MORFOLOGIE FANTASTICKÉ POVÍDKY

Jiří Šrámek

Brno 1992

1. FANTASTICKÁ POVÍDKA JAKO ÁNR

"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 moeurs").5 Roger B o z z e t t o 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. A l b é r è s,7 Sergiu Pavel D a n8 nebo Jacques L a n d ­r i n.9  Ana Gonzalez S a l v a d o r o ­v á  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 H e l l e n s  tvrdí, že fantas­tično netvoří nějaký zvláštní literární druh, a poukazuje na to, že je v literatuře odjakživa.11 Jean-Baptiste B a r o ­n i a n  pro­hlašuje 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 M a u r o n o v á 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". Vrátíme-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 S c h n e­ i­ d e r  ve svém přehledu fantas­tických děl ve fran­couzské litera­tuře od středo­věku až po součas­nost vý­slovně vy­děluje specifický žánr vzniklý ve Francii po roce 183O působením Hoffmannovým.16 Rumunský literární teoretik Ioan V u l t u r  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 C a s t e x  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 B e r ­g i e r19 a Dieter P e n n i n g,20 kteří spatřují v povídce ideální formu pro fantas­tič­no. Jean P i e r r o t  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 č ­r e  a tím uvedl do běžného úzu. Je nicméně třeba si trochu podrobněji všimnout významu, jaký Ampčre 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 ­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, kabalu), 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 bu 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, dvojznačnost, 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" ("surréel"), 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 zmiuje, 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 ků s kost­liv­cem jako jezd­cem. Vypravěč se rozechvěl hrůzou, ale Bůh mu naštěstí 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 ne­oddělitelná součást. *Zlatá legenda* uvádí napří­klad v kapi­tole o svatém Juliánovi vyprávění z pera ehoře 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 přímluvu svatého Juliána, k němuž se kajícně 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 posvět­štil. Nesvědčí o tom jenom výše uvedená hyper­bolizace. Mluvící jelen ve vyprávění o jiném Ju­liánovi, jehož narativní schema se inspiruje 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 diferenciace 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. Zárove 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 projeví 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, Miltona 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 l8. 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 ábla 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 upozoruje 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 r­g e l d se do­mnívá, že fantas­tická literatu­ra, působící ve své první fázi subverzívně 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 pociu­je velmi intenzívně 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 nesplnitel­ném a načrtává spoj­nici mezi pohád­kami, fantastickou literaturou a science-fiction.47 Fantas­tický prožitek však zpravi­dla nemívá 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 Théophila 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 konkluzív­ní, když je uplatován 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 upo­zoruje 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 je­jíchž 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 spolupráci 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 opotře­bení.

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. R a b ­k i n, 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 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 V a x,57 Véronique a Jean E h r s a m o v ­i,58 Roger C a i l­ l o i s­,59 nebo Jacques G o i m a r d.60 V těchto seznamech fantas­tických motivů se objevují chara­kteristiky témat podle postav (upíři, fantómy, dvojníci, netvoři, čaro­dějové), podle událostí (pakt s áb­lem, 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 zvláš 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 M o r a w ­s k i, 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 Lefèbve 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  upozor­uje, 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 emocí" ("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 (motivu) 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, nebo 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? Odpově 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 součást fikce nelze jednodu­še na rozdíl od realis­tické součásti fikce označit za nereálnou nebo neexis­tující. Nereálnost, jak správně upozoruje Witold O s t r o w s k i, se nevztahuje jenom na fantas­tickou komponentu děje, nýbrž na celý příběh.78 Není správné klást do protikladu literatu­ru-skutečnost a literaturu-smyšlenku jako dva póly ležící proti sobě a vymezující 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 Z g o r z e l s k i, který souhlasí s tezí Ostrowského nestavět fantastické proti reálnému, nýbrž proti realistickému, zdůrazuje 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 neodstranil 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 spe­cifičnost se nezřídka explicitně upozoruje 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 Q u i n s a t  ve své balzakovské studii přiznává, že každý vypravěč, a realis­tického nebo fantastic­kého příběhu, uvádí vymy­šlený děj. Zatímco však čtenář rea­lis­tického pří­běhu nakonec víceméně spontánně zaměuje fikci se skuteč­ností, čtenář fantastického příběhu je veden k tomu, aby děj podivného příběhu připustil alespo 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 S a r t r e, 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 C a s ­t e x. 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 S c h n e i d e ­r  svým přehledem vývoje fantas­tické tématiky ve francouzské litera­tuře *(La Lit­térature fantasti­que en France,* 1964). Zásluhou 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 C a i l ­l o i s  *(Images, images..., Essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagina­tion,* 1966) a Louis V a x  *(La séduction de l’étran­ge,*1965). Jean B e l l e m i n - N o ë l se zmiuje 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 struk­turních 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 T o d o r o v *(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 strukturní souvis­losti. Strukturální přístup tedy respektuje zásadní tematická kritéria a vychází z historicky definovaného souboru textů, ale svou pozornost soustřeuje 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 V a x, "Le fantastique, la raison et l’art", v: *Revue philosophique de la France et de l’étranger,* No 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,* 58e année, No 611, mars 1980, s. 63. (Názor, že fantastická literatura nepře­stala v dvacátém století exis­tovat, sdílí i Marin B e  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, Bucureti 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, No 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*, 58e année, No 611, mars 1980, s. l2; Maurice L é v y, "De la spécificité du Texte Fantasti­que", v: *Recherches anglaises et américaines,* Revue annuelle, No 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,* 58e année, No 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, *Naraiune i imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 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 litérature 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, IIe 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 XIIe 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, *Naraiune i imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 1987, s. 105-106.

38Mihai C o m a n, "Fantastique, mythologique, fol­klorique", v: *Revue roumaine,* XXXVIIe année, 2-3, s. 174.

39Henriette L u c i u s, *La littérature "visionnaire" en France du début du XVIe* *au début du XIXe 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 XIXe 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 19e 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,* 57e année, No 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), No 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, Wroclaw - Kraków - Gdask 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, 1ère 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, 1ère 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, 1ère édition, 1971-1972, s. 10. M.-J. Lefèbve ("Les formes de l’étrange: signifié et le référent", v: *Degrés*, 2eannée, No 5, janvier 1974, s. c 12) se dokonce domnívá, že tzv. "poetické čtení" textu ("lecture poéti­que") nejen fan­tastično nevylučuje, 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 koncep­ci fantas­tična nicméně kritizuje i Jacques G o i­­m 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 umožující 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, Wroclaw - Warszawa - Kraków - Gdask, 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 smě­šo­vá­ní 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 reálno na­hrazuje, kdež­­to absurdno je ničí. Fantastično nabízí tajem­ství, ab­surdno nenabízí nic ("Du réel, un degré vers le réel", v : *Revue roumaine,* XXXVIIe 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,*  14e 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,* 58e année, No 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: *Zagadnenia rodzajów literac­kich,* TOM IX, Ze­szyt 1 (16), Lód 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, *Naraiune i imagi­nar, Preliminarii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 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 vypra­věče-autora vyprávět vlastní život (*op.cit.* s. 25).

83René Quinsat, "Réalisme et fantastique balzaciens", v: *Europe,* 58e année, No 611, mars 1980, s. 49-50.

84René Quinsat, *op. cit.,* s. 53-54.

85Jean-Paul S a r t r e, *L’Imaginaire.* Gal­limard, Paris 1940, s. 1-30.

86Jean 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, 1789-1848, IIe partie.* Éditions sociales, Paris 1973, s. 348.

