

## KAPITOLA DRUHÁ

### Definice fantastična

*První definice fantastična. – Vizor předchádek. – Fantastično v rukopise nalezeném v Zaragoze. – Druhá definice fantastična, jasnější a přesnější. – Žně, odmlínuté dějnice. – Zvláštní příklad fantastična. – Návratova Aurelie.*

Alvaro, hlavní postava Cazorotovy knihy *Zamilovaný ďábel*, žije již měsíce s bytostí ženského pohlaví, o které si myslí, že je to zlý duch: ďábel nebo jeden z jeho podřízených. Způsob, jakým se tato bytost objevil, jasně ukazuje, že je zástupcem onoho světa; ale její specificky lidské (a navíc ženské) chování, skutečné rány, které dostává, naopak jakoby dokazují, že jde pouze o ženu, a to o ženu, která miluje. Když se jí Alvaro zeptá, odkud přichází, Biondetta odpoví: „Já jsem původem syřífda, a to jedna z nejpozornějších...“ (s. 114). Ale existují syřífdy? „Z toho, co jsem slyšel, jsem nic nechápal,“ pokračuje Alvaro. „Bylo však na mém dobrodružství něco pochopitelného? To všechno mi připadá jako sen, říkal jsem si; cožpak však celý lidský život není snem? Mné se jen zdá něco neobvyklejšího než jiným, tot vše. (...) Co je možné...? Co je nemožné?“ (s. 118).

Takto Alvaro váhá, ptá se (a čtenář spolu s ním), jestli je to, co se mu děje, pravdivé, jestli je to, co ho obkloupuje, opravdu skutečnost (a syřífdy tedy existují), anebo jde-li pouze o iluzi, která tu na sebe bere podobu snu. Alvaro později dospěje k tomu, že se s touto ženou, která je *možná* ďábel, vyspí; a – zděšen tím pomyslným – se sám sebe znovu ptá: „Spal jsem? Že by se mi to všechno jen zdálo?“ (s. 189). Jeho matka bude uvažovat stejně: „Vám se o tom statku a jeho obyvatelích patrně zdálo“ (s. 197). Dvojnásobnost se

udržuje až do konce dobrodružství: skutečnost, nebo sen? Pravda, nebo iluze?

Takto se dostáváme k jádru fantastična. Ve světě, který je opravdu našim světem, takovým, jaký jej známe, světem bez dáblů, syfild nebo upírů, se stane událost, která nemůže být vysvětlena zákony tohož důvěrně známého světa. Ten, kdo tuto událost vnímá, musí zvolit jedno ze dvou možných řešení: buďto jde o mámení smyslů, o dílo představitelů, a zákony světa pak zůstávají tím, čím jsou; anebo se ta událost doopravdy stala, je nedílnou součástí skutečnosti, ale tato skutečnost se pak řídí zákony, které nám nejsou známy. Buďto je dábel iluze, pomyslná bytost; anebo skutečně existuje, úplně stejně jako ostatní živé bytosti: s tou výhradou, že ho zřídka kdy pokláme.

Fantastično zabírá dobu trvání této nejistoty, jakmile zvolíme jednu či druhou odpověď, opouštíme fantastično a vcházíme do sou sedního žánru, do podivuhodna nebo zázáračna. Fantastično je váhání pocíťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události.

Pojem fantastična se tedy vymezuje vůči pojímám skutečného a pomyslného, a tyto pojmy si zasluhuji víc než jen pouhou zmínku. Diskusi o nich však necháme až na poslední kapitulu této studie.

Je taková definice alespoň původní? Můžeme ji, třebaže odlišně vyjádřenou, najít již v 19. století.

Nejprve u ruského filosofa a mystika Vladimira Solovjova: „V opravdové fantasie vždy zůstává vnější, formální možnost prostého vysvětlení obyčklé, všední souvislosti jevů, přičemž však je toto vysvětlení definitivně zbaveno vnitřní pravděpodobnosti“ (citováno Tomaševským, s. 143). Je zde nějaký podivuhodný jev, který lze vysvětlit dvěma způsoby, přirozenými a nadpřirozenými typy příčin. Možnost váhání mezi oběma možnostmi vytváří fantastický účinek.

O několik let později opakuje totéž téměř stejnými slovy Montague Rhodes James, anglický autor, jenž se specializoval na strašidelné příběhy: „Někdy není špatné ponechat si zadní dvířka pro přirozené vysvětlení; ale, řekl bych, necht jsou tato dvířka tak úzká, aby se nedala úplně použít“ (s. VI). Znovu jsou tedy možná dvě řešení.

