastično v postavě muže-medvěda, který připravil o život svou oběť, Julii Iwinskou. Podobně se vytváří dvojice svědek fantastična - oběť fantastična v některých dalších povídkách. Například v *La Vénus d'Ille* je svědkem fantastična inspektor starožitností v městečku Ille a obětí mladý syn

jeho hostitele, Alphonse de Peyrehorade. V *La Main* je svědkem vypravěč, advokát Bermutier, a oběti Sir John Rowell, Angličan žijící na Korsice. Oběti fantastična jsou v těchto textech postavy prostředníků, jejichž prostřednictvím pronikne fantastično v plné síle do hrdinova vědomí. Paul d'Aspremont (*Jettatura*), člověk s uhrančivýma očima, nebo Jean-François (*Jean-François-les-Bas-Bleus*) a Nicklausse (*Le Trésor du vieux seigneur*) s darem jasnovidectví³⁸ jsou příkladem hrdinů, na jejichž osobách se fantastično projevuje, aniž by sami byli fantastickými bytostmi. Tito hrdinové připomínají synkretického archiaktanta, jenž je podle A.-J. Greimase schopen zastávat několik rolí.³⁹

Pomocník je aktant, jehož význam ve fantastické povídce nedosahuje zdaleka důležitosti tří předchozích. Jako pomocník se může profilovat v příslušné sféře působení i zasvětitel, který si však zachovává svou kvalifikaci mystagoga a jeho pomoc je pro hrdinův úspěch zpravidla nepostradatelná. Jako speciálně kvalifikovaný pomocník může vystupovat i fantastická bytost, což je případ Chiquonova strýce kanovníka (*L'Héritier du diable*) nebo "mrtvé milenky" Lavinie d'Aufideni (*Spirite*). Zasvětitel i fantastická bytost jsou ovšem už konstituováni jako aktanti v souvislosti s jinými, pro jejich definici určujícími sférami působení. Pomocník jako čtvrtý aktant ve fantastické povídce představuje s hrdinou sympatizující postavu, která není kvalifikovaným znalcem fantastična. Nejednou se v roli pomocníka ocitá milující žena. Brenda (*Le Chevalier double*) pozoruje po Olufově boku záhadného rytíře s červenou hvězdou, jehož jako by mladík nevnímal. Brendiny poznámky o tomto rytíři dovolí Olufovi pochopit tajemství jeho rozdvojení a Brenda, ačkoliv podstatu tajemna nechápe, vyprovokuje ozdravující Olufův souboj s dvojníkem, po němž mladík konečně nabude své identity. Katy (*Deux acteurs pour un rôle*) starostlivě sleduje Henrichovo nebezpečné počínání, jímž se zaplétá s ďáblem, a stojí mu účinně po boku. Bettina Romanoli (*Les deux étudiants de Bologne*) se v rozhodujícím okamžiku objeví vedle Beppa de Scamozzy a pomůže mu vykonat pomstu. Je pochopitelné, že v roli pomocníka můžeme najít také milence. To je případ moldavského šlechtice (*Histoire de Mme Grégoriska*), který obětavě pomáhá své ženě v boji proti upírovi, ačkoliv za její úspěch zaplatí životem. Pomocníkem je mladý Philippe Belvidéro (*L'Élixir de longue vie*), který věrně plní vůli svého otce a v rozhodující chvíli mu podává elixír. Raymond (*Véra*), oddaný služebník hraběte d'Athola, vezme za svou pánovu ideu, že hraběnka není mrtvá, a posiluje tak hraběte v jeho naději na další spolužití se zesnulou. Navzdory občas matoucím postojům se projevuje jako pomocník tajemný lékař v černém ("homme noir") v *La Femme au collier de velours*. On sice seznámil Hoffmanna v jednom pařížském divadle s herečkou Arsène, jež se mu stane osudnou, a zprostředkoval mu zhotovení jejího portrétu, ale v závěrečné fázi příběhu mu nejen pomůže uniknout pronásledovatelům, nýbrž i dostat se z dosahu fantastična. Nepochybným pomocníkem hrdiny, soudce, jehož navštěvuje fantóm, je doktor Sympson (*Le Chat, l'huissier et le squelette*), i když jeho snaha vyjde naprázdno. Lékař má dokonalou odbornou kvalifikaci pro svůj úkol, ale nemá v sobě zhora nic z mystagoga. Právě v tom se možná skrývá příčina jeho nezdaru. Pomocníkův úspěch není ovšem žádným kritériem při definování tohoto aktanta. Podobným tragickým neúspěchem končí (jako sebevědomý pomocník) i lékař v *Le Ministère public*. Také ošetřovatel bez jakékoli kvalifikace mystagoga (*Le Spectre*), který seznámí statkáře pronásledovaného přízrakem s osudy dvojčat Hachetových a tím ho zbaví strachu z fantastična, se stává hrdinovým pomocníkem.

Rozhodnutí o tom, zda se jedná o pomocníka nebo protivníka, nezávisí na momentálním, často chybném hodnocení hrdiny. Wilfrid (*Séraphita*) skončí jako Minnin spojenec, přestože se dlouho zdá, že jeho zájmy jsou v příkrém rozporu s cílem hrdinčina snažení. Pomocníci v boji, který - poněkud váhavě - vede proti zlému duchu don Alvare Maravillas (*Le Diable amoureux*), je hrdinova matka, došá Mencia. Nad synovým pohoršlivým chováním téměř umírá zoufalstvím a

přeje si, aby se syn oženil a tak se navždy rozešel s Biondettou. Donu Alvarovi se ovšem na vrcholu jeho milostného vzplanutí jevila matka jako odpůrkyně, jelikož se stavěla do cesty splnění jeho tužby. Skutečné odpůrkyně, Egypťanky na panství vévody Medina-Sidonia, radící hrdinovi, aby se nevracel na rodný zámek a setrval s Biondettou, vnímá naproti tomu jako pomocnice nakloněné jeho věci. Dočasná dezorientace hrdiny ve vztahu k pravé podstatě působení fantastična není zdaleka specialitou jen Cazottova příběhu. Stejná situace se vytvoří v *La Morte amoureuse*, kde musí Sérapion velmi usilovně nabádat dona Romualda, aby se vzpamatoval a prohlédl. Jako obě zjištěných zájmů zasvětila, který se hrdinovi klamně jeví jako pomocník, skončil v *La Main enchantée* soukeník Bouteroue.

Protivník představuje překážku, na niž hrdina naráží při přijetí fantastična nebo v boji proti němu. Protivník, podobně jako pomocník, postrádá - na rozdíl od zasvětila - specializaci mystagoga. Albert Wolstang (*La Métempsychose*), který se po domluvě s ďáblem zmocní těla Frédérika Stadta, se stává protivníkem *par excellence* pro hrdinu, který houževnatě a aktivně vystupuje proti fantastičnu. Protivníkem je Zulpick (*Le Trésor du vieux seigneur*), který klade Nicklaussovi nebezpečné úklady při hledání pokladu v Brisachu a navíc si na tento nález činí nárok. Uršuliným protivníkem (*Ursule Mirouët*) je celá rodina Minoretova, která ji připravila o dědictví. Rozhodující pro zařazení příslušného aktanta jako pomocníka nebo protivníka bude druh skutečného působení fantastična na hrdinu a aktantův objektivní zájem hrdinovi prospět, nebo škodit. V tomto smyslu není odpůrcem Paula d'Aspremonta (*Jettatura*) hrabě d'Altavilla, třebaže může být považován za jeho soka v lásce a nezasvětil ho do fantastična, ač je zná. Když se tento neapolský šlechtic snaží chránit Alicii Wardovou před vlivem "fascino", jedná vlastně v souladu s Paulovým přáním, protože i jemu leží na srdci především život a zdraví milované dívky. Druhý dějový plán vystupuje výrazně do popředí také v dalším Gautierově příběhu nešťastné lásky. Jde o city, které chová k exotické hraběnce Prascovii Labinské mladý Francouz Octave de Saville (*Avatar*). Hrdina naráží na soka v osobě hraběte Labinského a na rozhodnou odpůrkyni v ženě, o kterou s pomocí fantastična (v dané situaci nečestně) usiluje. Hraběčina odhodlanost zhatí celý jeho plán a způsobí hrdinovu porážku. Protivníkem Juana Belvidéra (*L'Élixir de longue vie*) je jeho otec a zasvětil Bartholoméo. Protože elixíru už nezbyvá dost, musí se hrdina, chce-li se jej zmocnit, dopustit otcovraždy.

Při kvalifikaci pomocníků a protivníků se jeví jako dostatečně relevantní shoda jejich fyzických a mentálních vlastností s logikou děje. Vzhledem k tomu, že tyto postavy nemusí zaujímat významné místo v ději, bývají jejich charakteristiky mnohdy dost sporé. Matka dona Alvara (*Le Diable amoureux*) je jako prokazatelná pomocnice kvalifikována svým postavením hrdinovy matky, abbé Sérapion (*La Morte amoureuse*) zase svým kněžským povoláním. Wolstang (*La Métempsychose*) je vyličen nepokrytě jako velmi zlý člověk ("un très mauvais sujet"), který se pohybuje ve společnosti dobrodruhů, profesionálních hráčů a prostitutek ("accosté par des aventuriers, des joueurs de profession, des prostituées").

Také atributy prostředníků jsou zpravidla stručné a navýsost funkční, to znamená, že se omezují na základní požadavky děje. Dá se pochopit, že prosopografie pomocníků, protivníků a zejména pak prostředníků, kteří se objevují v nejrůznějších situacích, je sumární, redukovaná. Význam doprovodné linie v zápletce však může některou vedlejší postavu zvýraznit, a to bez ohledu na jinak jasně vymezený hierarchický rozdíl mezi (plnoprávným) aktantem a (pouhým) prostředníkem. Například mezi oběti fantastična se najdou postavy s bohatými atributy (Alicia Wardová, Julie Iwinská, Alphonse de Peyrehorade a j.), což je dáno tím, že zauímají důležité místo v zápletce.

Prosopografické prvky vstupují ve fantastické povídky do vzájemných relací tradičním způsobem, jak tomu bývá v realistickém vyprávění. Nejdříve dochází k interakci na úrovni indexů (například fyzický vzhled a intelektuální schopnosti doktora Cherbonneaua a jeho kompetence v okultních vědách), potom na úrovni narativního syntagmatu (abychom využili uvedeného příkladu - úloha zasvětila, kterou doktor Cherbonneau v ději hraje). Pro charakteristiky jednotlivých aktantů z toho také plyne, že na rozdíl od atributů hrdiny, pomocníka a protivníka vyžadují atributy dvou zbývajících aktantů, zasvětila a fantastické bytosti, speciální kvalifikaci. Existence nebo neexistence příslušného sému v charakteristice postavy bude dělit aktanty ve fantastické povídce na dvě odlišné kategorie. Zmíněný sém představují prosopografické prvky, které oba aktanty bezprostředně spojují s fantastickým. Postavy, jejichž prosopografie tento sém vyžaduje, zasvětila a fantastická bytost, patří do první kategorie jako aktanti kvalifikovaní pro role specifického rázu v daném žánru. Už pouhá přítomnost těchto aktantů v syžetu může být považována za důležitou známku žánrové příslušnosti textu. Trojice aktantů z druhé kategorie, hrdina, pomocník a protivník, přebírá naproti tomu spíše role obecného rázu, jež vyplývají ze základního schematu vyprávění: a) úkol (zadání), b) činný subjekt děje a c) způsoby dosažení cíle. Proto se s takto pojmenovanými aktanty, u nichž převažuje obecně použitelná narativní kvalifikace nad specifickou kvalifikací žánrovou, můžeme setkat v epických příbězích různého typu, kde se hrdina ocitá před úkolem, jenž musí splnit. Rozdíl v kvalifikaci aktantů potvrzuje jejich hierarchizaci, danou už aktančním modelem. Kritérium, podle něhož se aktanti dělí, je explicitováno v attributech postav a odráží vzdálenost, ne-li přímo hranici, jež příslušné postavy od fantastického - jakožto konstitutivního tématu žánru - odděluje.

¹Jacques F i n n é, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, s. 130.

²Jean G a t t e g n o, "Folie, croyance et fantastique dans *Dracula*", v: *Littérature*, N° 8, décembre 1972, s. 72.

³Sergiu Pavel D a n, *Proza fantastic/româneasc/*. Minerva, Bucureşti 1975, s. 90.

⁴Vladimir P r o p p, *Morfologie pohádky*. Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha 1970, s. 96-97.

⁵A.-J. G r e i m a s, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, s. 174-175.

⁶Srv. A.-J. G r e i m a s, *Du sens*, Seuil, Paris 1970, s. 256: "Au lieu d'avoir recours à l'actant considéré comme un *archi-acteur* il est possible de chercher à dégager des unités sémantiques plus petites, des sortes de sous-acteurs et (...) essayer de définir le concept de *rôle* (...). Le contenu sémantique minimal du rôle est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'individuation qu'il ne comporte pas: le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et *sociale*; l'acteur, en retour, est un *individu* intégrant et assurant un ou plusieurs rôles."