87Roger B o z z e t t o, "Le pourquoi d’un pluriel", v:  *Europe,* 58e année, No 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 nesnáze 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 B a r o­ n i ­a n, *Panorama de la lit­térature fan­tas­tique de langue française,* 1978; Marcel S c h n e i d e r, *Les Histoires fantas­tiques d’au­jourd’hui*, 1965; Roger C a i l­ l o i s, *Anthologie du fantastique, I, II,* 1966; Jacques G o i m a r d, Roland S t r a g l i a t i,  *La grande anthologie du fantastique,* 10 svazků, 1977-1981 a j.), stejně jako výbory z fantastické tvorby jednotlivých autorů (např. Émile E r c k ­m a n n, Alexandre C h a t r i a n, *Hugues-le-loup et autres récits fantastiques,* 1966; Auguste de V i l ­l i e r s  de L’I s l e - A d a m,  *Contes fantasti­ques,* 1965; Guy de M a u ­p a s s a n t, *Contes fantastiques complets,* 1986; Théophile G a u t i e r,  *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 niž 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. ečeno slovy Jeana B e l ­l e m i n a - N o ë l a, 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 F i n n é popisuje tuto ambivalenci jako "závan fantas­tična"2 a Tzvetan T o d o r o v  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 alespo jako výjimeč­ně přípustný. Im­plikovaný tvůrčí subjekt, který se skrývá za narativní in­stancí 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 objek­tivity 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 výborech 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 použité 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 alespo 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 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 obrazu 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 za­měření 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 Sářin 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 ne­šastný 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, historky 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 alchymií, 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 fantasty (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 křes­anství. Sestra Béatrix zradila na čas Krista i Pannu Marii, kterou obzvláš uctíva­la, když opustila klášter a žila patnáct let s jedním mladým rytí­řem. Nakonec se vrátila jako kajícnice 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 nor­mandská. 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 áblem 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 ábla 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 Théophila Gautie­ra vypráví o mladém Mahmúdu ben Achmedovi, který se zamilo­val do bájné 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  upo­zoroval, že jeho podivu­hodné příběhy mají za základ vědu.11

*Smarra ou les Démons de la nuit* od Charlese Nodiera, příběh opatřený podtitulkem "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 ukázku 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 "surréel", 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 zaměo­vány 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. Historka odkrývá jisté 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 zhola 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 pře­zíravé 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 váše. 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 břitkou 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"). Koncepcí snění za bílého dne ("rêve éveillé") se Bal­zakova 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 pomineme 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 Béarda. 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 záplet­ce. Févalovu černému románu by nepo­chybně prospě­lo, kdyby hledal zpestření jenom v legendárním rozměru, jak jej například ztělesuje se svým darem vidění ("double vue") komtur Malo le Madre de Tre­guern, příslušník starobylého bretaského šlechtického rodu. Ani řada textů z rané tvorby Honoré de Balzaka, o nichž se v literatuře běžně refer­uje jako o fan­tastických, nespluje 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 zneužité pod vlivem narkoti­ka. Hned po porodu nebohé Hélène její dítě ukradli a usmr­ti­li. Po nálezu mrtvolky nemluvně­te byla dívka postavena před soud a odsouzena za vraždu novoro­zeněte k smrti. Král Ludvík XIII. jí však udělil milost a Hélène 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 zmiuje 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 Lerouxe, které vycházely počátkem 2O. 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 mozkem) a detektivní pátrání (Bénédict Masson je odsouzen k smrti za několikaná­sobnou vraždu). Jean-Baptiste B a r o n i a n  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,* 195l; 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 áb­lovi, *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 áblovi" *(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 ábelském 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 áblem mohlo být pouhým mámením smyslů, snem nebo halucinací, sám vyprávě­ný děj se celou řadou faktů takové jednoznačné interpre­taci fantastična vzpírá. Max M i l n e ­r  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 umožuje, 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 N o d i e r (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 áblu. *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 plaignis amèrement à Nodier.

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

Charles Nodier se ve svých fantastických povídkách často uchyluje k tématu snu, neboli - jak to formuluje Hubert J u i n  - 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 S t e i n m e t z  upozoruje - 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 ánrově 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. Nej­­blíže 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 Rámec 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 Théophi­la Gautiera znamenají totiž nový kvalitativní stupe. 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 nešastná 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 učiní 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 víde­ského divadla, jemuž se podaří uniknout áblu, 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 zá­ludného 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 rámec 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 3O. lé­tech 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 Goëttin­gue* (1830), jejíž zápletka 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 ábla tu nabývá velmi excen­trických podob.48 Frenetická ironie chara­kterizuje zápletku povídky *Le Souper des pendus* (1831), navíc ještě opat­řené přirozeným vysvětlením. Prudká vá­še 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 ne­šast­ném soukeníkovi, kte­rý se stal obětí prohna­ného mistra magie.

Za příkladnou ukázku fantastického příběhu lze považovat povídku *Le Spectre* (1831), pod niž 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. ádné 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.

Philarète 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 fokloris­tický 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 satku muže s ženou-skřítkem základní fantastické schéma. Jde o "realis­tic­ké", by 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 vítězící 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 D e s c h a m p s (1791-1871) uvedl v*Un bal de noces* (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 D u m a s (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 bu 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 obě kousla do ruky. Hosté, kteří se sešli v starostově domě, pak vyslechnou dal­ší, podobně neuvěřitelné příběhy, jejichž společným jmenova­telem bude komunikace napříč hranicí 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 uatými hlavami odsouzenců 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 škrtit kata, který se mu v noci po exekuci pokoušel ukrást zlatou medaili, zavěšenou na krku. V *Le Bracelet de cheveux* vyhoví 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 historka 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 vyplují *Les Mariages du père Oliphus,*  barvité 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 M é r i m é e (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 povýtce fantas­tických povídek, které nesmějí chybět v žádné antologii, *La Vénus d’Ille* (1837) a *Lokis*  (1869). Mario P r a z  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 E r c k m a n n  ­(1832-1899) a Alexandre C h a ­t r i a n (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 nedoceu­je.

Auguste V i l l i e r s  d e  L ’ I s l e - A d a m  (1838-1889) pranýřuje ve svých fantas­tických dílech výstřelky jed­nostranného a příliš sebevědomého pozitivismu. Hubert M a t ­t h e y  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, upozoruje E. D r o u g a r d, 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 P o n n a u o v á  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 výtvoru ducha, vystupujícího pod jménem Sowanna. Tím vzniká živá ženská bytost, Hadaly, by s neho­tovou duší ("âme vir­tuelle"), kterou si mladý lord Ewald může dotvořit podle vlastních představ o ideální ženě. "Budoucí Eva" Villierse 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 figuře onirismu (je možné hájit snad i názor, že hrabě d’Athol byl obětí haluci­nac­e).71

Téměř čítankově ukázkový text moderní fantas­tické povíd­ky zanechal Marcel S c h w o b  (1867-1905). Je to vyprávění o varovném přeludu, které vyšlo v *Le Coeur double* pod titulem *Le Train 081* (1891). Přes široká kritéria uplatovaná 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 H e l l o  (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 slýchá potom tajemný hlas, prožívá nepocho­pitelný příběh zcela v duchu fantastic­kého kánonu.

Seznam autorů fantastických povídek zařaze­ných do souboru uzavírá Guy de M a u ­p a s s a n t (1850-1893). Kritéria kanonic­kého fantastična zdaleka nesplují všechny tituly, které se ob­jevují ve výborech 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. Gui­schard74 a Joseph Rettinger.75 V našich rozborech 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. A l ­b é ­r è s  označuje toto fantastično jako parapsycholo­gické76 a Gwenhaël Ponnauová upozoru­je, 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 vypozoro­val, 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 nepříliš 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 Étienna-Léona de Lamotha-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 B e l l e m i n ‑ N o ë l  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, 1789-1848, IIe partie.* Éditions Sociales, Paris 1973, s. 339.