Zde je ještě čerstvější příklad z Německa: „Hrdina stále a zřetelně cítí rozpor mezi oběma světy, světem skutečným a světem

fantastickým, a sám je udiven neobvyklými věcmi, které ho obklopují“ (Olga Reimannová). Tento seznam bychom mohli prodlužovat donekonečna. Poznamenejme nicméně rozdíl mezi prvními dvěma definicemi a tou třetí: tam mezi oběma možnostmi váhá čtenář, zde váhá postava; brzy se k tomu vrátíme.

Je třeba ještě poznamenat, že jestliže definice fantastična, které ve Francii nacházíme ve spisech z nedávné doby, nejsou s naší definicí identické, tak ji také neodporují. Aniž bychom se příliš zdržovali, podám několik příkladů čerpaných z „kanonických“ textů. Castex v *Le Conte fantastique en France* píše: „Fantastično... se vyznačuje... hrubým vpádem tajemství do rámce skutečného života“ (s. 8). Louis Vax zase v *L'Art et la Littérature fantastiques*: „Fantastické vyprávění... nám s oblibou předvádí lidi, jako jsme my, bytující ve skutečném světě, kde jsme i my, náhle postavené před něco nevysvětlitelného“ (s. 5). A Roger Caillouis ve studii *Au coeur du fantastique*: „Veškeré fantastično je porušením uznaného řádu, průnikem čehosi nepřipustného do samého jádra neměnných každodenních zákonitostí“ (s. 161). Vidíme, že tyto tři definice, ať už záměrné nebo ne, parafrázuji jedna druhou: pokládá je tu „tajemství“, „něco nevysvětlitelného“, „nepřipustného“, co proniká do „skutečného života“, „skutečného světa“ či do „neměnných každodenních zákonitostí“.

Uvedené formulace jsou celkově zahrnuté v definici, již navrhnouvali první citovaní autoři a která už předpokládala existenci události dvojitěho řádu, události přirozeného a nadpřirozeného světa; ale definice Solovjova, Jamese atd. kromě toho upozorňovala na možnost dvojitěho výkladu nadpřirozené události, a následkem toho na fakt, že si *někdo* mezi nimi musí vybrat. Byla tedy podnětnější, bohatší; definice, kterou jsme podali my sami, je z ní odvozená. Navíc klade důraz na diferenční ráz fantastična (jako dělící čáry mezi podivuhodným a zázáračným), místo aby z něj činila podstatu (jako to dělají Castex, Caillouis aj.). Obecněji je třeba říci, že žánr se vzdychky definuje vzhledem k žánrům, které s ním sousedí.

Definice však ještě postřádá jasnost, a právě v tomto směru musíme jít dál než naši předchůdci. Již jsme poznamenali, že nebylo jasně řečeno, jestli váhá čtenář, anebo postava; ani jaké jsou odsínyy tohoto váhání. *Zemilovaná dábel* skývá příliš málo látky pro pečlivěji provedenou analýzu: váhání, pochybnost tu trvají pouze chvíli. Sáheme tedy

po jiné knize, napsané asi o dvacet let později, která nám dovolí položit více otázek: po knize, jež mistrně zahajuje epochu fantastického vyprávění: po *Rukopise nalezeném v Zaragoza* od Jana Potockého.

Nejprve je nám vyličená řada událostí, z nichž žádná sama o sobě neodporuje zákonům přírody, tak jak nás je zkušenost naučila znát; ale to, jak se vrší jedna na druhou, už činí problém. Alfons van Warden, hrdina a vypravěč knihy, projíždí pohořím Sierra Morena. Najednou jeho „mezkar“ Mosquito zmizí; o několik hodin později zmizí i sluha Lopéz. Místní obyvatelé tvrdí, že kraj je sužován strašidly: dvěma nedávno pověšenými loupežníky. Alfons dorazí do opuštěné hospody a chystá se k spánku; ale prvním úderem půlnoci vstoupí do jeho pokoje „krásná, polonahá černoška, v každé ruce pochodeň“ (s. 14) a vyzve ho, aby ji následoval. Vede ho až do podzemní síně, kde ho přijmou dvě mladé sestry, krásné a spoře oděné. Nabídnou mu jídlo a pití. Alfons zakouší zvláštní pocity a v jeho myslí se rodí pochybnost: „Už jsem nevěděl, zda jsem ve společnosti dan, anebo záluďných sukubů“ (s. 16). Potom mu vypráví o svém životě a vydávají se za jeho vlastní sestřence. Ale při prvním kuropění je vyprávění přerušeno a Alfons si vzpomíná, že „jak známo, od půlnoci do prvého kuropění trvá hodina duchů“ (s. 14).