⁷Pokud jde o termín "aktant", v aktanční analýze se budou uvažovat pouze aktanti-postavy, jelikož jedině kategorie postav zavádí do děje autonomní volní subjekt, spojený se simulací lidského jednání. Proto nebudou brány v úvahu narativní operátory v podobě předmětů nebo prostředí ve funkci aktantů ("actants-objets"), jimž Philippe Hamon říká "dublety" postavy nebo dokonce přímo postavy. Srv. Philippe H a m o n, "Pour un statut sémiologique du personnage", v: *Poétique du récit*, Seuil, Paris 1977, s. 162: "La description pourra être considérée, notamment, comme un *actant collectif* dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple doublet du personnage, mais aussi un personnage à part entière: un ravin infranchissable pourra être opposant au héros; un jardin (le Paradou dans *la*

Faute de l'abbé Mouret) pourra être à la fois *l'objet* d'une enquête et *destinateur* du savoir, de vouloir faire, etc."

⁸Daniela H o d r o v á, *Hledání románu, Kapitoly z historie a typologie žánru*. □s. spisovatel, Praha 1989, s. 189.

⁹Vladimir P r o p p, *op. cit.*, s. 104.

¹⁰A.-J. G r e i m a s, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, s. 172.

¹¹Roland B a r t h e s, "Introduction à l'analyse structurale des récits", v: *Poétique du récit*, Seuil, Paris 1977, s. 20.

¹²Roland B a r t h e s, *op. cit.*, s. 20.

¹³A.-J. G r e i m a s, *op. cit.*, s. 172.

¹⁴Vladimir P r o p p, *op. cit.*, s. 135.

¹⁵Guy de M a u p a s s a n t, *OEuvres complètes*, III. Ollendorf, Paris 1917, s. 159.

¹⁶Srv. André T h é r i v e, "Introduction", v: Charles S o r e l, *La Jeunesse de Francion*. Éditions Bossard, Paris 1922, s. 257.

¹⁷André B e l l e a u, "L'automate comme personnage de roman", v: *Études françaises*, vol. 8, N° 2, mai 1972, s. 122-123.

¹⁸Marcel S c h w o b, *Spicilège*. Société de Mercure de France. Paris 1896, s. 42.

¹⁹Jacques B o u s q u e t, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*. M. Didier, Paris 1964, s. 204.

²⁰Mario P r a z, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19e siècle, Le romantisme noir*. Éd. Denoël, Paris 1977, s. 69-78.

²¹Max M i l n e r, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, Tome I*. Corti, Paris 1960, s. 249 et sq.

²²Max M i l n e r, *op. cit.*, I, s. 516.

²³Jean D e c o t t i g n i e s, "Lokis: fantastique et dissimulation", v: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1971, N° 1, s. 23.

²⁴Jean M a r i g n y, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne*. Didier, Paris 1985, s. 25.

²⁵Mario P r a z, *op. cit.*, s. 92.

²⁶Srv. Mario P r a z, *op. cit.*, kapitola 4 ("La belle dame sans merci").

²⁷Jean M a r i g n y, *op. cit.*, I, s. 4.

²⁸Jean M a r i g n y, *op. cit.*, I, s. 3.

²⁹Jean M a r i g n y, *op. cit.*, s. 95.

³⁰Srv. Jean E h r s a m, Véronique E h r s a m, *La littérature fantastique en France*, Hatier, Paris 1985, s. 59; Jean M a r i g n y, *Le vampire dans la littérature anglo-saxonne*, I, Didier, Paris 1985, s. 3. Do oblasti Uher, Moravy, Slezska a Polska výslovně odkázal původ upírů Dom Augustin C a l m e t v *Traité sur les Apparitions des Esprits ou sur les Vampires, ou les Revenants de Hongrie, de Moravie, etc.*, Paris 1746. Dom Calmet uvádí jako svůj pramen spis vydaný v Olomouci (Olmütz) v roce 1716 pod titulem *Magia Posthuma*, jehož autorem je Karl Ferdinand S c h e r t z. Z těchto zdrojů zřejmě čerpal Cyprien Béard v příběhu o mladé Moravance ("Histoire de la jeune Morave") v románu *Lord Ruthwen ou les vampires*, 2^e édition, Ladvocat, Paris 1820, II (s. 152-208), III (s. 1-17). Za Cyprienem Béardem stojí, jak víme, Charles Nodier (naznačuje to sám podtitulek "roman de C.B., publié par l'auteur de *Jean Sbogar* et de *Thérèse Aubert*").

³¹Srv. Johannes V a n A k e n, *Histoire vraie du vampirisme*, Vernoy, Genève 1980. Kniha přináší řadu historek, většinou balkánského původu, počínaje Vladem vepe[em]. Autor

přistupuje k takto nahromaděným informacím jako k seriózním svědectvím o jevech, k nimž skutečně došlo. Mimochodem i současný belgický autor fantastických povídek, Jean Ray, prohlásil v rozhovoru s Francisem Lacassinem, že si myslí, že upíři skutečně existovali (Francis L a c a s s i n, "Jean Ray, Un retraité de la quatrième dimension", v: *Magazine littéraire*, N° 66, juillet-août 1972, s. 30).

³²Alexandre D u m a s, *Les Mille et un fantômes*, III. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles, Livourne, Leipzig, 1849, s. 19-27.

³³Jacques B o u s q u e t, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*. M. Didier, Paris 1964, s. 212-216.

³⁴Gilbert L a s c a u l t, *Le monstre dans l'art occidental*. Klincksieck, Paris 1973, s. 116-173.

³⁵Srv. W.B. S e a b r o o k, *The Magic Island*. The Albatros, Hamburg - Paris - Milano, 1932.

³⁶Vlnu okultismu podrobně rozbírá Jean B e l l e m i n - N o ë l, "La littérature fantastique", v: Pierre A b r a h a m, Roland D e s n é et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, II^e partie*. Éditions sociales, Paris 1973, s. 349.

³⁷Dewitt M. M i l l e r, *Magies quotidiennes*. Plon, Paris 1961, s. 49.

³⁸Srv. Honoré de B a l z a c, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert*, v: *Le Livre mystique*, I. Werdet, Paris 1835, s. 209. Autor naráží na různé projevy jasnovidectví a připomíná historii Apollonia z Thyany, který v daleké Asii ohlásil smrt tyrana a popisoval jeho popravu ve chvíli, kdy v čímě probíhala.

³⁹Srv. A.-J. G r e i m a s, *Sémantique structurale*. Larousse, Paris 1966, s. 184: "(...) ainsi que la reine, dans le jeu des échecs, est l'archi-actant syncrétique du fou et de la tour."

V. ZÁKLADNÍ ASPEKTY VYPRÁVĚNÍ

Morfologická analýza fantastické povídky představuje naratologický přístup k literárnímu textu. Nikoli náhodou je považován za inspirátora naratologie právě Vladimír Propp. Naratologie, která se zabývá vztahy mezi vyprávěním (textem) a příběhem (diegezi), se konstituovala v rámci literární vědy jako teorie vyprávění,¹ výzkum narativní struktury,² vědecká disciplína, která popisuje zákony stavby příběhu a snaží se kodifikovat jeho postupy.³ Tato nová disciplína přesahuje pouhou narativní sémiotiku ("textovou gramatiku", "grammaire textuelle", "Erzählgrammatik") tím, že se pojímá jako druh kritiky, která nezanedbává dědictví tradiční poetiky a nenechává stranou svého zájmu ani problémy tzv. "literární" komunikace. Vychází tedy z názoru, že analýza literárního textu se nemůže týkat pouze jazyka nebo stylu, tématu nebo kompozice, nýbrž že si musí rovněž všimnout otázek spojených s promluvou jako aktem. Při zkoumání těchto otázek ve fantastické povídce budeme pochopitelně vycházet ze skutečnosti, že specifickým předmětem sdělení je v tomto útvaru komplex fantastických prvků.

Nezadatelné místo připadá v počátečním bodu komunikačního kanálu jako fiktivnímu původci sdělení vypravěči. Na jeho opačném konci se vytváří komplementární prostor pro eventuálního fiktivního příjemce sdělení (posluchače). Obě narativní kategorie se dostaly do pole pozornosti až v dvacátém století, a to nejdříve vypravěč (narrateur, narrator, Erzähler), později pak i adresát (narrataire, narratee, Adressat). Pokud jsou tyto kategorie ve fantastické povídce realizovány, přejímají současně obě dvě postavy, vypravěč i adresát, určitou úlohu ve vývoji syžetové linie. Přispívají zejména k upevnění iluze skutečnosti, o níž žánr v duchu realistických konvencí usiluje. Louis V a x prohlašuje zcela otevřeně, že fantastická povídka vyžaduje zpravidla vypravěče-svědka.⁴ Toto stanovisko se opírá o skutečnost, že fantastický příběh je obvykle předkládán jako zpráva o subjektivní zkušenosti jedince a že vypravěč bývá často totožný s hrdinou. Podle údajů, jež uvádí Jacques Finné, který zkoumal asi pět set fantastických příběhů, je jich zhruba 55 % napsáno v první osobě, což implikuje přímého svědka nebo účastníka děje, zatímco ve třetí osobě je jich přibližně 45 %.⁵ Už jsme však měli příležitost si všimnout, že ve velkých antologiích (a z nich právě Jacques Finné pro své statistické údaje čerpal), se uplatňují nanejvýš liberální kritéria toho, co je a co není fantastická povídka. Jen díky těmto vágním měřítkům (a ovšem také proto, že se neomezil pouze na texty jen z francouzské literatury a z určitého období) mohl Jacques Finné dospět k tak vysokému počtu zkoumaných titulů.

Do korpusu, sestaveného pro účely této práce podle přesných historických, tematických i morfologických měřítek, bylo zařazeno 80 francouzských fantastických povídek z 19. století. Z toho je 45 povídek, to jest 57 %, napsáno v první osobě, zatímco v 35 povídkách (43 %) je vypravěč ve třetí osobě. Do poslední z těchto dvou kategorií byly zahrnuty i případy nedefinovaných vypravěčů, skrývajících se za různými neurčitými zájmeny (ve francouzštině většinou typické "on", případně však také "nous"), maximálně diskrétních a co nejméně přítomných. Ve fantastických povídkách korpusu se s vypravěčem tohoto typu setkáváme nejčastěji u Honoré de Balzaka (*L'Élixir de longue vie*, *L'Héritier du diable*, *Séraphîta*, *Ursule Mirouët*), ale použili ho i Jacques Cazotte (*Le Diable amoureux*), Philarète Chasles (*L'Œil sans paupières*), Charles Rabou (*Le Ministère public*), Théophile Gautier (*Avatar*, *Deux acteurs pour un rôle*) nebo Auguste Villiers de L'Isle-Adam (*Véra*).

Z číselných údajů o procentuálním zastoupení obou vypravěčských typů vyplývá, že hodnoty, které se vztahují na povídky korpusu, se v podstatě shodují s čísly, která udává Jacques Finné. Zároveň se zdá, že převaha narativní perspektivy vypravěče-hrdiny nebo vypravě-

če-účastníka fantastična v první osobě není příliš výrazná. Přesto je tu však jeden patrný rozdíl, a to rozdíl vyplývající z historického kritéria, kterého bylo při sestavování korpusu použito. V první polovině 19. století se totiž vypravěč v první osobě neobjevoval tak často jako ve století dvacátém. Pokud tento fakt náležitě vezmeme v úvahu (a k tomu ještě připočteme skutečnost, že procento povídek s vypravěčem v první osobě převažuje v korpusu mírně nad údaji, které uvádí Jacques Finné), ukazuje se, že zjištěné vyšší procento subjektivních vypravěčů v povídkách souboru opravdu něco napovídá o vhodnosti této narativní perspektivy pro fantastický žánr.

Vypravěč v první osobě zaujímá ve fantastické povídce na jedné straně roli očitého svědka, který zaručuje spolehlivost výpovědi, na druhé straně však představuje subjektivní vědomí, které podané svědectví relativizuje. Do přímé řeči, jíž se vypravěčský subjekt snaží prosadit jako garant věrohodnosti, mohou vstupovat dokonce i fantasmata z jeho podvědomí, takže místo garanta je tu najednou "pomatené já", jak to formuluje Horst Lederer ("ein verrücktes Ich erzählt dort").⁶ Jako příklad bychom mohli uvést Maupassantovy hrdiny-vypravěče z *Le Horla* nebo *Lui*?. Horst Lederer však nemá pravdu, když vidí ve vypravěči fantastické povídky jen instanci zatajující, nechápající a zlověstnou ("eine Instanz der Verhemmung, des Nichtwissens und des Todes").⁷ Znamenalo by to, že vypravěč fantastické povídky se staví, takřka zlovolně, do služeb tajemství. Vypravěč se však naopak staví "na stranu čtenáře", je jakýmsi obrazem jeho vlastního vědomí. Někteří vypravěči postupují při zkoumání záhady s akribií málem vědeckou a se systematickostí, která si v ničem nezadá a profesionálním postupem detektiva. Klasické příklady takového postoje najdeme u vypravěčů v *La Métempsychose*, *Avatar*, *La Vénus d'Ille*, *Hugues-le-loup*, *Lokis*, *La Main* a dalších povídkách. Od vypravěče nemůžeme ovšem očekávat, že se bude pohybovat "nad" fantastičnem. Fantastický prvek znamená nutně záhadu, kterou nedokáže pochopit. Přezkoumává sice fantastický zážitek ve snaze ověřit si všechna fakta a mnohdy nepřestává usilovat o hledání přijatelného racionálního vysvětlení, ale není jeho vinou, že se mu nedaří fantastično vyložit a zrušit.