2Jacques F i n n é, *La littérature fantas­tique, Essai sur l’organisation surnaturelle.* Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980,s. 44.

3Tzvetan T o d o r o v, *Introduction à la littérature fantastique.*  Seuil, Paris 1970, s. 37.

4Roger C a i l l o i s, *Images, images..., Essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagina­tion.*  J. Corti, Paris 1966, s. 30.

5Pierre-Georges C a s t e x, *Anthologie du conte fan­tastique français.* J. Corti, Paris 1947, s. 38-39.

6Eugène B r e s s y, "Avant-propos", v: William B e c k ­f o r d, *Vathek.* J. Corti, Paris 1984, s. 7-10.

7Albert B é g u i n, *Balzac lu et relu.* Seuil, Paris 1965, s. 157.

8Maximilian R u d w i n, "Balzac and the Fantastic", v:  *The Sewanee Review,* vol. XXXIII, No 1, January 1925, s. 14.

9Srv. například Albert B é g u i n, *op. cit.,* s. 204; Fer­nand B a l d e n s p e r g e r, *Orien­tations étrangères chez Honoré de Balzac*. H. Champion, Paris 1927, s. 106.

10Honoré de B a l z a c, *Les litanies roman­tiques,* v: *OEuvres complètes,* t. XXVI, Delta, Paris 1976.

11Joseph R e t t i n g e r, *Le conte fantas­tique dans le romantisme français.* B. Grasset, Paris 1908, s. 129.

12Hubert J u i n, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire,*  No 66, 1972, s. 10.

13Marcel S c h n e i d e r, *La littérature fantastique en France.* Fayard, Paris 1964, s. 373.

14Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.,* s. 136.

15Armand H o o g, "La Révolte métaphysique et religieuse des petits romantiques", v: Francis D u m o n t, *Les petits roman­tiques français.* Les Cahiers du Sud, 1949, s. 23.

16Jacques L a n d r i n, *Jules Janin, Conteur et romancier.* Société Les Belles Lettres, Paris 1978, s. 286.

17Tzvetan T o d o r o v, *op. cit.,* s. 42.

18Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.,* s.146.

19Tento názor vyslovují otevřeně například Jean a Véronique E h r s a m o v i (*La littérature fantastique en France,* Hatier, Paris 1985, s. 23.)

20Jean-Baptiste B a r o n i a n, *Panorama de la lit­térature fantastique de langue française.* Stock, Paris 1978, s. 181.

21Joseph R e t t i n g e r, *op. cit.,* s. 18.

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

23Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.,* s. 15.

24Jean-Louis B e r n a r d, *Dictionnaire de l’insolite et du fantastique.*  Ed. Mirabel, Montréal 1937, s. 62.

25Srv. Gérard de N e r v a l, *Préface à Jacques Cazotte. Le Diable amoureux.* Garinet, Paris 1845

26Max M i l n e r, *Le diable dans la lit­térature fran­çaise de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861, I.* J. Corti, Paris 1960, s. 83.

27Jean-Baptiste B a r o n i a n, *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,* 58e année, No 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,* No 66, 1972, s. 11: "Il avait rêvé plusieurs fois qu’il avait été guillotiné en même temps que Marie-An­toinette, 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 impres­sionnés."

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,* 58e année, No 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 XIXe 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 transcendentales l’approchent des autres hermétis­tes et mystagogues".

50Srv. Gérard de N e r v a l, *Nouvelles et fantaisies.* Champion, Paris 1928, s. 135.

51Gérard de N er v a l, *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 J u i n, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire,* No 66, 1972, s. 12.

53Max M i l n e r, *Préface,* v: Honoré de B a l z a c, Philarète C h a s l e s, Charles R a b o u, *Contes bruns.* Laffitte Reprints, Marseille 1979 (réimpression de l’édition de Paris, 1832).

54Tohoto titulu použil Rein A. Z o n d e r ­g e l d,  *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 J u i n, "Les chemins du fantastique français", v: *Magazine littéraire,* No 66, 1972, s. 12.

56Na tuto okolnost výslovně upozoruje Hubert 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. 199.

57Jean et Véronique E h r s a m, *op. cit.,* s. 21.

58Mario 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. 91.

59Max M i l n e r, *Le diable dans la lit­térature fran­çaise de Cazotte à Baudelaire, I.* J. Corti, Paris 1960, s. 483.

60Jean et Véronique E h r s a m, *op. cit.,* s. 9.

61Joseph R e t t i n g e r, *op. cit.,* s. 86.

62Pierre-Georges C a s t e x, *Anthologie du conte fantas­tique français.* J. Corti, Paris 1947, s. 9.

63Hubert J u i n, *op. cit.,* s. 15.

64Hubert M a t t h e y, *op. cit.,* s. 192.

65Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.,* s. 192.

66E. D r o u g a r d, *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 P r a z, *op. cit.,* s. 272.

68Gwenhaël P o n n a u, *La folie dans la littérature fantastique.* Éd. du Centre National de la Recherche Scien­tifique, Paris 1987, s. 117 et sq.

69Marcel S c h n e i d e r, *op. cit.,* s. 253.

7OHubert M a t t h e y, *op. cit.,* s. 164.

71Srv. Jean et Véronique E h r s a m, *op. cit.,* s. 7: "(...) si les faits narrés relèvent du sur­naturel ou si l’apparition de Véra n’est que le fruit de l’hallucination du comte".

72Pierre-Georges C a s t e x, *op. cit.,* s. 208.

73Například Nafissa A.-F. S c h a s c h, *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 R i c h t e r, Biblio­thèque 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,* 73e année, No 6, novembre-décembre 1973, s. 998.

79Na tuto okolnost upozoruje 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 M a t ­t h e y. 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 Matthey 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 zmiuje Jean P i e r r o t.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 B e  t e l i u  se zmiuje o pravidlech fantastické povídky, aniž by vysvětlil, kde je hledat.4 Hlouběji se nad tímto pro­blémem zamýšlí jiný rumunský literární teore­tik, Paul D u g ­n e a ­n u, 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 Dugnea­nu, 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 Dugneanu z kan­onic­kého fantas­tična povídku 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 Du­gnea­nu 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 G o i m a r d vtipně charakterizuje techniku vyprávění používanou ve fantastické po­vídce jako sple úskoků ("réseau de superche­ries"), jež se řídí stále týmiž pravidly. Nejdří­ve rybář (autor) hodí do řeky udici s vnadidlem (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, umož­ujících 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 umožuje 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 V u l t u r. Konstatuje existenci tří základ­ních momen­tů, které nazývá podle chrono­logického kritéria nepříliš originálně jako "počáteční" (iniial), "ústřed­ní" (central) a "závěrečný" (final). V jejich rámci pak rozeznává další, dílčí momenty, jako třeba "vstupní infor­mace čtenáře" (orientare), "komplikace situace" (complica­ie) 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 B e l l e m i n -  N o ë l  klade vedle sebe na jednu stranu rovnice narativní perspektivu, čas a postavy