To vše, samozřejmě, vlastně ani nevybočuje ze zákonů přírody, tak jak je známe. Nanajvýš můžeme říci, že to jsou podivuhodné události, neobyčejně shody okolností. Následující krok je rozhodující: stane se událost, kterou už rozum vysvětlit nedokáže. Alfons ulehne do postele, obě sestry se k němu připojí (nebo se mu to možná jenom zdá), ale jedno je jisté: když se probudí, tak už není v posteli, už není v podzemní síni. „Spatřil jsem oblohu. Viděl jsem, že jsem venku, pod širým nebem. (...) Ležel jsem pod šibenicí Los Hermanosi Mrtvolý obou bratří Zotů na ní nevisely, nýbrž ležely po mém boku“ (s. 24). Zde je tedy první nadpřirozená událost: dvě krásné dívky se promění ve dvě páchnoucí mrtvoly.

Alfons však ještě není o existenci nadpřirozených sil přesvědčen, což by potlačilo všechno váhání (a učinilo přítrž fantastičnu). Hledá místo, kde by se večer ubytoval, a dorazí před chýš poustevníka; potká zde posedlého, Pacheca, který vypráví svůj příběh, jenž se však podivuhodně podobá tomu Alfonsovu. Pacheco spal jedné noci ve stejné hospodě; sestoupil až do podzemní síně a noc strávil

na lůžku s oběma sestrami; druhý den ráno se probudil pod šibenicí, mezi dvěma mrtvolami. Tato podobnost uvede Alfonse do stíhu. Také později poustevníkovi vylouží, že na strašidla nevěří, a podá přirozené vysvětlení Pachecových neštěstí. Stejně tak interpretuje svá vlastní dobrodružství: „Byl jsem neochvějně přesvědčen, že mé sestřence jsou ženami z masa a krve. Jakési tajuplné tušený, silnější než všechny představy o moci zlých duchů, mě utrzovalo v této víře. Nicméně mě trochu pobuřovala ta nedůstojná taškařice s přestřehováním pod šibenici“ (s. 49).

Budíž. Nové události však ožijí Alfonsovy pochybnosti. Znovu se se svými sestřenicemi setká v jeskyni; a jednou večer přijdou až do jeho postele. Jsou připraveny sundat své pásy cudnosti; ale k tomu je třeba, aby Alfons sám odložil křesťanskou relikvii, kterou má kolem krku; na její místo dá jedna ze sester pletenec ze svých vlasů. Sotva se utišila první mlíostná opojení, začne odbýjet půlnoč... Do pokoje vstoupí nějaký muž, sestry vyžene a hrozí Alfonsovi smrtí; potom ho přinutí vypít neznámý nápoj. Druhý den ráno se Alfons probudí – jak se dalo tušit – pod šibenicí, vedle mrtvol; kolem krku už nemá pletenec vlasů, nýbrž oprátku. Znovu zajde do hospody z první noci a náhle, mezi prkny podlahy, objeví relikvii, kterou mu sundaly v jeskyni. „Už jsem sám nevěděl, co dělám (...). Namlouval jsem si, že jsem tu zatracenou hospodu nikdy doopravdy neopustil a že poustevník, inkvizitor (stov. níže), bratři Zotové jsou přeludy vyvolané kouzly a čarami“ (s. 84). Jako by ho to mělo ovlivnit v rozhodování, brzy potká Pacheca, kterého zahlédl během svého posledního nočního dobrodružství a jenž mu podá úplně jinou verzi scény: „Obě dívky, když si s ním trochu pošpásovaly, sundaly mu s krku škapulíř, který nosil, a v tom okamžiku ztratily v mých očích všechnu svou krásu. Poznal jsem v nich totiž dva oběsnce z údolí Los Hermanos. Mladý pán je nadále považoval za krásné bytosti a zahrnoval je nejněžnějšími slovy. Později jeden z oběsnců stál se svého hrdla oprátku a utáhl ji okolo krku mladého pána, který mu za to projevovale svou vděčnost novými něžnostmi. Pak zatáhl záclony, takže nevím, co bylo dál, ale řekl bych, že tam páchali nějaký smrtelný hřích“ (s. 86).