Frédéric Stadt (*La Métempsychose*) není dlouho schopen pochopit změnu, která se s ním odehrála. Musí se nejprve s naprostou určitostí přesvědčit o tom, že se najednou ocitl v docela jiném těle. Prvním signálem je podivný záchvěv, který hrdinou projel při vstupu do vnitřního dvora koleje v Göttingenu. Pro hrdinu-vypravěče se tímto znamením začíná odvíjet řetěz hluboce osobních prožitků, směřujících vyprávění do intimního univerza postavy. Zvláštní záchvěv byl zřejmě průvodním jevem převtělení, k němuž právě v onom okamžiku došlo. Frédéric se pojednou cítil po fyzické stránce jinak. Byl větší, ne tolik čilý a pohyblivý, ale zato silnější než obvykle. Zprvu tedy jen jakýsi útržek neověřených subjektivních dojmů, ale záhy k nim přistupují nepřímá spontánní svědectví třetích osob. Kolegové, s nimiž se na dvoře studentské koleje setkává, a sám její představený, doktor Dedimus Dunderhead, ho oslovují Wolstangovým jménem. Zmatený Frédéric neví, co si o tom má myslet, a napadá ho, že se snad jedná o nějaký špatný vtip. Proto se rozhodne navštívit Wolstanga, aby se nedorozumění vyjasnilo. Ale místo toho uslyší hned při příchodu z úst Wolstangova sluhy Barnabého, že Wolstang není přece nikdo jiný než on sám. Vejde dále a ve Wolstangově pokoji nachází neznámého starce, který čeká údajně rovněž na Wolstanga. Stařec zavede s Frédérikem řeč na různé filozofické problémy a v diskusi hájí ohnivě Pythagora. Zatímco Frédéric převtělování duší ani v nejmenším nepřipouští a Pythagora považuje za tvůrce nejabsurdnějšího filozofického systému, jaký vůbec kdy existoval, stařec zachází ještě dále než starověký filozof a prohlašuje, že nejenom těla mrtvých, nýbrž dokonce i živých si mohou vyměnit duši. Tím do děje vnáší ústřední fantastické téma povídky, i když zatím jen v obecné rovině. Z této obecné roviny přechází vzápětí do osobní sféry, když se studenta otáže, zda si může být jist tím, že neztratil vlastní tělo, a hovoří o

jeho fyzickém vzhledu, jenž připomíná Wolstanga. V závěru nabývá Frédérikovo sebepoznání působivé gradace. Stařec a Frédéric jdou k váze v sousedním pokoji a student s údivem konstatuje, že váží více než normálně. V množství informací o jeho převtělení je to v jeho očích první objektivní, přímý a materiální důkaz, byť doposud nedostatečný. Tenář je však v této chvíli už dávno "na straně fantastična", jinými slovy je mu jasné, kam jednotlivé náznaky směřovaly a co se s Frédérikem Stadtem stalo. Může se nanejvýš "divit" hrdinově nedovtipností. To je výsledkem pečlivé a soustavné motivace průniku fantastické souřadnice do realistického děje. Když má Frédéric konečně možnost podívat se do zrcadla a spatří v něm Wolstangovu tvář, dostane se mu "absolutního" materiálního důkazu. Převtělení je vysvětleno v logice fantastična: ničemný Wolstang uzavřel pakt s ďáblem (starcem). Frédéric může své tělo získat zpátky až osmačtyřicet hodin po Wolstangově smrti. Wolstang zemře na následky zranění, jež utrpí v souboji s Frédérikem Stadtem. To postaví Frédérika před další, tentokrát morální problém. Má přistoupit na ďáblovu nabídku a rovněž s ním podepsat úmluvu, nebo riskovat, že se probudí jako zaživa pohřbený? Frédéric Stadt satana odmítne a odevzdaně čelí osudu. Rozuzlení je překvapivě prozaické. Ještě před uplynutím osudné lhůty vykopou na hřbitově mrtvé Wolstangovo (Stadtovo) tělo muži, kteří tajně dodávají mrtvolky na pitevní stůl doktora Dunderheada. Tento obrat zajišťuje Frédérikovi docela přirozený návrat do života. Když se doktor Dunderhead dozví, co se s jeho studentem událo, uloží mu, aby o všem, co prožil, sepsal podrobnou zprávu. Frédéric, který sám cítí potřebu se o svoje zážitky s někým podělit, aby se osvobodil od hrůzných vzpomínek, se svého úkolu svědomitě zhostí. Svou výpověď sice nemůže nijak dokázat, ale na závěr nezapomene připojit, že je člověk soudný a poctivý, který si nic nevymýšlí: "Je ne puis attester que sur ma propre parole la vérité des événements que je viens de raconter." Ještě silněji zapůsobí osobní výpověď tehdy, když hrdina cítí potřebu ulehčit svému svědomí a mluví o událostech, které mu příliš neslouží ke cti. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) vzpomíná s rozpakami a politováním na milostné dobrodružství svého mládí a vyčítá si je jako morální prohřešek: "Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve!) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale." Bratrovi, jemuž je toto vyprávění určeno, protože se Romualda ptal, zda někdy v životě miloval, připojuje závěrečné varování: "Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés sur la terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité." Fantastické texty, v nichž se vypravěč svěřuje s bolestným osobním tajemstvím, připomínají literaturu autobiografické inspirace, která má charakter vyznání (tzv. "littérature d'aveu").⁸

V povídce *Avatar* připojil Théophile Gautier k motivu převtělení, který jsme sledovali v *La Métempsychose*, ještě motiv nepřekonatelné a neutuchající vášně. Výsledkem je romantický příběh, jehož osnovu najdeme už v *Amphytrionu*. Je možná příznačné, že také u Gautiera zvítězí ve střetnutí s fantastickou mocí spravedlnost, prosadí se přirozený lidský cit. Hrabě Labinski, který je obětí fantastické intriky, prochází přibližně týmiž etapami poznání jako Frédéric Stadt. Rozdíl mezi oběma postavami, Labinským a Stadtem, je v tom, že hrabě není hrdinou příběhu a že Gautierovo vyprávění není postaveno autobiograficky jako Nervalovo.⁹ Jak ukazuje *La Métempsychose*, subjektivní vypravěčský postoj nabývá právě stylizací do autobiografického vyprávění, jehož svědecká hodnota se všeobecně uznává, takřka autentického zabarvení. U autobiografického vyprávění se totiž má zato, že vypravěč nelíčí nějaké vymyšlené události, nýbrž podává věrohodnou zprávu o vlastním životě nebo o jeho kratším či delším úseku. Avšak jen v jediném případě máme v kontextu francouzské fantastické literatury 19. století co dělat s

textem, který je "autentickým způsobem" koncipován a předkládán jako autobiografický. Émile Deschamps uvádí v *Mon fantastique* několik vzpomínek ze svého života, které se nějak pojí s událostmi, jež by se daly označit jako fantastické. Dodržuje přitom zásady "autobiografického paktu", který definoval až v dalším století Philippe L e j e u n e. Zmíněný "pakt" vyžaduje nejen formální vyhlášení úmyslu psát o vlastním životě,¹⁰ nýbrž i prokazatelnou identitu autora, vypravěče a protagonisty.¹¹ Émile Deschamps popisuje tímto způsobem vybrané epizody z vlastního života, většinou z dětství a mládí, a přitom se výslovně zapřísahá jejich pravostí ("Je ne vous demande qu'une grâce, ami lecteur; c'est de croire que si j'inventais, j'inventerais mieux"). Právě toto prohlášení však paradoxním způsobem vnáší do Deschampsova "autobiografického" textu falešnou notu. Neodlučitelnou součástí autobiografického paktu je totiž určitá důvěra čtenáře k autorovi. Autor o sobě sice v autobiografii nemusí napsat všechno, ale pokládá se za samozřejmé, že alespoň nelže. Podobná tvrzení vypravěče o pravdivosti příběhu naproti tomu nepřekvapí v povídkách, které se řadí k literární fikci. Baron de la V^{xxx} (*L'Intersigne*) říká hned v úvodu svého vyprávění lapidárně a nesmlouvavě: "Voici une histoire (...) que je n'accompagnerai d'aucun commentaire. Elle est véridique." Téměř stejně působivě jako autobiografické vyprávění může vyznít i autentický dokument. Prosper Mérimée se ve *Vision de Charles XI* odvolává na řádný protokol o záhadné události, podepsaný čtyřmi věrohodnými svědky ("un procès-verbal en bonne forme, revêtu des signatures de quatre témoins dignes de foi, voilà ce qui garantit l'authenticité du fait que je viens de raconter"). Citovaný úřední zápis má jedinou vadu, nicméně závažnou, totiž tu, že se zřejmě jedná o falsum z pozdější doby.

Výslovným zdůrazňováním pravdivosti vyprávěného děje se autobiograficky stylizovaný vypravěč fantastické povídky hlásí otevřeně k osobní odpovědnosti za spolehlivost vydaného svědectví o fantastičnu a prohlašuje se za služebníka pravdy. Jean V a l a b r e g a se jako psychoanalytik zamýšlel nad otázkou pravdivosti různých tvrzení právě se zřetelem k osobám jejich původců. Při jejich "úmyslu promluvit" ("intention de dire") rozlišuje dvojí zaměření, a to buď na pravdivost výpovědi ("le vrai"), nebo na věrohodnost mluvčího ("le Je"). Jestliže celý tento proces, definovaný intencionálním směřováním výroku, poněkud zjednodušíme, dojdeme k této alternativě: a) říkám to, protože je to pravda, a b) je to pravda, protože (já) to povídám.¹² V explicitních výrociích vypravěčů fantastických povídek na způsob "je pravda, co vyprávím (budu vyprávět)" není jednoznačně zvolena žádná z těchto alternativ. Kloní se sice k alternativě a) ("říkám to, protože je to pravda"), ale "pravda fantastična" jejich schopnosti poznání natolik přesahuje, že ji mohou zaručit jen svým subjektivním svědectvím.

Poměrně častá ujišťování vypravěčů o "pravdivosti" jejich příběhů mají však patrně ještě další důvody a nebyla vyvolána jen potřebami žánru. Podtituly na způsob "líčení přímého účastníka" nebo "paměti" toho či onoho, vyprávění v první osobě, odkazy na očitá svědectví dalších osob a zejména přesné časové i místní údaje jsou totiž součástí onoho "dokumentárního stylu", jenž je jedním ze znaků realisticky laděné prózy 18. století, odmítající (předchozí) koncepci "románu" jako synonyma pro čirý a nezávazný výmysl. Kromě toho se v 18. století, jak si v této souvislosti všimá Naum Jakovlevič B e r k o v s k i j, též velice rozmohly deníky a epistolární žánry, k nimž patří předstírání autentičnosti.¹³ Fantastická povídka tu zřejmě využívá osvědčených postupů, i když pro vlastní specifické účely. Můžeme v tom spatřovat další důkaz její návaznosti na literární "hlavní proud".

V úvahách o narativní perspektivě ve fantastické povídce zaujímá zcela zvláštní místo specifická konstrukce "příběhu v příběhu", kdy tvoří komunikační situaci sama diegeze a vypravěč i adresát v ní vystupují jako postavy. Včlenění svědka-vypravěče do příběhu prostřednictvím rámcového uspořádání působí dojmem informace, jejíž zdroj je v textu zevrubně

explicitován. O rámcovém vyprávění, pro něž má francouzská terminologie zvláště bohatý rejstřík ("récit dans le récit", "récit encadré", "récit inséré", "récit intercalé", "hypo-récit", "métrarécit" nebo "récit métadiégétique"), můžeme říci, že představuje autonomní vypravěčský part (vyprávění druhého stupně), něco jako falešný citát vložený do úst nějaké postavy, kterou uvedl rámeček (vyprávění prvního stupně). Jde tudíž o narativní segment, jehož vypravěčem je postava, která už v příběhu vystupuje a již předává vypravěč prvního stupně jako vypravěči druhého stupně slovo. Pro případ, že si položíme otázku, zda se vypravěč fantastického příběhu spokojí s tím, že řekne "já" nebo "on", nebo zda přitom také vstupuje do vyprávěného děje, nabízí nám systematickou klasifikaci vypravěčů Gérard Genette.¹⁴ Sémioticky je v tomto případě expedientem sdělení postava vypravěče, který bývá i hrdinou příběhu, a recipientem se stává (v textu rovněž zpodoběný) adresát. Roman Jakobson předpokládá v komunikační situaci spolupráci čtyř prvků, aby mohlo k přenosu sdělení dojít: vysílající osobu, přijímající osobu, předmět sdělení a použitý kód ("tout acte de parole met en jeu un message et quatre éléments qui lui sont liés: l'émetteur, le receveur, le thème /topic/ du message, et le code utilisé").¹⁵ Specifikum fantastické povídky tvoří především předmět sdělení, přesněji řečeno záhadná událost, zakódovaná v komunikačním řetězci, a to s ohledem na racionální horizont chápání, který charakterizuje jak expedienta (svědka), tak recipienta (posluchače). Jelikož tedy expedient i recipient vyznávají v zásadě týž kód, a to nejen jazykový, nýbrž i logický (to jest stejnou racionální interpretaci faktů), musí se to odrazit i v použité argumentaci.