"je" + passé simple + n aktantů,

aby mohl na druhou stranu rovnítka 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 stupujícímu 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 specifič­nost vý­voje fantas­tického děje jako celku. Podrobnější popis kom­pozice fantas­tické povídky přinesli Jean a Véro­nique E h r ­s a m o v i. 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 zná­zor­u­je vývoj syžetové linie ve fantas­tické povídce jako křivku i Jacques F i n n é. Navíc kritizuje (jak vidíme z příkla­dů uve­dených v této kapitole, ne zcela právem), že teoretici doposud definovali fantas­tickou povídku většinou jen ve vztahu k temati­ce, což samozřejmě ne­stačí, protože je třeba ukázat právě na specifičnost 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 soustřeuje na pojem "vysvětlení" ("expli­cation"), jenž podle něho "závan fantas­tič­na" ústrojně dopluje. 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 multi­ple explica­tion") vybrán právě nej­vhod­něji. *Le Voya­geur sur la terre* (1927) od Juliena 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 nevylučuje. 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 suma­rizujím 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 P r o p p  jed­nodu­chou a přehlednou morfologii pohádky, založenou na jednání postav, které v pohádkovém příběhu vykonáva­jí určité zavedené funkce. Vladimir Propp konstato­val, že měnícím 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 rozborem 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 S l a ­d e k seznam 14 stereo­typních témat, zahrnují­cích údajně veškerou tematiku vědecko­fantas­tické literatu­ry.15 Franco F e r r i ­n i  se dokonce domnívá, že vědecko­fantas­tické povídky se dají re­dukovat na jednotný strukturál­ní typ a že by se s použitím Proppova modelu dala rekonstitu­ovat fabule-ar­chetyp vědec­ko­fantastické literatu­ry.16 Peter P e n z o l d t  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 K r a u s o v á 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 Doyla, se pokusil už Viktor Bori­so­vič Šklovskij.20) Je­stliže se tito 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 podmiovat 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 Vla­dimiru Proppovi, ve fantas­tické povíd­ce, jak připomíná Sergiu Pavel D a n, 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. Hrdiny se zmocují 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 nepopiratelnými 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 ztě­lesuje 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 Neuvaine 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 áblem (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 oživlé an­tické soše je určena jednak slovy vypravěčova průvodce, který se zmi­uje o zlém pohledu sochy, nedávno nalezené na zahradě domu pana de Peyreho­rada, jednak míněním manželky pana de Peyreho­ra­da, která z nálezu 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 Venušiným adrem odřené bílé místo, jako by tam byla něčím zasažena (třeba kamenem, hozeným uličníky), a velmi podob­nou odřeninu na prstech její pravé ruky (jako by tím kamenem hodila po ­­ú­točnících 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 obě? 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 nešastníkovu 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 satek 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 učastní­kem 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 zárove 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, naskýtá 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 ábla 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 ábla, jehož má hrát, a pak se dá do dlouhého, ábelské­ho 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, věstí 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 zvířeckosti 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 rozpolcení hrdinovy osobnosti - svedení hraběnky, jeho matky, tímto tajemným hostem (áblem). 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 vídá 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 zárove ujišuje 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 ábel. Jinak by také nemohl vyváznout 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, váše, 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 zárove ji dokáže i nejlépe zahrát, by by to byl sám ábel. Tobiáš, stavitel houslí *(Tobias Guarne­rius),* trpí utkvělou myš­lenkou (zaznívající 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 šůru 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 připíjí 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, opředeného 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 doplují. 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 noces* vy­právějí lovci na plese o tom, že spatřili v lesích Mortfon­taine nahého šílence, 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 uštěpač­ný 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 bezpostředně 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 bu 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 šastnějším 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 prohlí­žení tapiser­ie, visící na stěně jeho pokoje a zpodobu­jící Hektorovu milenku, 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 všímá 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 bu vtělený ábel, 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 ábla 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 oživuje. 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 breto­ského výrazu, jímž se v tomto kraji ozna­čují právě takové před­zvěsti smrti, které popisuje tento příběh. Xavier de la Vxxx 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, bratranci, 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 ábel ("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 boloské univerzitě a přitom inten­zívně 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 nedojel, jelikož byl cestou přepaden lupiči a přišel o život. Chudý malíř Christian Vénius (*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 Vxxx *(L’Inter­signe).* Zpravidla se však různé projevy, jimiž se znamení realizují, od sebe liší a navzájem se doplují 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 odpově na vzniklé otázky. Městský strážník *(Le Monstre vert)* projeví ochotu vniknout do skle­pa, kde se podle obecného mínění ode­hrávají pe­kelné rejdy. Vypravěč povídky *La Neuvaine 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 zaklinad­lo, 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 Guarne­rius)* 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 Vénius *(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 pokušením s negativním výsled­kem.

Vzhledem k před­chozí funkci znamení - pokud jsou ovšem v kon­­krétním textu realizována - může být pokušení 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. Pokušení je volně spjato s nara­tivní funkcí, jež po něm ná­sleduje a fantas­tické prvky dále rozvíjí, a to se zasvěcením (41 %). Také tato nara­tivní funkce je samozřejmě schopná stupovat 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 podřídit 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, obeznámenou s fantas­tičnem. Don Alvare (*Le Diable amou­reux)* se dozví od Soberana, jak má vypadat kruh, který má kolem sebe narýsovat, až bude chtít vyvolat ábla. Abbé Sérapion *(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 okult­ními 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 Neuvaine de la Chan­deleur* se vypravěč dozvídá o hromniční pověře od Marian­ny, která to sama úspěšně zku­sila. Swedenbor­gián Bouvart *(Ursule Mirouët)* zasvětí 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-vypravě­če do Mithro­vých mystérií a snaží vypravěči Christianovi objasnit svou my­šlenku, pře­vzatou z asijských esoterických doktrin, podle níž jedna duše oživuje 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 při­praví 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 svěřil křiš­álový flakón s tekuti­nou, kterou ho měl potřít, 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 nepod­ceoval. I když hrdina na strýcova poučení nechce dbát a v tomto okamžiku fantastič­no de facto nepřipouští, kanovník (ábel) nako­nec vyvrátí jeho sebejistotu. Podivný stařec, jenž radí Franzovi Gortlin­genovi *(La Sonate du diable)*, jak si má počínat, aby ob­stál proti áblovi 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)*, objasuje 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 nesmrtelnosti. 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 upozoruje svého přítele, lorda Ewalda, že do jeho umělého výtvoru 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 zmiuje 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 noces* 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 hostí, 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" ("noces 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 zjišuje, 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 (1OO %) 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 připadne narativ­ním funkcím úkol fantas­tično udržovat, případně upevovat 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 neprojevilo. 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 událostí, 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 Txxx, která kdysi stála pro Herkulovu milenku 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 vypravěč probuzený ze spánku uvidí dívku egyptské­ho typu ve svém pokoji. Vrátí princezně Hermonthis její mumi­fikovanou nožku, kterou si odpoledne koupil u starožitníka jako exo­tické těžítko, 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 přelud 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 utrhl 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 Neuvaine de la Chan­deleur* se v jasnovid­ném snu objeví přímo v jeho pokoji neznámá dívka, odloží si vedle něho kabelku s iniciálami svého jména a odnese si jednu snítku svěcené 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 Vxxx *(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 noces)*, 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 vlahé 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 příteli, 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 napřažené ruce se sevřou na­prázdno. Malíř Christian Vénius *(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 chole­ru. 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 šastným. 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 ze Ohmacht. Když se Élof jednoho dne na místo činu konečně vydá, shledá, že ve mlýně vypadá všechno tak, jak to vídá 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 huaté 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 níž se povalují cáry z čer­né kápě a klobouk s pérem. Ze stop usoudí, že před jeho očima leží obě 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 obě 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 - alespo dočasně - tlumí, skutečnost je jiná. Tato funkce naopak umož­uje 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, ujišuje 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 mytologii. 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 Txxx  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)* pociuje 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 přelud. 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 Neuvaine 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 nevyluču­je, 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 Vénius *(L’Esquisse mystérieuse)* vyjadřuje svou pochybnost slovy, když říká, že neví, co si má myslet o záhadné kresbě, jejímž je au­torem. Karl Häfitz *(Le Violon du pendu)* začíná hned ráno pochy­bovat o svém nočním vidění a svěřuje se s ním hostin­ské­mu. Mi­chel de Granville *(La Fée aux Miettes)* se několik­rát zmiuje 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 návladnímu přivo­lán, se jeho obavám vysmál a stanovil jako diagnózu halucinaci, 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 T o d o r o v 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, znázorujícího 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 Goëttin­gue*, kde vyjde najevo, že šlo o pouhý sen, nebo v *La Nuit du 3l décembre,* kde způsobila zvláštní stavy nedopatře­ním požitá dávka opia.