V povídkách korpusu je z 45 vypravěčů v první osobě celkem 26 (to jest 33 %) vypravěčů druhého stupně, tedy takových, kteří vystupují v rámcovém vyprávění. V 28 povídkách (tj. opět zhruba v celé třetině titulů, které jsou zahrnuty do korpusu) je explicitován i adresát vyprávění. Rámcového vyprávění často používá ve svých povídkách Guy de Maupassant. V *Apparition* patří hrdina povídky, starý markýz de la Tour-Samuel, k přátelům, kteří se sešli, aby společně povečeřeli a potom si navzájem vyprávěli "neuvěřitelné" příhody. Podobně se ujímá slova v *L'Inconnue* Roger des Anettes, když se hovoří o šťastných náhodách. Přispívá zajímavou příhodou, v níž sehrála klíčovou roli záhadná žena ("une des magiciennes des *Mille et une nuits*", "une femme ensorcelée"). V *Magnétisme* je předmětem hovoru společnosti přátel záhadný magnetismus, pokusy doktora Charcota a kousky Donatovy. V *La Main* se pozornost shromážděných hostů upírá na nedávný proces, který probíhal v Paříži. Vypravěči druhého stupně, advokátu Bermutierovi, připomněl záhadnou vraždu, kterou kdysi vyšetřoval na Korsice, a tak vzešel ze soudního procesu podnět k vyprávění. U Alexandra Dumase vzpomíná polská šlechtična, Mme Grégoriska (*Histoire de Mme Grégoriska*), na pobyt v Moldavsku, kde se málem stala obětí upíra. Hostitel pan Ledru (*Solange*) vypráví o tom, jak našel v koši s hlavami popravených hlavu milované dívky, která ještě reagovala. Abbé Moulle (*Artifaille*) se rozhovořil o událostech spojených s řáděním a popravou bandity Artifaille, které zažil jako mladý kaplan v Estampes v roce 1780. A tak by bylo možné pokračovat dál. Jacques Finné spatřuje výhodu rámcového vyprávění v tom, že zasazuje fantastický příběh do realistického prostředí.¹⁶ Ale prostředí fantastického děje je realistické *per definitionem*, bez ohledu na narativní instanci. Guy de Maupassant řeší rámcovým uspořádáním problém incipitu a uchyluje se k tomuto postupu i v povídkách, které nemají s fantastickým prvkem nic společného. Rámcové uspořádání představuje ve fantastické povídce pouze jednu z kompozičních variant, a to nikoli typickou. Jako každá varianta je ovšem i tato výsledkem volby, která oplátkou nabízí určité specifické možnosti. V tomto případě se jedná o zvýraznění a konkretizaci osoby vypravěče. Přes veškerou plastičnost zůstává ovšem i vypravěč druhého stupně literární fikcí, a to i kdyby šlo o historickou osobu. V povídce *Les deux rêves* od Honoré de Balzaka se mezi hosty, kteří se shromáždili v srpnu roku 1786, za panování krále

Ludvíka XVI., v salónu Mme Bodard de Saint-Jame, objeví dva nové, nesympatické obličej ("deux nouveaux visages qui me parurent assez mauvaise compagnie"). Jeden z nich patřil neznámému venkovskému advokátovi jménem Maximilien Robespierre, druhý jednomu lékaři, Jeanu-Paulu Maratovi. Oba dva dávají k dobru svůj sen, z nichž aspoň Robespierřův nese znaky kanonického fantastična. "Obrovitá" Kateřina Medicejská, s níž rozmlouval v dialogu jako s fyzicky přítomnou, nečekaně a náhle zmizela ("comme si un souffle eût éteint la lumière surnaturelle qui permettait à mon esprit de voir cette figure dont les proportions étaient devenues gigantesques"). Beaumarchais, jenž byl údajně též mezi hosty, přijal Robespierřovo vyprávění znevažující narážkou na jeho inteligenci ("il a rêvé tout cela, car il ne l'a certainement pas inventé").

Vypravěči druhého stupně, kteří dostávají v rámci uspořádání slovo, se téměř bez výjimky stylizují do pozice lidí, svěřujících se posluchačům s vlastním zážitkem. Zpravidla projevují k předmětu svého vyprávění živý vztah a snaží se na adresáta bezprostředně zapůsobit. Někteří vypravěči druhého stupně se takřka kvalifikují jako spolehliví a v určitém smyslu specializovaní svědci. Když záhadný pan Aliette uvádí příběh vdovy, která vyhověla přání zesnulého manžela (*Le Bracelet de cheveux*), je možné říci, že jde o "exemplum", jímž tento mystagog, pro něhož smrt není tajemstvím, hodlá doložit svou tezi, že smrt je pouhou přeměnou, a nikoli koncem života. Doktor Robert v *Le Chat, l'huissier et le squelette* zase v příběhu několikrát zdůrazňuje své kritické stanovisko lékaře. Svým postojem se řadí k prvnímu ze tří typů lékařů, vystupujících ve fantastických povídkách, a to podle kategorizace, kterou navrhla Gwenhaél P o n n a u o v á. První typ představují podle ní lékaři, kteří se snaží fantastičnu vzdorovat z pozic racionální pozitivistické vědy, druhý ti, kdo před fantastičnem rezignují, jelikož si s ním nevědí rady, a třetí pak lékaři, kteří s fantastičnem spolupracují a spojují je se svými odbornými znalostmi.¹⁷ V našem korpusu nalezneme jako příklad prvního typu právě zmíněného doktora Roberta, druhý typ představuje doktor Marande v *Le Horla* a třetí ztělesňuje doktor Cherbonneau (*Avatar*).¹⁸

Variantou příběhu v příběhu jako přímého vyprávění je fikce textu založeného na autentických dokladech (výstřižcích z novin, rukopisu, zvukovém záznamu a podobně). Podle Jeana M a r i g n y h o odpovídá tento postup jednomu z požadavků, kladených na fantastický příběh, a sice požadavku pravděpodobnosti.¹⁹ Nicméně praxe ukazuje, že jde o techniku, vyskytující se ve fantastických povídkách doslova ojediněle. To tedy stěží opravňuje k nějakým zásadním závěrům o vztahu mezi motivem nálezu rukopisu a fantastickým syžetem. V korpusu jsou zastoupeny všeho všudy čtyři takové případy. První je *Lokis*, kde profesor Wittenbach "čte" z notesu, takže jde vlastně o jeho vzpomínky s využitím vlastních poznámek. Druhý najdeme v *Les deux étudiants de Bologne*, příběhu, který "napsal" Luigi de Scamozza pro Alexandra Dumase. Benátský básník jím chtěl dokázat, že Gioacchino Rossini neuvažuje špatně, když zamýšlí napsat italskou fantastickou operu, jelikož slunná Itálie se svým jasným nebem může být dějištěm fantastického děje stejně dobře jako chladné a mlhavé severské země se svými dlouhými nocemi. Scamozzův příběh je součástí rodinné tradice, přihodil se jednomu z vypravěčových předků v roce 1705 a od té doby se přenáší z generace na generaci. Pravidelnou, klasickou formu "objevu" rukopisu má třetí povídka, *Histoire merveilleuse de don Bernardo Zuniga*, kronika z roku 1492, kterou u sebe choval po jedné ze svých oloupených a zavražděných obětí (zřejmě šlo o potomka autora rukopisu) "Torrero", náčelník lupičů ve španělských horách Sierra Morena. Bandita věnoval údajně Dumasovi tuto "legendu" na jeho žádost právem "univerzálního dědice" a dovolil mu ji přeložit a vydat. □tvrtým případem je *Vision de Charles XI*, kde Prosper Mérimée zpracovává pseudohistorický dokument. Na různé tajné paměti, poznámky a dopisy, o něž údajně

opírá své vyprávění, se odvolává také vypravěč v úvodní poznámce ("avertissement") k *Le Centenaire ou les deux Béringheld*. Nejde však o faksimile koherentního "cizího" textu, a proto k výše uvedeným čtyřem případům nelze tento Balzakov román přiřadit. Velmi nízká frekvence postupu, který označuje Jean Marigny jako "fikci textu", ukazuje, že jde spíše jen o úvahu o možnostech, které zmíněná varianta autorům fantastických povídek přináší, než o závěry, jež by se opíraly o rozbor existujících děl.²⁰

Technika rámcového uspořádání, v "ústní" i "písemné" formě, dovoluje vyvolat v textu k životu nejen osobu vypravěče, nýbrž i jeho adresáta. Avšak podobně jako tomu bylo s formulami, jimiž vypravěči zdůrazňují "pravdivost" výpovědi, patří také apostrofování adresáta k rudimentárním nástrojům metafikce. Mimo jiné se jej užívalo v hojné míře v dialogizovaných románech 18. století. Stejným způsobem se obracel na svého čtenáře v 19. století Honoré de Balzac, v dílech považovaných za příklad realismu. Jean R a s m u s s e n chápe oslovování adresáta (čtenáře) jako prostředek se stimulačním účinkem a vystopoval jej už v literatuře 15. století.²¹ Není proto nic mimořádného na tom, že se vypravěč v *Omphale* obrací ke svým "čtenářkám" ("lectrices"), ani že se do Gautierovy povídky *Avatar* občas vloudí zájmeno "vy" ("vous"), oslovující čtenáře a vyvolávající v něm snad dojem, jako by vypravěč přecházel od vyprávění o událostech k uvažování o nich a tedy od *narratio* k *reflexio*, vnášel do roviny fikce rovinu metafikce, přestával vyprávět příběh a začínal mluvit o příběhu. Tradiční realistický román hlavního proudu směřoval ke vzniku iluze v mysli čtenáře, že se fabule díla opírá o skutečnou událost, kterou (umělecké) dílo pouze reprodukuje. Na úrovni metafikce se čtenář stává vypravěčovým, bytichým, partnerem v rozhovoru. Na začátku povídky *Ceci n'est pas un conte* Denis Diderot prohlašuje, že uvedl do příběhu postavu "posluchače" ("auditeur") nebo "čtenáře" ("lecteur"), protože vyprávění je prostě určeno někomu, kdo je poslouchá.²² Diderotově představě odpovídá v naší době používaný pojem "adresáta". V moderní francouzské terminologii se pro jeho označení ujal neologismus "narrataire", který navrhl A.-J. G r e i m a s a jenž znamená "někoho, na něhož se vypravěč obrací" ("quelqu'un à qui le narrateur s'adresse").²³ Současný aktivní zájem o osobu adresáta jako cizího vědomí, s nímž vypravěč počítá, se kterým vstupuje ve styk a na něž bere zřetel, nepochybně svědčí o významu "toho druhého" v komunikačním aktu.²⁴

Adresát, pokud je jeho postava v textu realizována, svou přítomností proces vyprávění nutně ovlivňuje a dokonce má možnost i aktivně do něho zasahovat. Vypravěč *Lui?* se v textu, připomínajícím dopis, obrací na svého přítele ("cher ami") a navozuje tak intimní atmosféru důvěry. Don Romuald (*La Morte amoureuse*) koncipuje své vyprávění tak, jako by k němu byl vybídnut určitou blízkou osobou ("vous me demandez, frère"), a činí z něj pro adresáta varování před nástrahami života. Především jsou si však původci sdělení o fantastické zkušenosti vědomi toho, že se obracejí k racionálně uvažujícím jedincům. Přítomnost adresáta sdělení přímo v textu představuje tedy jakýsi dodatečný filtr, který spoluvytváří fantastický příběh tím, že může ovlivňovat volbu a řazení motivů, stavbu syžetu. Prostřednictvím adresáta ("narratar") se podle Ioana V u l t u r a uvádí do děje postava, umožňující komunikativní interakci, jelikož může určitým, v textu popsáním způsobem reagovat na sdělovaná fakta.²⁵ Různých změn v chování vypravěče ("Erzähler"), ale zejména adresáta ("Adressat") si všímá také Andrzej Z g o r z e l s k i a popisuje je pomocí výrazů jako "překvapení", "nedůvěra", "údiv", "pohoršení", "úlek" a tak dále.²⁶ Eric S. R a b k i n rozeznává tři druhy "signálů" ("signals"), ohlašujících fantastické prvky v textu, a pokouší se především odhalit jejich prameny. Zjišťuje, že pocházejí a) od jednotlivých postav příběhu (např. různé projevy jejich chování, city, které dávají najevo atd.), b) od vypravěče (jeho různá tvrzení a prohlášení) a c) od implikovaného autora (náznaky, jimiž se v textu nepřímo prozrazuje osobnost "skutečného autora", tj. "real author").²⁷

Analýza fantastických povídek, zařazených do korpusu ukazuje, že přední a nejčastější funkce adresáta (adresátů) spočívá v tom, že dává (dávají) bezprostřední podnět k vyprávění. Právě takovou situaci vytvořil v incipitu svých povídek Guy de Maupassant. Stejně je tomu u dalších autorů, s nimiž se setkáváme v korpusu. V *L'Intersigne* přiměje mladého barona de la V^{xxx} iniciativa shromážděných přátel, kteří se baví vykládáním neuvěřitelných historek, aby se svěřil se svým zážitkem z jedné bretaňské fary. Pětadvacetiletý mladík se zlomeným srdcem (*Lydie ou la résurrection*), který potřebuje útěchu, vybízí Lydii, aby mu vylíčila svoje setkání se zesnulým manželem Georgesem. V *Le Portrait du diable* potká vypravěč v první osobě, Charles, jednoho ze svých dávných přátel, malíře Eugèna. Stane se adresátem malířova vyprávění, které podnítl poté, co se mu nešťastný umělec jal popisovat svoje trápení s tajemným portrétem ("portrait-spectre"). V *Lokis* je podnět daný adresátovi vypravěči jenom implikován. Profesor Wittenbach se zřejmě odhodlal ke čtení svého rukopisu proto, aby Théodorovi a Adélaïde vysvětlil slovo "lokys". Daniel, který je vypravěčem prvního stupně v *La Fée aux Miettes*, Michela de Granvilla výslovně žádá, aby mu vylíčil své pohnuté životní osudy. Nodierovým posluchačem v *La Femme au collier de velours* je Alexandre Dumas, který přivedl autora k vyprávění Hoffmannova příběhu svou kritikou závěrečného vysvětlení fantastických prvků v *Inès de Las Sierras*. Také k tomuto vyprávění přiměli vypravěče jeho adresáti, Anastase a Eudoxie. Na začátku požadovali nějakou historku o strašidlech, a když se jim jí dostalo, nepřestali na vypravěče naléhat, dokud jim nepodal přirozené rozuzlení záhady. Anastase a Eudoxie se nespokojili jako drtivá většina ostatních adresátů ve fantastických povídkách jen s úlohou iniciátorů vyprávění. Nahlas kladou právě ty otázky, které si musí položit každý logicky a racionálně uvažující čtenář. Reakce adresátů na vyprávěné se soustřeďují v první řadě na jeho sporné, to jest fantastické elementy a anticipují tak reakce "skutečného" čtenáře. Adresát aktivně působí na syžetovou linii tím, že se stává prototypem "ideálního", historicky definovaného čtenáře, jemuž je fantastický příběh určen. Například knihkupec Furbach (*Le Trésor du vieux seigneur*) považuje Nicklausse, jehož kdysi dlouhá léta zaměstnával ve svém mnichovském obchodě, za prostoduchého tvora. Pod tíhou faktů však musí nakonec uznat, že sen přivedl tohoto muže k pokladu způsobem, který se racionálnímu uvažování zcela vymyká. V citované povídce Charlese Nodiera sice vítězí *ratio*, ale to je vzácná výjimka. Častěji bývá adresát jako představitel kritického smýšlení nucen před fantastičnem kapitulovat, takže technika rámcového uspořádání přispívá k posílení fantastické ambivalence. Kromě vítězství rozumu je Nodierova povídka výjimečná i mimořádnou a bohatou aktivitou obou adresátů. Obyčejně si v povídkách korpusu tak iniciativně nepočínají.

Fantastický příběh usiluje sice o iluzi skutečnosti, přesněji řečeno o to, aby působil jako realistické vyprávění, ale protože zároveň implikuje ambivalenci, dovoluje vznik určitého dramatického napětí, vyvolaného pochybnostmi ohledně osoby vypravěče. Proto ani vyprávění epileptika v *Une heure ou la vision* o setkání se zemřelou milenkou na hřbitově fantastično nekompromituje, přestože se vypravěč prvního stupně s tímto mužem za nějakou dobu setká jako s lidskou troskou v pařížském špitále Bicêtre. Kromě toho, že vyprávění prvního stupně (rámec) vytváří prostor pro přímou iniciativu adresátů, poskytuje také dalším postavám příběhu, třeba i vedlejším, příležitost k vyjádření jejich stanoviska. Někdy označují takové postavy vypravěče druhého stupně jednoznačně za "blázny". Cesty do Indie, o nichž vypráví Alexandru Dumasovi holandský námořník otec Oliphus (*Les Mariages du père Oliphus*), považuje jeho dcera za výtvar jeho chorého ducha: otec strávil šest roků v ústavu choromyslných v Hornu a nikdy se ze své nemoci úplně neuzdravil. Alexandre Dumas k tomu dodává, že se mu dceřino vysvětlení jeví mnohem pravděpodobnější než to, co mu vyprávěl o sňatku s mořskou pannou a o cestách, které

z toho vzešly, starý mořský vlk. Námořníkovy vyprávění je těmito tvrzeními jistě navýsost zpochybněno, nikoli však vyvráceno. V jeho závěru stojí názor proti názoru, navzdory (dost výjimečné) opci vypravěče v neprospěch fantastična. Podobně když skončil své vyprávění Michel de Granville (*La Fée aux Miettes*), jeden člověk z ústavu o něm říká, že je to jen ubohý blázen ("un misérable monomane"). S Michelovým podivuhodným příběhem se vypravěč po nějakém čase shledá v Itálii, kde se mu dostane do ruky kniha, jež Michelova dobrodružství popisuje ("*Les superbes aventures de la Fée aux Miettes, et comment Michel le charpentier a été enlevé de sa prison par la princesse Mandragore, comment il a épousé la reine de Saba, et comment il est devenu empereur de sept planètes*"). Čerpá snad Michelův chorý mozek látku pro své vyprávění z tohoto příběhu? Nebo je tomu právě naopak? Na podobné otázky, které ve fantastické povídce vznikají a zvyšují celkovou nejistotu, nemáme ovšem právo čekat odpověď.

Může-li někdy vzniknout otázka o vypravěčově zdravém rozumu, pak jeho řeč, způsob, jakým užívá jazyka, neposkytuje k žádným takovým otázkám a nejasnostem důvod. Ve vypravěčově výpovědi o fantastičnu rozlišuje sice Jean Bellemin-Noël dva druhy promluvy, a to promluvu založenou na racionálním uvažování ("discours raisonneur") a promluvu o nevysvětlitelném ("discours de l'inexplicable"), která může popisovat halucinace nebo sen,²⁸ tento rozdíl však není v pravém slova smyslu pro jazyk fantastické povídky relevantní. Jak jsme viděli, spojují se v něm oba dva promluvové proudy v syntézu, v níž je nicméně věrohodný, racionálně uvažující svědek nejednou nucen přijmout způsob uvažování deliranta, ačkoliv se tomu brání a mnohdy k němu ve svých komentářích - na úrovni promluvy o promluvě ("méta-discours") - zaujímá kritické stanovisko. "Racionálním jazykem" hovoří například v *La Fée aux Miettes* vypravěč a jeho sluha Daniel, "o nevysvětlitelném" mluví Michel de Granville, chovanec ústavu choromyslných v Glasgow. V *Les Mariages du père Oliphus* představuje racionální pásmo promluvy rovněž vypravěč prvního stupně, Alexandre Dumas, a neracionální opět vypravěč druhého stupně, otec Oliphus. Ani v takových příbězích, v nichž může hrdina-vypravěč snadno upadnout do podezření, že je choromyslný, jako je tomu například v *Le Horla* nebo *Lui?*, se však nesetkáme s jazykovým projevem, který by hřešil proti normě, tím méně s nějakým "langage transgressif",²⁹ nesrozumitelným a zavádějícím jazykem, k němuž je nejdříve třeba nalézt klíč, obsažený v něm samém. Jazyk vypravěčů fantastických povídek se ani v těchto případech nestylizuje na způsob projevu duševně chorého člověka.³⁰ Jazykové projevy všech vypravěčů fantastických povídek, by i by jejich vyprávění znělo sebeneuvěřitelněji, jsou souvislé, koherentní, to znamená, že mají normální syntax, logickou stavbu a dokonce se opírají o racionální argumentaci.

Významovou ambivalenci nevytvářejí totiž ve fantastické povídce jazykové prostředky. Už morfosémantická analýza vycházela ze spolehlivosti jazyka fantastické povídky jakožto zprostředkovatele koherentní informace. Jestliže například Tzvetan Todorov pojednává, že *Aurélia* se vyznačuje použitím dvou formálních jazykových postupů, které vytvářejí ambivalenci, a to imperfekta a modalizace,³¹ vnáší do problematiky definice fantastické povídky nové kritérium, které je však pro genezi fantastična (a to nejenom v obecné rovině, nýbrž i v citované Nervalově povídce) nedostatečné. Hned na začátku příběhu je totiž výslovně uvedeno, že půjde o popis vizi duševně chorého člověka. Takové explicitní odhalení znemožňuje "váhání" čtenáře i "závan fantastična". Na tom už nic nemůže změnit vypravěčův jazyk, přesněji řečeno používání prostředků, dovolujících vyjádřit nejistotu, jakými jsou v daném případě imperfektum a modalizace. Oba zmíněné postupy mají ve stylu fantastické povídky logické místo, aniž by však přitom z toho pro ně vyplývala nějaká žánrotvorná funkce. To by se ostatně sotva obešlo bez potíží. Émile Benveniste považuje například imperfektum docela jednoduše za jeden

z prostředků časového systému typu sdělení, jež označuje výrazem "récit" a spojuje s písemným projevem.³² Časový systém s imperfektem nepatří tedy do mluveného projevu ("discours"), který imitují třeba Maupassantovy fantastické příběhy s rámcovou kompozicí, právě tak jako další povídky, které se stylizují do podoby přímého vyprávění o osobním zážitku. Druhý prostředek, který Tzvetan Todorov nazývá modalizací, spočívá v používání určitých obrátů, které sice nemění smysl výpovědi, ale pozměňují vztah mezi subjektem výpovědi a výpovědí.³³ Jsou to například vložené věty a výrazy na způsob "zdá se mi, že", "jako by", "byl jsem přesvědčen, že" a podobně, které sice mohou znamenat určité výhrady vůči platnosti sdělení ze strany jeho subjektu, ale v zásadě toto sdělení nevyvracejí. Modalizace relativizuje ve fantastické povídce pohled i úsudek hrdiny-vypravěče a o její projevy není nouze. Například z Maupassantovy povídky *Le Horla* lze citovat - jen namátkou - "zdálo se mi, že se stránka knihy obrátila sama od sebe", "moje křeslo vypadalo prázdné", "měl jsem dojem, že jsem sledován" a tak dále. Nicméně modalizace jako explicitovaná pochybnost vypravěče fantastické povídky o spolehlivosti vjemu není tím prostředkem, jímž se ve fantastickém textu vytváří ambivalence. Tím je už zmíněná strukturní konfrontace dvou systémů, dvou kódů, fantastického a realistického, jež se realizuje v tematickém plánu. Modalizace se na už vzniklé ambivalenci jenom podílí a případně ji utvrzuje. Ostatně proti modalizaci jako projevu nejistoty stojí ve fantastické povídce její pravý opak, to jest neméně běžné explicitní vyjádření jistoty, zdůrazňující zase nespornost vjemu. V citované Maupassantově povídce najdeme nejednou v těsném sousedství modalizace nebo nějakého jiného výrazu pochybnosti jejich vyvrácení na způsob "viděl jsem, viděl jsem zřetelně, zcela blízko sebe, jak se stvol nejkrásnější růže láme, jako kdyby jej utrhla nějaká neviditelná ruka" nebo "nevěřil jsem v nadpřirozeno (...), ale byl jsem si jist, tak jist, jako že je nebe nade mnou, že vedle mne prodlévá neviditelná bytost".

Jako narativní analýza textů určitého typu si však morfologie, disciplína v podstatě sémiotická, bude všimát jazyka - postaveného na úroveň *ancillae narrationis* - jen v souvislosti s fungováním zkoumaného znaku a jeho sémantickým směřováním, jinými slovy jako kódu. Jazyk jako výrazový prostředek je materiálem, z něhož se skládá promluva, vyprávění (fr. "énoncé narratif", "narration", něm. "Erzählung", angl. "discourse"), zatímco principem výstavby zápletky, příběhu (fr. "histoire", "diégèse", "fiction", něm. "Geschichte", angl. "story")³⁴, je motivace děje, narativní logika. Sémiologický rozbor textu je ovšem možné rozdělit na dvě oblasti, a to a) na analýzu technik vyprávění, a b) na hledání zákonů, jimiž se vyprávěné univerzum řídí.³⁵ Morfologický popis fantastické povídky představuje formalizovaný strukturální rozbor zákonů jejího vnitřního uspořádání. Výraz "zákon" je tu ovšem třeba chápat asi tak, jak mu rozuměl Montesquieu - jako vztah, který vyplývá z povahy věcí, nikoli jako kauzální mechanismus. Cílem morfologie fantastické povídky je nárys její narativní struktury jako společného jmenovatele všech fantastických příběhů. Pravidla, z nichž vznikl morfosémantický model, který definuje jednotlivé elementy i jejich syntax, ústí současně poněkud jednostranně v jakousi "gramatiku" fantastických vyprávění.³⁶ Popud k takovému hledání generativní matrice, jež poskytuje klíč k hledání pravidel "narativní gramatiky", dal už A.-J. Greimas, který navazuje na Proppa.³⁷ Při definici žánru se však hledání zákonů vyprávění stává navíc genologicky relevantním. Dovoluje totiž nejen prozkoumat určitou konkrétní oblast aplikace obecných zákonů vyprávění, nýbrž i lépe pochopit a popsat daný žánr. V každém literárním textu jsou signály, které udávají, do jakého druhu textů zkoumaný text patří. Definice žánru možnost stanovení těchto signálů jako kritéria v textu samozřejmě předpokládá. V případě fantastické povídky nenacházíme hlavní a rozhodující signály v jazyce, ani ve stylu, ani v tématu. Jsou diskrétně umístěné a uspořádané v klíčových bodech narativní struktury, jelikož se především vztahují na

organizaci syžetu jako celku. V tom mimo jiné spočívá i legitimní důvod morfologické analýzy fantastické povídky.