Uvedené příklady zárove 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 - přizná svou ábel­skou totožnost ("je suis le diable"). Bar­bara, hospo­dyně dona Romualda (*La Morte amoureuse)* rovněž v noci uviděla příjezd muže s černým koským 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 ujišuje, 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 Neuvaine 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 šlechtičny, 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, nazítří 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 zmioval. Zjistí, že informace předané ve snu Uršule, se přesně shodují se sku­teč­ností. Splní se i Minoretova varovná před­pově, 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 zmocuje 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 Vénius *(L’Es­quisse mysté­rieuse)* pohlédne ráno oknem přes mříže 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 Lerouxe, 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 výpovědí 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 poskvrny, 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. etěz 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 (zásahem 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 stupová­ní. 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 bu 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 umožuje 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 nimiž pře­ce jenom nepřestává tušit ábelské 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 ábla 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 zploš­uje. 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 upozor­uje 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 pociuje 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 přízra­kem 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 áblem jako zákaz­níkem pokrývá de facto celou povídku *Le Barbier de Goëttin­gue.* 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 nepopi­ratelnými stopami nelí­tost­ného zápasu, v němž zaprodaný hříšník podlehl áb­lovi, který si přišel pro jeho duši. Také Henrich *(Deux acteurs pour un rôle)* se utká s áblem ve fyzickém zápase, v němž by přišel o život, nebýt křížku, který mu darovala jeho milá, Katy. Stopy ábelských 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 Sympsona. 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 Vénius *(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 Neuvaine 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)*. Místy působí až dojmem 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 tex­tu, a je tedy vždy nezbytné náležitě přihlédnout 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 pro­hřešek 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. ert, 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 oživlými oběšenci) v *Le Souper des pendus.* Holič z koleje v Göttin­genu *(Le Barbier de Goëttingue)* 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 Goëttingue* a *La Nuit du 31 décembre* platí Gérard de Nerval, básník, jehož představivost 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 epidémie 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 zmiuje 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 zaměo­vat se za­svě­cením. Některé pokusy o vysvět­lení, které posléze neuspě­jí, mohou připomínat funkci označe­nou jako pochyb­nost. Tak například advokát Ber­mutier v *La Main* se zmiuje 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 nepříliš přesvěd­čivých). Někdy přichází ne­pravé vysvět­lení jako reflek­tované stanovisko hrdiny až s odstupem času. Tak třeba Christian Vénius (*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 bu 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 dvojitá funkce 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 bu 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 Frédérika Stadta *(La Métempsychose)* dostat zpět svoje tělo, šastný satek Franze s Ester, umož­něný zmařením ábelských 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 ábla, 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 znatelně převažuje nad vítěztvím. 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 hrozivé dimenze. lověk 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 nevyléčí ani satek 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 zrůdné 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, neu­nese 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 Sa­ville *(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 obě 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 stup­uje, 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 úrove, 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 jejích 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 popsaný s použitím funkcí znázor­nit asi tímto způsobem:

(3)

Víceméně plynulou gradaci fantastického motivu, to jest bez dočasného 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 úrove 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 umožuje. 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 upřesuje 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 nesměřuje 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 *anomálie.* Autoři fantas­tických povídek se řídí určitým syžetovým kánonem proto, že hledají způsob, jak včlenit tuto "anomálii" 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  t e l i u, *Realismul literaturii fantas­tice.* Scrisul romnesc, Craiova 1975, s. 162.

5Paul D u g n e a n u, "Pour une esquisse typologique du fantastique", v: *Revue roumaine,* XXVIIe 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, *Naraiune i imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 1987, s. 32-34.

9Jean B e l l e m i n - N o ë l, "Des formes fantasti­ques aux thèmes fantasmatiques", v: *Littérature,* No 8, décembre 1972, s. 103-104.

10Jean E h r s a m, Véronique E h r s a m, *La lit­térature fantastique en France.* Hatier, Paris 1985, s. 38-44.

11Jacques F i n n é, *La littérature fantas­tique, Essai sur l’organisation surnaturelle.* Éditions de l’Université de Bruxelles, 1980, s. 35.

12Jacques F i n n é, *op. cit.,* s. 44.

13Vladimir P r o p p, *Morfologie pohádky.* Ústav pro českou literaturu SAV, Praha 1970, s. 34.

14Vladimir P r o p p, *op. cit.,* s. 35.

15Srv. Manfred N a g l, *Science Fiction in Deutschland.*  Tübingen Vereinigung für Volkskunde, Tübinger Schloss, 1972, s. 10.

16Srv. Franco F e r r i n i, *Che cosa è fantascien­za.* Ubaldi Editore, Roma 1970, s. 148.

17Peter P e n z o l d t, *The Supernatural in Fiction.* Peter Nevill, London - New York, 1952, s. 18-19.

18Nora K r a u s o v á, "Sémantika literárneho textu", v: *Význam tvaru - tvar významu,* Slovenský spisova­tel, Bratislava 1984, s. 178-179.

19Nora K r a u s o v á, "Segmentácia epických textov", v: *op. cit.,* s. 73.

20Lev Borisovič Š k l o v s k i j, "Novela s tajomstvom", v: *Odysseův návrat,* Lidové nakla­datelství, Praha 1974, s. 142-143.

21Sergiu Pavel D a n, *Proza fantastic româ­neasc.* Minerva, Bucureti 1975, s. 86.

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

23Tzvetan T o d o r o v, *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 zmocuje 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 F i n n é, *op. cit.,* s. 35.

25Význam zkratek 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 aspo 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 stupe 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 káze, 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 ztělesují 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 iniia­tor"), jímž může být čaroděj, člověk s uhran­čivýma očima, ábel 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 úrove fantastickou postavu, třeba inkarnaci dábla, 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 Véniuse *(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 niž 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 zajišují 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 sém indi­vidualizace. Jestliže budeme například definovat funkce F1, F2 a F3 jako funkce, tvořící sféru působení určitého archetypu (aktan­ta), dovoluje invariance této sféry působení považovat jednotlivé postavy al, a2  a a3 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 mezistupe 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 bu 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 bu 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, obě 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 samého 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 Vénius (*L’Es­quisse mysté­rieuse),* když bezděky namaloval nepochopi­telný výjev, který - jak se později ukáže - byl kulisou brutální vraždy, mladý baron Xavier de la Vxxx *(L’Inter­si­gne),* jehož se při vstupu do domu abbého Maucomba 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 prostřed­níky (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 Véniuse *(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 zasvětitele 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 upevuje.

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 ojedinělých 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 alespo účastí další postavy.