¹Gérard G e n e t t e, *Figures, III*. Seuil, Paris 1972, s. 68. Srv. též definici, kterou podává Mieke B a l o v á (*Narratologie*, Klincksieck, Paris 1977, s. 5): "La narratologie est la science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et histoire." Základní bibliografii naratologicky orientovaných prací uvádí Michel M a t t h i e u ("Analyse du récit, 1, 2", v: *Poétique*, N° 30, 1977, s. 226-259).

²Seymour C h a t m a n, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca and London 1978, s. 9.

³Claude B r e m o n d, "Observations sur 'La Grammaire du Décaméron', v: *Poétique*, N° 6, 1971, s. 200.

⁴Louis V a x, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris 1978, s. 37.

⁵Jacques F i n n é, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, s. 127.

⁶Horst L e d e r e r, *Phantastik und Wahnsinn, Geschichte und Struktur einer Symbiose*. Dme-Verlag, Köln 1986, s. 267.

⁷Horst L e d e r e r, *op. cit.*, s. 277.

⁸Jacques B o r e l, "Problèmes de l'autobiographie", v: *Positions et oppositions sur le roman contemporain* (Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de la Littérature romanes de Strasbourg, Avril 1970). Klincksieck, Paris 1971, s. 80-81.

⁹Narativní perspektivu fantastických povídek Théophile Gautiera dělí Marc E i g e l d i n g e r (*Introduction, Une Théorie épaisse du fantastique*, v: Théophile G a u t i e r, *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris 1981, s. 27-28) do čtyř kategorií. V první splývá vypravěčské "já" s autorovým (nebo jeho druhým) "já" a osobní zážitek je podáván jako takový. (Zvolené příklady však nejsou nejš^astnější, protože *La Pipe d'opium* a *Le Club des hachichins* nelze pro neexistující ambivalenci považovat za fantastické.) V druhé kategorii se vypravěč ztotožňuje s "já" fiktivní postavy, hrdiny-autora, což znamená klasický případ vypravěče v první osobě (*Omphale, La Cafetière, Le Pied de momie, La Morte amoureuse*). (Zde je zase zavádějící slučování pojmů "autor" a "vypravěč".) Třetí a čtvrtou kategorií tvoří příběhy podávané vypravěčem ve třetí osobě. □tvrtá kategorie se liší od třetí podle toho, zda je vypravěč explicitován nebo nikoliv.

¹⁰Philippe L e j e u n e, *L'autobiographie en France*. Armand Colin, Paris 1971, s. 25.

¹¹Philippe L e j e u n e, *op. cit.*, s. 23.

¹²Jean-Paul V a l a b r e g a, *Phantasme, mythe, corps et sens, Une théorie psychanalytique de la connaissance*. Paris, Payot 1980, s. 58.

¹³Naum Jakovlevič B e r k o v s k i j, "Evoluce a formy raného realismu na Západě", v: *Analýza syžetu*, Lidové nakladatelství, Praha 1979, s. 196.

¹⁴Vypravěč, který je současně postavou vyprávěného příběhu (diegeze), je *homodiegetický*, na rozdíl od *heterodiegetického* vypravěče, který v příběhu nevystupuje. Vypravěč, jehož postava není explicitně uvedena v textu před začátkem vyprávění, jehož je původcem, je *extradiegetický*. Stane-li se vypravěčem nějaká postava příběhu - jako třeba Šeherezáda v *Pohádkách tisíce a jedné noci* nebo účastníci vzájemných besed v *Dekameronu* a *Hep-tameronu* -, půjde o vypravěče *intradiegetického*. (Srv. Gérard G e n e t t e, *Figures, III*. Seuil, Paris 1972, s. 255-256.)

¹⁵Roman Jakobson, "Le langage commun des linguistes et des anthropologues", v: *Essai de linguistique générale, I*. Éditions de Minuit, Paris 1963, s. 28-29.

¹⁶Jacques F i n n é, *op. cit.*, s. 141.

¹⁷Gwenhaél P o n n a u, *La folie dans la littérature fantastique*. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1987, s. 98-101.

¹⁸Rozdíl mezi vypravěči druhého a vyššího stupně je už čistě formální a nemá žádný vliv na jejich funkci nebo kvalifikaci. Doktor Robert vypráví například v *Le Chat, l'huissier et le squelette* příběh, který kdysi slyšel od doktora Sympona, takže se stává vypravěčem třetího stupně. Vypravěče čtvrtého stupně najdeme v korpusu v povídce o houslaři (*Tobias Guarnerius*). Vypráví o události, o níž slyšel od svého praděda, a ten zase od jednoho soudního úředníka v Sasku.

¹⁹Jean M a r i g n y, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne, I*. Didier, Paris 1985, s. 445-446.

²⁰Zdařilou ukázkou fantastického příběhu založeného na dokumentu je také citovaná (viz kap. II) rumunská povídka *Aranca, stima lacurilor (Vodní víla Aranka)*, 1929, od Cezara Petreska. Advokát Silvestru Hotlran čte vypravěči v první osobě příběh o životě a činech zesnulých příslušníků rodiny Kemény, Armina, Andora a Aranky, v době od roku 1860 do roku 1926.

²¹Jens R a s m u s s e n, *La prose narrative française du XV^e siècle*. Ejnar Munksgaard, Copenhague 1958, s. 81.

²²Srv. Henri C o u l e t, *Le roman jusqu'à la révolution, Tome I: Histoire du roman en France*. Armand Colin, Paris 1967, s. 506.

²³O tomto pojmu srv. např. Gerald P r i n c e, "Introduction à l'étude du narrataire", v: *Poétique*, N^o 14, 1973, s. 178.

²⁴Srv. Michael T h e u n i s s e n, *Der Andere, Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, Walter de Gruyter und Co., Berlin 1965, s. 1-3. Autor prohlašuje, že zřetel na "toho druhého" se stává ústředním filozofickým problémem naší doby.

²⁵Ioan V u l t u r, *Nara↔iune Îi imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, București 1987, s. 56.

²⁶Andrzej Z g o r z e l s k i, "Zum Verständnis phantastischer Literatur", v: *Phaicon 2, Almanach der phantastischen Literatur*, Herausgegeben von R.A. Zondergeld, Insel Verlag, 1976, s. 58-59. A. Zgorzelski spojuje reakce postav se vznikem fantastična na úrovni textu: "Phantastik erscheint, wenn die inneren Gesetze der fiktiven Welt *zerbrochen* werden. Dieser Prozeß geht oft aus der bedeutsamen Reaktionen des Erzählers, des Protagonisten oder des Adressaten hervor (...). Phantastik sollte als Folge des Bruchs der inneren literarischen Gesetze und nicht der Gesetze der objektiven Realität, welche manchmal das Modell für die fiktive Realität literarischer Werke bilden, gesehen werden" (*ibidem*, s. 61).

²⁷Eric S. R a b k i n, *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1977, s. 24.

²⁸Jean B e l l e m i n - N o ë l, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", v: *Littérature*, N^o 2, mai 1971, s. 111.

²⁹Michel F o u c a u l t, *Histoire de la folie*. Gallimard, Paris 1973, Appendice, s. 578.

³⁰Zkoumal jej například Tzvetan T o d o r o v, "Le discours psychotique", v: *Les genres du discours*. Seuil, Paris 1978.

³¹Tzvetan T o d o r o v, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970, s. 42-43.

³²Émile B e n v e n i s t e, *Problèmes de linguistique générale, I*. Gallimard, Paris 1966, s. 239-240.

³³Tzvetan T o d o r o v, *op. cit.*, s. 43.

³⁴Jean R i c a r d o u (*Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 11) definuje "narration" jako "způsob vyprávění" ("la manière de conter", a "fiction" jako jeho obsah ("ce qui est conté"). Gérard G e n e t t e (*Figures, III*, Seuil, Paris 1972, s. 72) zase považuje za "označované" příběhu ("signifié au contenu narratif") "histoire", zatímco příslušné "označující" ("signifiant") pojmenovává "récit".

³⁵Srv. textové analýzy na způsob Rolanda Barthesa (*S/Z*, Seuil, Paris 1970), které si všímají technik vyprávění, nebo Clauda Bremonda, které vycházejí z Proppových postupů a snaží se vyvodit obecná pravidla, jež by se vztahovala na rozbor zákonů, jimiž se vyprávění řídí (tzv. "narrativní logiku", "logique narrative", jak naznačuje přímo titulem některých svých prací - srv. "La logique des possibles narratifs", v: *Communications*, N^o 8, 1966, *Logique du récit*, 1973).

³⁶O "gramatice vyprávění" mluví explicitně Tzvetan T o d o r o v (*La grammaire du récit*, v: *Languages*, 1968, *La grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969) nebo Gerald P r i n c e (*A Grammar of Stories*, Mouton, The Hague 1973). O generativní modely na jakémisi gramatickém základě se pokoušel Teun A. Van Dijk ("Grammaires textuelles et structures narratives", v: *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1973). Wayne C. B o o t h (*The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, Phoenix Edition 1967) směřuje k schémátům vyprávění sestaveným na základě kauzálních řetězců. Roland B a r t h e s ("Introduction à l'analyse structurale des récits", v: *Communications*, N^o 8, 1966, p. 53) poznamenává, že toto umění vyprávět chápáné jako schopnost vytvářet vyprávění ("récits") ze struktury jako kódu odpovídá pojmu "performance" podle Chomského. Rozvoj děje na základě logických vztahů v obecné rovině studoval Gérard G e n o t (*Problèmes de calcul du récit* (Université de Paris, Nanterre, 1978).

³⁷A.-J. G r e i m a s převedl Proppův individuálně-morfologický popis ruské pohádky na obecný strukturalistický popis (*Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966).

BIBLIOGRAFIE

a) Texty

- ASSELINÉAU Charles, *La Double vie*. Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1858
- AUROUX Sylvain et al., *La linguistique fantastique*. Clims-Denoël, Paris 1985 (Communications du colloque de Fontenay-aux-Roses, 1983)
- BALZAC Honoré de (Horace de SAINT-AUBIN), *Le Centenaire ou les deux Béringheld, I, II*. Pollet, Paris 1822
- BALZAC Honoré de, *Comédie humaine*, vol. 7. Seuil, Paris 1970
- BALZAC Honoré de, *Contes drolatiques*. C. Gosselin, Paris 1832
- BALZAC Honoré de, *Contes drolatiques, II*. Calmann-Lévy, Paris, s.d.
- BALZAC Honoré de, *Contes philosophiques*. C. Gosselin, Paris 1832
- BALZAC Honoré de, *L'Élixir de longue vie et autres contes fantastiques*. Marabout, Verviers 1971
- BALZAC Honoré de, *Falthurne*. Corti, Paris 1950
- BALZAC Honoré de, *Histoire intellectuelle de Louis Lambert, Le Livre mystique, I*. Werdet, Paris 1835.
- BALZAC Honoré de, *OEuvres complètes*, Tome XXIV. Delta, Paris 1972
- BALZAC Honoré de, *La Recherche de l'Absolu*. Calmann-Lévy, Paris, s.d.
- BALZAC Honoré de, *Séraphîta*. Werdet, Paris 1835
- BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*. Garnier Frères, Paris 1944
- BALZAC Honoré de, CHASLES Philarète, RABOU Charles, *Contes bruns*. Laffitte Reprints, Marseille 1979 (přetisk vydání Paříž 1832)
- BÉARD Cyprien, *Lord Ruthwen ou les vampires, I, II*. Roman de C.B. Publié par l'auteur de Jean Sbogar et de Thérèse Aubert. 3^e édition, Ladvocat, Paris 1820
- BECKFORD William, *Vathek, Conte arabe*. J. Corti, Paris 1984
- BLOCK Aloysius, *Le Spectre*, v: Jean-Louis Steinmetz, *La France frénétique de 1830, Choix de textes*. Phébus, Paris 1978
- BOREL Pétrus, *Champavert, Contes immoraux*. Le Chemin vert, Paris 1985
- CAZOTTE Jacques, *Le Diable amoureux*. E. Dentu, Paris 1892.
- DESCHAMPS Émile, *Réalités fantastiques*. P. Henneton, Paris, s.d.
- DUMAS Alexandre, *La Femme au collier de velours*. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles 1850
- DUMAS Alexandre, *Les Mille et un fantômes, I, II, III*. Meline, Cans et Compagnie, Bruxelles-Livourne-Leipzig 1849
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Contes de la montagne*. Durr, Leipzig, M. Lévy frères, Paris 1860
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Contes des bords du Rhin*. Hetzel, Paris 1862
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Contes fantastiques*. Hachette, Paris 1860
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Contes populaires*. Hetzel, Paris 1862
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Hugues-le-loup et autres récits fantastiques*. Marabout, Verviers 1966
- ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Science et génie, Conte fantastique*. G. Silbermann, Strasbourg 1850

- FÉVAL Paul, *La Soeur des fantômes, I, II*. Meline, Cans et Cie, Bruxelles, Livourne, Leipzig 1852
- FLAUBERT Gustave, *Premières oeuvres, I*. Bibliothèque Charpentier, Paris 1914
- GAUTIER Théophile, *Avatar*. Alphonse Dürr, Leipzig 1857
- GAUTIER Théophile, *Nouvelles*. G. Charpentier, Paris 1881
- GAUTIER Théophile, *Récits fantastiques*. Flammarion, Paris 1981
- GAUTIER Théophile, *Romans et contes*. G. Charpentier, Paris 1882
- GAUTIER Théophile, *Spirite*. G. Charpentier, Paris 1877
- HUGO Victor, *Bligger le Fléau*. Gallimard, Paris 1981
- CHASLES Philarète, *L'OEil sans paupières, v: Contes bruns*. Urbain Canel, Adolphe Guyot, Paris 1832
- KARR Alphonse, *Dieu et le diable*. Michel Lévy Frères, Paris 1875
- LAMOTHE-LANGON Étienne-Léon de, *La Vampire ou la Vierge de Hongrie, I, II, III*. Cardinal, Paris 1825
- LA MOTTE-FOUQUÉ F. baron de, *Ondine*. Nouvelle bibliothèque populaire, H. Gautier, Paris 1887
- LORRAIN Jean, *Histoires de Masques*. Paul Ollendorff, Paris 1900.
- MAUPASSANT Guy de, *Contes fantastiques complets*. Marabout, Verviers 1986
- MAUPASSANT Guy de, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*. Garnier Frères, Paris 1976
- MÉRIMÉE Prosper, *Romans et nouvelles, I, II*. Garnier Frères, Paris 1967
- NAU Joseph-Antoine, *Force ennemie*. Éditions de la Plume, Paris 1903
- NERVAL Gérard de, *Nouvelles et fantaisies*. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1928
- NODIER Charles, *Contes*. Garnier Frères, Paris 1961
- NODIER Charles, *Contes de la veillée*. Larousse, Paris, s.d.
- NODIER Charles, *Contes fantastiques*. J.M. Dent, Paris-Londres, s.d.
- NODIER Charles, *Les sept châteaux du roi de Bohême*. Victor Lecou, Paris 1852
- NODIER Charles, *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier - Flammarion, Paris 1980
- RABOU Charles, *Le Ministère public, Sara la danseuse, Tobias Guarnerius v: Contes bruns*. Urbain Canel, Adolphe Guyot, Paris 1832
- RENARD Maurice, *Le Voyage immobile suivi d'autres histoires singulières*. G. Grès et Cie, Paris 1922
- SCHWOB Marcel, *OEuvres, I, II*. Mercure de France, Paris 1921
- THIERRY Édouard, TRIANON Henri, *Sous les rideaux, Contes du soir*. A. Belin, Lachapelle, Paris 1834
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Contes fantastiques*. Flammarion, Paris 1965
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *L'Eve future*. Mercure de France, Paris, s.d.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Les Trois Premiers Contes*. Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris 1931
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *OEuvres complètes, II*. Mercure de France, Paris, s.d.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *OEuvres complètes, V*. Mercure de France, Paris 1923

- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Oeuvres complètes, VI*. Mercure de France, Paris 1924
- b) Antologie
- BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Stock, Paris 1978 (textová část)
- CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique, I, II*. Gallimard, Paris 1966
- CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*. José Corti, Paris 1947
- CASTEX Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*. Corti, Paris 1963 (nové, přepracované vydání)
- GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland, *La grande anthologie du fantastique, I-X*, (Textes choisis et présentés par Jacques Goimard et Roland Stragliati). Presses Pocket, Paris 1977-1981
- SCHNEIDER Marcel, *Les Histoires fantastiques d'aujourd'hui*. Casterman, Tournai 1965
- STERNBERG Jacques, GRALL Alex, BERGIER Jacques, *Les chefs-d'oeuvre du fantastique*. Éd. Planète, Paris 1967
- c) Historické a teoretické práce
- ABENSOUR Liliane, CHARRAS Françoise, "Le choix du noir", v: *Les Cahiers de l'Herme, Romantisme noir*, Herme, Paris 1978, N° 34, s. I-X
- ABRAHAM Pierre, DESNÉ Roland et al., *Manuel d'histoire littéraire de France, Tome IV, 1789-1848, II^e partie*. Éditions sociales, Paris 1973
- ABRAHAM Pierre, DESNÉ Roland et al., *Manuel d'histoire littéraire de France, Tome V, 1848-1917*. Éditions sociales, Paris 1977
- AKEN Van Johannes, *Histoire vraie du vampirisme*. Vernoy, Genève 1980
- ALEXANDRESCU Sorin, "Le discours étrange, essai de définition à partir d'une analyse de 'La Nuit' de Maupassant", v: *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris 1973, s. 55-95
- AMBLARD Marie-Claude, "Nodier et Shakespeare", v: *Europe*, 58^e année, N° 614-615, juin-juillet 1980, s. 110-116
- ARNAL Francis, "Carl-Gustav Jung et le merveilleux", v: *CERMEIL*, vol. III, N° 6, décembre 1987, s. 1-10
- ARRIGON L.-J., *Les années romantiques de Balzac*. Perrin et Cie, Paris 1927
- AVNI Ora, "Et la chose fut, 'La Vénus d'Ille' de Mérimée", v: *Poétique*, N° 46, 1981, s. 156-170
- BAIER Lothar, "Ist phantastische Literatur reaktionär? Zu den Thesen Lars Gustafssons", v: *Akzente, Zeitschrift für Literatur*, Carl Hansen Verlag, München, 16. Jahrgang, Heft 3/69, s. 276-287
- BALDENSPERGER Fernand, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*. H. Champion, Paris 1927
- BANCQUART Marie-Claire, *Maupassant conteur fantastique*. Archives des lettres modernes, Paris, N° 163, (VII), 1976 (5)
- BANDOW K., "Biographie und Einleitung", v: ERCKMANN Émile, CHATRIAN Alexandre, *Vier Erzählungen*. Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig 1895, s. III-VI
- BARONIAN Jean-Baptiste, "Le romantisme noir et les 'petits' romantiques français", v: *Cahiers de l'Herme, Romantisme noir*, Herme, Paris 1978, N° 34, s. 313-315

- BARONIAN Jean-Baptiste, "Les dix années noires de Balzac", v: *Magazine littéraire*, N° 120, janvier 1977, s. 20-21
- BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Stock, Paris 1978
- BARONIAN Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique, Esquisse sur les métamorphoses d'un genre littéraire*. L'Age d'Homme, Lausanne 1977
- B{DESCU Irina, "Préliminaires pour une étude du fonctionnement du fantastique", v: *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI, 1969, s. 199-208
- BECKER Raymond de, *Les Rêves ou les machinations de la nuit*. Planète, Paris 1969
- BÉGUIN Albert, *Balzac lu et relu*. Seuil, Paris 1965
- BELLEAU André, "L'automate comme personnage de roman", v: *Études françaises*, vol. 8, N° 2, mai 1972, s. 115-129
- BELLEMIN-NOËL Jean, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", v: *Littérature*, N° 2, mai 1971, s. 103-118
- BELLEMIN-NOËL Jean, "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)", v: *Littérature*, N° 8, décembre 1972, s. 3-23
- BERNARD Jean-Louis, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Éd. Mirabel, Montréal 1937
- BESSIERE Irène, *Le récit fantastique*. Larousse, Paris 1974
- BETMTELIU Marin, *Realismul literaturii fantastice*. Scrisul românesc, Craiova 1975
- BLEIKASTEN André, DEURBERGUE Jean, "Lapsus calami, Fantastique, fantasma et écriture dans 'The Death of Halpin Frayser'", v: *Recherches anglaises et américaines*, N° VI, 1973, s. 105-126
- BOREL Jacques, *Séraphîta et le mysticisme balzacien*. J. Corti, Paris 1967
- BOUSQUET Jacques, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne)*. M. Didier, Paris 1964
- BOZZETTO Roger, "Le fantastique moderne", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 57-64
- BOZZETTO Roger, "Le pourquoi d'un pluriel", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 3-5
- BOZZETTO Roger, CHAREYRE-MÉJAN A., PUJADE P. et R., "Penser le fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 26-31
- CAILLOIS Roger, *Cases d'un échiquier*. Gallimard, Paris 1970
- CAILLOIS Roger, *Images, images..., Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. J. Corti, Paris 1966
- CARLSSON Anni, *Teufel, Tod und Tiermensch, Phantastischer Realismus als Geschichtsschreibung der Epoche*. Athenäum Verlag, Kronberg/Ts., 1978
- CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France*. J. Corti, Paris 1987
- CERSOWSKY Peter, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Wilhelm Fink Verlag, München 1983
- COMAN Mihai, "Fantastique, mythologique, folklorique", v: *Revue roumaine*, XXXVII^e année, 2-3, 1983, s. 172-178.
- COMPÈRE Daniel, "Nodier et le conte populaire français", v: *Europe*, 58^e année, N° 614-615, juin-juillet 1980, s. 89-94
- CORDESSE Gérard, "Le double et le robot", v: *Recherches anglaises et américaines*, Revue annuelle, N° VI, 1973, s. 32-41

- COUTY Daniel, *Le Fantastique*. Bordas, Paris 1986
- COXHEAD David, HILLER Susan, *Les Rêves, visions de la nuit*. Seuil, Paris 1976
- DAMBSKA Izydora, "Le problème des songes dans la philosophie des anciens Grecs", v: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, N° 1, 1961, s. 11-21
- DAN Sergiu Pavel, *Proza fantastic/româneasc/*. Minerva, București 1975
- DAVID-WEILL Natalie, *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*. Droz, Genève 1989
- DECOTTIGNIES Jean, "A propos de la 'La Morte amoureuse' de Théophile Gautier: fiction et idéologie dans le récit fantastique", v: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 72^e année, N° 4, juillet-août 1972, s. 616-625
- DECOTTIGNIES Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*. Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris, 1970 (Service de reproduction de thèses, Université de Lille III, 1973)
- DECOTTIGNIES Jean, "'Lokis': fantastique et dissimulation", v: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 71^e année, N° 1, 1971, s. 19-29
- DÉDÉYAN Charles, *L'imagination fantastique dans le romantisme européen*. Centre de documentation universitaire, Paris 1964
- DESCAMPS Marc-Alain, *La maîtrise des rêves*. Éditions Universitaires, Paris 1983
- DESCHAMPS Gaston, "La littérature fantastique et terrible", v: *Je sais tout*, N° VIII, 1905, s. 151-160
- DUGNEANU Paul, "Pour une esquisse typologique du fantastique", v: *Revue roumaine*, XXXVII^e année, 2-3, 1983, s. 152-158
- DUMONT Francis, *Les Petits romantiques français*. Les Cahiers du Sud, 1949
- EHR SAM Jean, EHR SAM Véronique, *La littérature fantastique en France*. Hatier, Paris 1985
- EIGELDINGER Marc, "Introduction", v: Théophile GAUTIER, *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris 1981, s. 17-42
- ERTEL Rachel, SINGER Isaac Bashevis, "Le fantastique apprivoisé", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 91-99
- ESCARPIT Robert, "Postface: A propos du fantastique", v: *Le fabricant de nuages*, Flammarion, Paris 1969, s. 225-232
- EVANS Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*. J. Corti, Paris 1951
- FINNÉ Jacques, *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980
- GACHOT Félix, *Les chefs-d'oeuvre du rêve*. Planète, Paris 1969
- GATTEGNO Jean, "Folie, croyance et fantastique dans 'Dracula'", v: *Littérature*, N° 8, décembre 1972, s. 72-83
- GAUTIER Théophile, *Autobiographie*, v: *Poésies de Théophile Gautier*, France, Imprimerie particulière, 1873
- GEARY Robert, "From Providence to Terror: The Supernatural in Gothic Fantasy", v: *Studi di letteratura franceze, XIII, La letteratura fantastica*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum", Serie I, vol. 212, Leo S. Olschki, Firenze 1987, s. 7-19
- GILMAN Juliette, "The Fantastic Dwelling in Jacques Cazotte's *Le Diable amoureux*", v: *Studi di letteratura franceze, XIII, La letteratura fantastica*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum", Serie I, vol. 212, Leo S. Olschki, Firenze 1987, s. 133-140