Jak ukazují příklady z korpusu, postavy, které přichá­zejí ke slovu pod bodem b), už mají postavení aktanta, a to jako za­světitelé (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).* astěji 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 zasvětitele je třetí funkce, zasvěcení, ale zasahuje rovněž do pokušení, kde mů­že sehrát - jinak epi­zodickou - roli pokušitele, a do bo­je/při­jetí fantastična, kde kvalifikovaný mystagog přijímá navíc roli pomocníka nebo i pro­tivníka (odpůrce).

Soukeník Bouteroue *(La Main enchantée)* hledal zasvětitele s jas­ným praktickým cílem, a proto se vypravil za mistrem magie Goninem. Octave de Saville *(Avatar)* našel zasvětitele čirou ná­hodou. Zavolal si lékaře a objevil v něm kvalifi­kovan­ého a o­chotného mystagoga. Jak z uve­dených příkladů vyplývá, u­vedení zas­větitele 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 Sérapion poučuje dona Romualda *(La Morte amou­reu­se)*, ve sna­ze zachránit ho před mravní i fyzic­kou zkázou, 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) nevylučuje 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 bu jako pomoc­níka, nebo jako protivní­ka.

V roli pomocníků mohou ovšem vystupovat i mystagogové, což je případ abbého Sérapiona *(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. Pomoc­nicí je Katty *(Deux acteurs pour un rôle)*, která stojí pevně po Henrichově boku a má hlavní podíl na tom, že se vymaní z áblova 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 opravuje 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 bratří ho pronásle­doval, zatímco druhý byl v lese nalezen mrtvý. Estelle a Pablo *(Inès de Las Sierrras)* 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 spíš, že se o atribu­tech postav jakožto prvku, který propůj­čuje po­hádkám jejich bar­vitost a půvab, výslovně zmiuje 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 dokáží 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 B a r t ­h e s  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 (roli) v ději. Avšak už před "realis­tou" Balzakem požadoval fran­couzský klasi­cismus náleži­tou vnitřní motivaci (lo­giku) děje a zejména zdůrazoval, 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 portrétu, 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 pověra­mi) 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 nezmiovali. 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 svě­řuje 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 fantas­tičnem. První je připraven pro "nebeské man­želství" ("mariage céleste") podle Swedenborga, druhý má otevřenou cestu k záchvatům "šílenství", které mu přinášejí zkušenost s fantastič­nem.

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 fantastičnem i do jeho průběhu. Obraz hrdiny fan­tas­tického příběhu podává ve své povídce *Mag­né­tisme* Guy de Mau­pas­sant. Mluví tam o skepticích, 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 Guarne­rius),* neurotici  *(Lui?)* a možná i choromyslní *(Le Horla, La Fée aux Miet­tes)*, stejně jako jedinci pod­léhající vášním *(La Morte amoureuse),* prosté nevinné duše *(La Neuvaine de la Chandeleur),* jakož i vypočí­tavci *(La Main enchantée)* a lidé se špatným svě­domím *(Le Monstre vert, Le Ministère pub­lic)*. Odchylky 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 Vxxx *(L’Inter­signe)*  nebo Christianu Véniusovi *(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 předkřes­anského 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 Vxxx. Jasnovidnou schop­nost malíře Christiana Véniuse 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 uvoluje 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 zasvětitele v celém korpusu.

Kvalifikace mystagoga, to jest jeho intelek­tuální úrove všeobecně a vysoký stupe 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 zasvětitele, 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 za­světitele, 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 dojmem 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 zištné 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 Nervala 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 ztělesuje 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 výtvoru 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 bu 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 zasvětitelem, 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 ovládání cizí vůle. I když o sobě nevědí, navzájem se doplují a každý z nich má snad i část pravdy. Hrdinovi, který se jim ostatně nesvěřuje, však mnoho nepomo­hou. V takových případech je ovšem statut za­světitele 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 ábel ve své antropomorfizované legendární podobě, tedy jako výplod pokleslého nadpřirozena, ustálený v lidových vyprávě­ních a po­věrách. U ábla jako literární postavy nelze ovšem zapomenout, že se jedná o by­tost, jejíž zobrazení bylo konsakro­váno také církevní autoritou a nábo­ženskou tra­dicí. Démonolo­gie byla řádnou disciplinou, 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 ábla. Marcel S c h w o b  upozor­uje, že také Mefis­tofeles se zjevil Faustovi v podobě po­tulného žáka ("Fahren­der scolasticus"), zřejmě v návaznosti na zmíněnou tradici.18 Tra­diční církevní doktrina byla v 18. století podrobena globální kritice a v souvislosti s celkovou změnou mentality ztratila i postava ábla 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 Jasquese B o u s q u e t a  projevoval sklon k zob­­razování upírů, fantómů, čarodějů a sukubů, jelikož jako méně oficiální byly tyto postavy také méně zkompromito­vané než tradiční ábel 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 ábla v nich není nouze. Zobrazení ábla 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 P r a z.20 Posuny ve ztvár­nění ábla ve francouzské lite­ratuře devate­náctého století studoval Max M i l n e r.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 ábel jako folkloris­tické ztělesnění moci zla, otvíra­jící současně dveře do ne­známa. V *Le Diable amoureux* vystupuje po většinu času v podo­bě sukuba, mladé dívky jménem Biondet­ta, snažící se okouzlit svými půvaby dona Alvara. V závěreč­ných pasážích se dokonce zřetelně projevují moralizují­cí odstíny. Lidská zrůda, která může být považová­na za áblova zplozence, dovršuje fantastič­no v *Le Monstre vert.* Frene­tickými rysy se vyznaču­je děs, který ábel 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 Goëttin­gue* a takřka směšnou figurou se stává ve své bez­moc­nosti v *La Sonate du diable*. Je nicméně zřejmé, že ábel 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 otřele a jsou pro soudobého čtenáře stravi­telnější. Postava ábla 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 (čaroděj­nicí) 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 upo­zoruje 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 upozor­uje 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 nepřímo připomína­jí jeho pradávný strach z neznáma, jež ho obklopu­je, onu stále přetrvávající anxiozitu, provázející lidskou existenci.

Nejpropracovanějším 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 Béard. Je to vlastně série variací na motivy anglické povídky *The Vampyre* (1819) od Williama Polido­riho, 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 monoté­matič­nosti 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. Připomeme, 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. Studiem 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 ztělesuje 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 ecko, 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 državám.32 O mořských pannách se nicméně zmiují 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 ojediněle a navíc nepůsobí příliš přesvědčivě *(Les Mariages du père Oliphus).* K řídce se vyskytujícím fan­tastickým postavám patří také skřítci 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 skřítka 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).

Nejzvýznam­něji 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 dopluje 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 vázáni. 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 oživlých 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 projevovat 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 Txxx *(Omphale)* je oživlá po­stava z uměleckého dí­la, žena, jež kdysi za svého života stála modelem k postavě Her­ku­­lovy milenky 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 milenky a manželky jsou ostatně té­matem, které se táhne fantas­tickou literaturou jako červená nit. Inkarnací mýtu "mrtvé milenky" je stejně tak herečka Arsène, popravená milenka 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 aspo 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 milenec Arthur (*Un bal de noces)* přichází unést zrádnou milenku 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, ne­bo 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 zápletce jako obě nebo jako svědek, jednak jako ak­tanta, jenž je schopen stát se případně nositelem fantastična. Vý­raz *obě* 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 obě, Julii Iwinskou. Po­dobně se vytváří dvojice svědek fantastična - obě 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 obětí Sir John Rowell, Angličan žijící na Korsice. Obětmi 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 projeví, 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 áblem, 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 projeví 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 zhola 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 Hachet­tových 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 *(Séraphîta)* skončí jako Minnin spojenec, pře­stože se dlouho zdá, že jeho zájmy jsou v příkrém rozporu s cílem hrdinčina snažení. Pomocnicí v boji, který - poněkud váhavě - vede proti zlému duchu don Alvare Maravillas (*Le Diable amoureux)*, je hrdinova matka, doa 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, Egypanky 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 zištných zájmů zasvětitele, 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 zasvětitele - specializaci mystagoga. Albert Wolstang *(La Métempsycho­se)*, který se po domlu­vě s áblem 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 nezasvětí 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 nešastné lásky. Jde o city, které chová k exotické hraběnce Prascovii Labinské mladý Francouz Octave de Saville *(A­vatar)*. Hrdina narazí na soka v osobě hraběte Labinského a na roz­hodnou odpůrkyni v ženě, o kterou s pomocí fantastič­na (v dané situaci nečest­ně) usiluje. Hraběn­čina odhodlanost zhatí celý jeho plán a způ­sobí hrdinovu porážku. Protivníkem Juana Belvidéra *(L’É­lixir de longue vie)* je jeho otec a zasvětitel Bartholo­méo. Protože elixíru už nezbývá 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 vylíčen 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 obětmi fantas­tična se najdou postavy s bohatými atributy (Alicia Wardová, Julie Iwinská, Alphonse de Peyreho­rade a j.), což je dáno tím, že zaujímají důležité místo v zápletce.

Prosopografické prvky vstupují ve fantastické povídce 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 zasvětitele, 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, zasvětitele 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 fan­tastičnem. Postavy, jejichž prosopografie tento sém vyžaduje, za­světitel 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 atributech postav a odráží vzdá­lenost, ne-li přímo hranici, jež příslušné postavy od fantastična - 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,* No 8, décembre 1972, s. 72.

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

4Vladimir P r o p p, *Morfologie pohádky.* Ústav pro čes­kou literaturu SAV, 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 voulor 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.

1OA.-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, No 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, No 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.

3OSrv. 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 (Olmutz) 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,* 2e édition, Ladvocat, Paris 1820, II (s. 152-2O8), 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 epeem. 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,* No 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, IIe 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 ímě 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 VYPRÁVNÍ

Morfologická analýza fantastické povídky představuje na­ratolo­gický přístup k literárnímu textu. Ni­koli náhodou je pova­žován za inspiráto­ra naratolo­gie právě Vladi­mir Propp. Naratolo­gie, která se zabývá vztahy mezi vyprávěním (textem) a příběhem (diegezí), se konstituo­vala v rámci literár­ní vědy jako teorie vyprávě­ní,1 výzkum narativní struktury,2 vědecká dis­ciplina, kte­rá popisuje zákony stavby příběhu a snaží se kodifi­kovat jeho po­stupy.3 Tato nová dis­ciplina 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 všímat 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 niž 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 obyčejně 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 u­platují 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’OEil 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. Zá­rove se zdá, že převaha narativní perspek­tivy vypravě­če-hrdiny nebo vypravě­če-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 L e d e r e r ("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 systematič­ností, 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, směrujících 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, by 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 nedovtip­nos­ti. 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 áblem (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 áblovu 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 mrtvoly na pitevní stůl doktora Dunder­heada. Tento obrat zajiš­uje 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 výpově 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 výpově 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 rozpaky 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 *Am­fytrionu.* 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,1O 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 alespo ne­lže. Podobná tvrzení vypravěče o pravdivosti příběhu naproti tomu nepřekvapí v povídkách, které se řadí k literár­ní fik­ci. Baron de la Vxxx (*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 zdůraz­ováním 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 bu 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 výrocích 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 ujiš­ování 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 všímá 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", "métarécit" nebo "récit métadiégé­ti­que"), mů­žeme říci, že představuje autonom­ní vypravěč­ský part (vyprá­vění druhého stupně), něco jako falešný citát vlo­žený do úst nějaké postavy, kterou u­vedl rámec (vyprávění prvního stup­ně). Jde tudíž o narativní segment, jehož vypravěčem je po­stava, která už v příběhu vy­stupuje a jíž 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 G e n e t t e.14 Sémi­otic­ky je v tomto případě expedien­tem sdělení postava vy­pravěče, který bývá i hrdinou příběhu, a reci­pien­tem se stává (v textu rovněž zpodobený) adresát. Roman J a k o b ­s o n  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 šastných náhodách. Při­spívá za­jímavou příhodou, v níž sehrála klíčo­vou roli záhadná žena ("une des magiciennes des *Mille et une nuits*", "une femme ensorcel­lée"). V *Magnétis­me* je předmě­tem hovoru společ­nosti přátel zá­hadný magnetis­mus, pokusy doktora Charcota a kousky Do­natovy. V *La Main* se pozornost shromáž­děných hostí 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 obli­čeje ("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 aspo Robespi­er­rův 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 Robes­pier­rovo 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 rámcovém 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 zdůraz­uje své kritické stano­visko lékaře. Svým postojem se řadí k prvnímu ze tří typů lékařů, vystupujících ve fantastických povídkách, a to podle kategorizace, kterou navrhla Gwenhaël 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 ztělesuje 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 y­h 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 oprav­uje 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 Balzakův 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 rozbory 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 for­mulemi, jimiž vypravěči zdůrazují "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, by tichým, 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 ovlivuje 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 ovlivovat volbu a řazení motivů, stavbu syžetu. Prostřed­nictvím adresáta ("nara­tar") se podle Ioana V u l t u ­r a  u­vádí do děje pos­tava, umož­ující komunika­tivní interakci, jelikož může urči­tým, v textu popsaným 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. Zjiš­uje, 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 Vxxx inicia­tiva shromáž­děných přátel, kteří se baví vykládá­ním neuvěři­telných historek, aby se svěřil se svým zážitkem z jedné bretaské 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 podnítil poté, co se mu nešastný umělec jal popisovat svoje trápení s tajemným portrétem ("por­trait-spectre"). V  *Lokis* je podnět daný adresáty 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 soustřeují 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. astěji 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 zárove 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 vý­tvor 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 satku s moř­skou pannou a o cestách, kte­ré z toho vzešly, starý mořský vlk. Námořníkovo 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").* erpal 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 odpově.

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 B e l ­l e ­m i n - N o ë l 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 ("méta­discours") - 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 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 T o d o ­r o­ v  pojednou zjiš­uje, 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 vizí du­ševně chorého člo­věka. Takové explicitní odhalení znemožu­je "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 B e n ­v e n i s ­t e  považuje například imperfektum docela jednodu­še za jeden z prostředků časového systému typu sdělení, jež označuje výrazem "récit" a spojuje s písemným projevem.32 asový 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 obratů, které sice nemění smysl výpovědi, ale pozmě­ují 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, zdůraz­ující 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, dis­ciplina v podstatě sémiotic­ká, bude všímat jazyka - pos­taveného na úrove *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,* Klink­sieck, 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,*  No 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*, No 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). Klinksieck, Paris 1971, s. 80-81.

9Narativní perspektivu fantastických povídek Théophila 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 nejšastnější, protože *La Pipe d’opium* a *Le Club des hachichins* nelze pro neexistu­jící ambivalen­ci považovat za fantastické.) V druhé kategorii se vypravěč ztotožuje 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 kategorii 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 je 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 *Hep­tameronu* -, půjde o vypravěče *intradiege­tického.* (Srv. Gérard G e n e t ­t e, *Figures, III.* Seuil, Paris 1972, s. 255-256.)

15Roman J a k o b s o n, "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.