- GIRAUD Yves, "Monstres et merveilles au centre de la Terre: les fantômes fantastiques du Chevalier de Mouhy", v: *Studi di letteratura franceze, XIII, La Letteratura fantastica*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum", Serie I, vol. 212, Leo S. Olschki, Firenze 1987, s. 45-60
- GOIMARD Jacques, *L'année 1981-1982 de la science-fiction et du fantastique*. Julliard, Paris 1982
- GOIMARD Jacques, "Thématologie du cinéma fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N^o 611, mars 1980, s. 137-148
- GRUNEWALD Marie-Antoinette, "Charles Nodier et sa prévision de la fin du monde", v: *Europe*, 58^e année, N^o 614-615, juin-juillet 1980, s. 54-59
- GUISCHARD John A., *Le conte fantastique au XIX^e siècle*. FIDES, Montréal, s.d.
- HADFIELD J. A., *Rêves et cauchemars*. UGE, Paris 1962
- HAMON Philippe, "Le Horla' de Guy de Maupassant, Essai de description scripturale", v: *Littérature*, N^o 4, 1971, s. 31-43
- HELLENS Franz, *Le fantastique réel*. SODI, Bruxelles, Paris, Amiens 1967
- HELLO Ernest, "Du genre fantastique", v: *Revue française*, 14^e année, Paris 1858, s. 31-40
- HUNTER Lynette, *Modern Allegory and Fantasy*. MacMillan Press, Houndmills, Basingtoke, Hampshire and London, 1989
- CHABOT Jacques, *L'autre moi, Fantômes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*. Épisud, Aix-en-Provence, 1983
- IRWIN William Robert, *The Game of the Impossible, A Rhetoric of Fantasy*. University of Illinois Press, Urbana Chicago London 1976
- JACQUEMIN Georges, "Über das phantastische in der Literatur", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 33-53
- JUIN Hubert, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire*, N^o 66, 1972, s. 9-16
- JUIN Hubert, "Les incertitudes de l'être", v: *Europe*, 58^e année, N^o 614-615, juin-juillet 1980, s. 8-10
- KOLOSIMOV Peter, *Le Monde des rêves*. A. Michel, Paris 1975
- KRICHBAUM Jorg, ZONDERGELD Rein A., "Die Wahrscheinlichkeit des Unmöglichen", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 83-98
- LACASSIN Francis, "Le Vampire ou le sang vainqueur de la mort", Préface, v: *Les Vampires de Paris*, Union générale d'Éditions, Paris 1981, s. 9-28
- LANDRIN Jacques, *Jules Janin, Conteur et romancier*. Société Les Belles Lettres, Paris 1978
- LASCAULT Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental, Un problème esthétique*. Klincksieck, Paris 1973
- LEDERER Horst, *Phantastik und Wahnsinn, Geschichte und Struktur einer Symbiose*. Dme-Verlag, Köln 1986
- LEFEBVE Maurice-Jean, *Auteurs français, Partie Contemporaine (Nerval et le fantastique)*. 1^{ère} édition, Université de Bruxelles, 1971-1972
- LEFEBVE Maurice-Jean, "Deux aspects de l'imaginal: le fantastique et les 'visions'", v: *Revue de l'Université de Bruxelles*, 2-3, 1971, s. 166-181
- LEFEBVE Maurice-Jean, *Le discours littéraire et l'imaginal*. Presses Universitaires de Bruxelles, 1^{ère} édition, 1970-1971

- LEFEBVE Maurice-Jean, "Les formes de l'étrange: signifié et référent", v: *Degrés*, 2^e année, N° 5, janvier 1974, s. c1-c14
- LEM Stanislaw, *Fantastyka i futurologija, I, II*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970
- LÉVY Maurice, "De la spécificité du Texte Fantastique", v: *Recherches anglaises et américaines*, N° VI, 1973, s. 3-13 (spécialité "Le Fantastique")
- LÉVY Maurice, "Gothique et fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 41-48
- LUCIUS Henriette, *La littérature "visionnaire" en France du début du XVI^e au début du XIX^e siècle, Étude de sémantique et de littérature*. Arts Graphiques Schüler S. A., Bienne 1970
- LÜCK Hartmut, *Phantastik Science-Fiction Utopie, Das Realismusproblem der utopisch-phantastischen Literatur*. Focus Verlag, Lahn-Giessen 1977
- MABILLE Pierre, *Le miroir du merveilleux*. Éditions de Minuit, Paris 1962
- MARIE Aristide, *Pétrus Borel, Le Lycanthrope, sa vie et son oeuvre*. Slatkine Reprints, Genève 1967
- MARIGNY Jean, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne, I, II*. Didier, Paris 1985
- MARSAN Jules, "Introduction", v: Gérard de NERVAL, *Nouvelles et fantaisies*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1928, s. I-XXIV
- MATTHEY Hubert, *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*. Lausanne, Payot et Cie, 1915
- MAURON Alice, "Ces fauves domestiqués. Vers une psychocritique du genre fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 73-79
- MESSENT Peter B., *Literature of the occult, A collection of critical essays*. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1981
- MILLER Dewitt M., *Magies quotidiennes*. Plon, Paris 1961
- MILLER Karl, *Doubles, Studies in Literary History*. Oxford University Press, 1985
- MILNER Max, *La fantasmagorie*. Presses Universitaires de France, Paris 1982
- MILNER Max, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, I, II*. J. Corti, Paris 1960
- MOLINO Jean, "Le fantastique entre l'oral et l'écrit", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 32-41
- MOLINO Jean, "Trois modèles d'analyse du fantastique", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 12-26
- MORAWSKI Kalikst, *Aspetti teoretici della letteratura fantastica*, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974
- NERVAL Gérard de, "Fantastique", v: *Nouvelles et fantaisies*. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1928
- NODIER Charles, "Au lecteur qui lit les préfaces", v: *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 221-226
- NODIER Charles, "De quelques phénomènes du sommeil", v: *OEuvres de Charles Nodier, V, Réveries*. E. Renduel, Paris 1832, s. 157-189
- NODIER Charles, "Du fantastique en littérature", Préface des *Sept châteaux du roi de Bohême*. Victor Lecou, Paris 1852, s. V-XXXV
- NODIER Charles, "Préface de la première édition", v: *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 69-71
- NODIER Charles, "Préface nouvelle", v: *Smarra, Trilby et autres contes*. Garnier-Flammarion, Paris 1980, s. 73-79

- OSTROWSKI Witold, "The Fantastic and the Realistic in Literature" v: *Zagadnienia rodzajów literackich*, Tom IX, Zeszyt 1 (16), Lódź 1966, s. 54-71
- PAPU Edgar, "Du réel, un degré vers le réel", v: *Revue roumaine*, XXXVII^e année, 2-3, 1983, s. 3-21
- PAUWELS Louis, BERGIER Jacques, *Le matin des magiciens, Introduction au réalisme fantastique*. Gallimard, Paris 1960
- P{UN Gheorghe, "An Attempt to Classify Science-Fiction Stories", v: *Revue roumaine de linguistique*, Tome XXVI, 1982, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Tome XIX, N° 1, 1982, s. 71-76
- PENZOLDT Peter, "Die Struktur der Gespenstergeschichte", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 11-32
- PENZOLDT Peter, *The Supernatural in Fiction*. Peter Nevill, London-New York 1952
- PIERROT Jean, *Merveilleux et fantastique, Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, 1974. Service de reproduction des thèses, Université de Lille, III, 1975
- PONGRACZ M., SANTNER J., *Les rêves à travers les âges*. Buchet/Castel, Paris 1965
- PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1987
- PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle, Le romantisme noir*. Denoël, Paris 1977
- PROPP Vladimir, *Morfologie pohádky, Ústav pro českou literaturu □SAV, Praha 1970*
- QUINSAT René, "Réalisme et fantastique balzaciens", v: *Europe*, 58^e année, N° 611, mars 1980, s. 49-56
- RABKIN Eric S., *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977
- RANK Otto, *Don Juan et Le double*. Payot, Paris 1973
- RAYMOND Marcel, *Romantisme et rêverie*. J. Corti, Paris 1978
- RÉAUT Raymond, *La parapsychologie et l'invisible*. Le Rocher, Monaco 1986
- RETTINGER Joseph, *Le conte fantastique dans le romantisme français*. B. Grasset, Paris 1908
- RICHTER Anne, "Guy de Maupassant ou le fantastique involontaire", v: Guy de MAUPASSANT, *Contes fantastiques complets*, Marabout, Verviers 1986, s. 5-30
- RICHTER Anne, *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs*. Librairie des Champs-Élysées, Paris 1981
- ROGERS Brian, *Charles Nodier et la tentation de la folie*. Slatkine, Genève-Paris 1985
- RUDWIN Maximilian, "Balzac and the Fantastic", v: *The Sewanee Review*, vol. XXXIII, N° 1, January 1925, s. 2-24
- SAVALLE Joseph, *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*. Minard 1981
- SCHAPIRA Marie-Claude, "Le thème du mort-vivant dans l'oeuvre en prose", v: *Europe*, 57^e année, N° 601, mai 1979, s. 41-49
- SCHASCH Nafissa A.-F., *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*. A.-G. Nizet, Paris 1983
- SCHMITT Jean-Claude, "Les morts qui parlent: voix et visions au XII^e siècle", v: AUROUX Sylvain et al., *La linguistique fantastique*. Clims-Denoël, Paris 1985, s. 96-102 (Communications du colloque de Fontenay-aux-Roses, 1983)

- SCHNEIDER Hannes, "Die schwarze Romantik und ihre Folgen, Bemerkungen zur phantastischen Literatur (I)", v: *Literatur und Kritik*, Heft 45, Mai 1970, s. 303-307
- SCHUERWEGEN Franc, "Pragmatique et fantastique dans 'Le Diable amoureux' de Cazotte", v: *Littérature*, N° 60, 1985, s. 56-72
- SCHWOB Marcel, *Spicilège*. Société du Mercure de France, Paris 1896
- SIEBERS Tobin, *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press, Ithaca and London, 1984
- SILHOL Robert, "Le fantastique existe-t-il?", v: *Recherches anglaises et américaines*, N° VI, 1973, s. 14-21
- SILHOL Robert, "Rêve du texte et texte du rêve", v: *Recherches anglaises et américaines*, N° VII, 1974, s. 74-94
- SIMONIN Michel, "La vérité de l'étrange: pédagogie et poétique du fantastique à la Renaissance", v: *Studi di letteratura franceze, XIII, La letteratura fantastica*, Serie I, vol. 212, Leo S. Olschki, Firenze 1987, s. 30-44
- SMYTH Frank, *Esprits et fantômes*. Hachette, Paris 1980
- STEINMETZ Jean-Luc, "L'Acte manqué du Romantisme", Préface, v: *La France frénétique de 1830*, Phébus, Paris 1978, s. 9-45
- STEINMETZ Jean-Luc, "Aventures du regard", v: *Europe*, 58^e année, N° 614-615, juin-juillet 1980, s. 11-27
- STEINMETZ Jean-Luc, "Gautier, Jensen et Freud", v: *Europe*, 57^e année, N° 601, mai 1979, s. 50-57
- STEINMETZ Jean-Luc, *La littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris 1990
- STRÄULI Dieter, *Zur Psychologie des Phantastischen*. Zürich 1981 (doktorská disertace)
- SZABÓ Zoltán, "L'espace, la solitude, la peur: puissance du fantastique dans Le Horla de Maupassant", v: *CERMEIL*, vol. III, N° 6, décembre 1987, s. 10-19
- TERBESCU Virginia, "Limitarea fantasticului prin aspecte realiste în 'Ghilgameș'", v: *Studii de literatură/universală*, XVII, București 1972, s. 89-94
- TARGE André, "Trois apparitions du Horla", v: *Poétique*, N° 24, 1975, s. 417-425
- THOMSEN Christian, FISCHER Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst*. Wis-senschanftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980 (sbírka statí)
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, Paris 1970
- TONDRIA Julien, VILLENEUVE Roland, *Dictionnaire du Diable et de la démonologie*. Marabout, Verviers 1968
- VALABREGA Jean-Paul, *Phantasme, mythe, corps et sens, Une théorie psychanalytique de la connaissance*. Payot, Paris 1980
- VAQUIÉ Jean, *Abrégé de démonologie*. Éd. Sainte Jeanne d'Arc, Vailly-sur-Sauldre, 1988
- VAX Louis, *L'art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France, Paris 1974
- VAX Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, Paris 1979
- VAX Louis, "Le fantastique, la raison et l'art", v: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, N° 2-3, avril-septembre 1961, s. 319-328
- VAX Louis, *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France, Paris 1965

VIAL André, "Le lignage clandestin de Maupassant conteur 'fantastique'", v: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 73^e année, N° 6, novembre-décembre 1973, s. 993-1009

VIATTE Auguste, *Les sources occultes du romantisme, I (Le Prérromantisme)*. Champion, Paris 1979

VILLENEUVE Roland, *Loups-garous et vampires*. La Palatine, Paris-Genève 1963

VULTUR Ioan, *Nara ⇔ iune [fi] imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului*. Minerva, București 1987

ZGORZELSKI Andrzej, "Zum Verständnis phantastischer Literatur", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 54-63

ZONDERGELD Rein A., *Lexikon der phantastischen Literatur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983

ZONDERGELD Rein A., "Zwei Versuche der Befreiung, Phantastische und erotische Literatur", v: *Phaicon*, 2, Almanach der phantastischen Literatur, Insel Verlag, 1975, s. 64-69

OBSAH

I.	Fantastická povídka jako žánr.....
II.	Od Cazotta k Maupassantovi.....
III.	Narativní model fantastického příběhu.....
IV.	Typologie postav.....
V.	Základní aspekty vyprávění.....
	Bibliografie.....