17Gwenhaël 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 Sympsona, 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 Hotran 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 XVe 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,* No 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 Gueyter 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, *Naraiune i imaginar, Preliminarii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 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,* No 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 Barthese *(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. "nara­tiv­ní logiku", "logique nar­rative", jak naznačuje přímo titulem některých svých prací - srv. "La logique des possibles nar­ratifs", v:  *Com­munica­tions,* No 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 jakémsi 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 schématům vyprá­vění ses­taveným na základě kauzál­ních řetězců. Roland B a r ­t h e s ("Introduction à l’analyse structu­rale des récits", v: *Communications,* No 8, 1966, p. 53) pozname­nává, že toto umění vyprávět chápané 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 in­dividuálněmorfolo­gický popis ruské pohádky na obecný stru­kturalistický popis (*Sémantique structu­rale,* Larousse, Paris 1966).

BIBLIOGRAFIE

a) Texty

ASSELINEAU 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.* 3e 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, No 34, s. I-X

ABRAHAM Pierre, DESNÉ Roland et al., *Manuel d’histoire littéraire de France, Tome IV, 1789-1848, IIe 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,* 58e année, No 614-615, juin-juillet 1980, s. 110-116

ARNAL Francis, "Carl-Gustav Jung et le merveilleux", v: *CERMEIL*, vol. III, No 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,* No 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, No 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, No 34, s. 313-315

BARONIAN Jean-Baptiste, "Les dix années noires de Balzac", v: *Magazine littéraire,* No 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

BDESCU 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, No 2, mai 1972, s. 115-129

BELLEMIN-NOËL Jean, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", v: *Littérature,* No 2, mai 1971, s. 103-118

BELLEMIN-NOËL Jean, "Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)", v: *Littérature,* No 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

BETELIU Marin, *Realismul literaturii fantas­tice.* Scrisul românesc, Craiova 1975

BLEIKASTEN André, DEURBERGUE Jean, "Lapsus calami, Fantas­tique, fantasme et écriture dans ‘The Death of Halpin Frayser’", v: *Recherches anglaises et américaines,* No 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,* 58e an­née, No611, mars 1980, s. 57-64

BOZZETTO Roger, "Le pourquoi d’un pluriel", v: *Europe,*  58e an­née, No 611, mars 1980, s. 3-5

BOZZETTO Roger, CHAREYRE-MÉJAN A., PUJADE P. et R., "Penser le fantastique", v: *Europe,* 58e an­née, No 611, mars 1980, s. 26-31

CAILLOIS Roger, *Cases d’un échiqiuer.* 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,* XXXVIIe année, 2-3, 1983, s. 172-178.

COMPERE Daniel, "Nodier et le conte populaire français", v: *Europe,* 58e année, No 614-615, juin-juillet 1980, s. 89-94

CORDESSE Gérard, "Le double et le robot", v: *Recherches anglaises et américaines,* Revue an­nuelle, No 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,* No 1, 1961, s. 11-21

DAN Sergiu Pavel, *Proza fantastic româneas­c.* Minerva, Bucureti 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,* 72e année, No 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,* 71e année, No 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 litérature fantastique et terri­ble", v: *Je sais tout,* No VIII, 1905, s. 151-160

DUGNEANU Paul, "Pour une esquisse typologique du fantas­tique", v: *Revue roumaine,* XXXVIIe année, 2-3, 1983, s. 152-158

DUMONT Francis, *Les Petits romantiques français.* Les Cahiers du Sud, 1949

EHRSAM Jean, EHRSAM 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,* 58e année, No 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 Bru­xellles, 1980

GACHOT Félix, *Les chefs-d’oeuvre du rêve.* Planète, Paris 1969

GATTEGNO Jean, "Folie, croyance et fantas­tique dans ‘Dra­cula’", v: *Littérature,* No 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 fantasmes 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,* 58e année, No 611, mars 1980, s. 137-148

GRUNEWALD Marie-Antoinette, "Charles Nodier et sa prévision de la fin du monde", v: *Europe,* 58e année, No 614-615, juin-juillet 1980, s. 54-59

GUISCHARD John A., *Le conte fantastique au XIXe 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,* No 4, 1971, s. 31-43

HELLENS Franz, *Le fantastique réel.* SODI, Bruxelles, Paris, Amiens 1967

HELLO Ernest, "Du genre fantastique", v: *Revue françai­se,* 14e 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, Fantasmes 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,* No 66, 1972, s. 9-16

JUIN Hubert, "Les incertitudes de l’être", v: *Europe*, 58e an­née, No 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).* 1ère 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, 1ère édition, 1970-1971

LEFEBVE Maurice-Jean, "Les formes de l’é­trange: signifié et référent", v: *Degrés,* 2e année, No 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,* No VI, 1973, s. 3-13 (speciální číslo "Le Fantastique")

LÉVY Maurice, "Gothique et fantastique", v: *Europe,* 58e an­née, No 611, mars 1980, s. 41-48

LUCIUS Henriette, *La littérature "vision­naire" en France du début du XVIe au début du XIXe 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,* 58e année, No 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,* 58e année, No 611, mars 1980, s. 32-41

MOLINO Jean, "Trois modèles d’analyse du fantastique", v: *Europe,* 58e année, No 611, mars 1980, s. 12-26

MORAWSKI Kalikst, *Aspetti teoretici della letteratura fan­tastica,* Wydawnictvo Polskiej akademii nauk, Warszawa-Kraków-Gdask 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, Rêve­ries.* 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 au 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: *Zagadnenia rodzajów literackich,* Tom IX, Zeszyt 1 (16), Lód 1966, s. 54-71

PAPU Edgar, "Du réel, un degré vers le réel", v: *Revue roumaine,* XXXVIIe année, 2-3, 1983, s. 3-21

PAUWELS Louis, BERGIER Jacques, *Le matin des magiciens, Introduction au réalisme fantastique.* Gallimard, Paris 1960

PUN Gheorghe, "An Attempt to Classify Science-Fiction Stories", v: *Revue roumaine de linguistique,* Tome XXVI, 1982, *Cahiers de linguis­tique théorique et appliquée,* Tome XIX, No 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 19e 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,* 58e année, No 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.* Libraire 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, No 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,* 57e an­née, No 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 XIIe 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,* No 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,* No VI, 1973, s. 14-21

SILHOL Robert, "Rêve du texte et texte du rêve", v: *Recherches anglaises et américaines,* No 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,* 58e an­­­née, No 614-615, juin-juillet 1980, s. 11-27

STEINMETZ Jean-Luc, "Gautier, Jensen et Freud", v:  *Europe,* 57e année, No 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, No 6, décembre 1987, s. 10-19

ERBNESCU Virginia, "Limitarea fantasticului prin aspecte realiste în ‘Ghilgame‘", v: *Studii de literatur universal,* XVII, Bucureti 1972, s. 89-94

TARGE André, "Trois apparitions du Horla", v: *Poétique,* No 24, 1975, s. 417-425

THOMSEN Christian, FISCHER Jens Malte, *Phantastik in Literatur und Kunst.* Wis­senchanftliche 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,* No 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,* 73e année, No 6, novembre-décembre 1973, s. 993-1009

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

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

VULTUR Ioan, *Naraiune i imaginar, Prelimi­narii la o teorie a fantasticului.* Minerva, Bucureti 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

Fantastická povídka jako žánr............... ............

Od Cazotta k Maupassantovi.............. ...............

Narativní model fantastického příběhu.............. ....

Typologie postav.............. ........................

Základní aspekty vyprávění.............. ..............

Bibliografie.............. ...........................