Cemu věřit? Alfons ví moc dobře, že noc strávil se dvěma mlíujícímí ženami; ale to, že se probudil pod šibenicí, oprátka kolem jeho krku, relikvie v hospodě a Pachecova povídatka? Nejistota, váhání

dosahují vrchołu. Tím spíš, že i další postavy se Alfonsovi snaží vnutit nadpřirozené vysvětlení dobrodružství. Tak se ho inkvizitor, který v určitý okamžik Alfonse zatkne a bude mu hrozit mučením, zeptá: „Znáš dvě tuniské princezny, či spíše dvě proklaté čarodějnice, hnusné upíry, vrělené dáblince?“ (s. 50). A později mu Rebeka, Alfonsova hostitelka, povi: „Dověděli jsme se již, že jsou to dva samičí démoni a že se jmenují Emina a Zibeldá“ (s. 97).

Ponechán několik dní o samotě, Alfons ještě jednou cítí, že znovu nabývá schopnosti rozumně uvažovat. Chce najít „realistické“ vysvětlení událostí. „Několik slůvek, která utrousil don Enrique de Sa, místo- držitel provincie, na něž jsem si vzpomněl teprve zde, napovědělo mi, že i on patronuje tajuplné existenci Gomélezů a zná část jejich záhad. Sám mi dohodil dva sluby, Lopéze a Mosquita, předpokládal jsem tedy, že mě na jeho rozkaz opustili při ústí toho nešťastného údolí Los Hermanos. Mé sestřenky mi často naznačovaly, že mám být podroben zkoušce. Myslí jsem, že ve Venta Quemada mi podaly uspávací nápoj a později, ve spánku, mě daly přenést pod šibenici. Pacheco mohl přijít o jedno oko při zcela jiné nehodě, a jeho milosrdné stýky se dvěma oběšenci a jeho děsivé dobrodružství mohly být báchorkou. Poustevník, jenž mi při zpovědi chtěl stůj co stůj vyrvat mé tajemství, je zřejmě nástrojem Gomélezů, který má vyzkoušet mou mlčenlivost. Zdálo se mi, že konečně začínám vidět do svých neuvěřitelných příhod a že si je dovedu vysvětlit bez zásahu nadpřirozených bytostí“ (s. 98).

Spor tím však ještě není rozhodnut: drobné příhody přivedou Alfonse znovu k nadpřirozenému řešení. Vidí oknem dvě ženy, které mu připomínají pověstné sestry; když se k nim ale přiblíží, spatří neznámé obličje. Potom čte příběh o dáblovi, který se tak podobá tomu jeho příběhu, že dozná: „Téměř jsem začal věřit, že dáblové oživilí mrtvolu oběšená, aby mě uvedli v omyl“ (s. 108).

„Téměř jsem začal věřit“: to je formule, jež slhnuje fantastického ducha. Absolutní víra, stejně jako úplná nedůvěřivost by nás zavedly mimo fantastično; život mu dává právě váhání.

*Uvažování v textu*  
Kdo v tomto příběhu váhá? To je hned patrné: je to Alfons, tedy hrdina, postava. To on si v průběhu děje bude muset vybrat mezi dvěma výklady. Ale kdyby byl čtenář předem zpraven o tom, co je „pravda“, kdyby věděl, v jakém smyslu je třeba se rozhodnout, situace by byla

úplně jiná. Fantastično tedy předpokládá integraci čtenáře do světa postav; vyznačuje se dvojnásobným vnímáním vyprávěných událostí samotným čtenářem. Musíme hned upřesnit, že, když toto říkáme, máme na zřeteli nikoli toho či onoho jedinečného, skutečného čtenáře, nýbrž „funkci“ čtenáře implikovanou v textu (stejně jako je v něm implikovaná funkce vyprávěče). Vnímání tohoto implicitního čtenáře je vepsáno do textu se stejnou přesností jako pohyb postav. *1. Bůžek Čtenář*

*Váhání čtenáře* je tedy první podmínkou fantastična. Je však nutné, aby se čtenář ztotožnil s některou konkrétní postavou jako v *Zamilovaném dáblu* a v *Rukopisech*. Jinak řečeno, je nutné, aby toto váhání bylo *znázorněno* uvnitř díla? Většina děl, která splňují první podmínku, vyhovují i podmínce druhé; nicméně existují výjimky: vezměme *Věru* Villierse de Tisle-Adam. Čtenář si zde není jistý zmrtvýchvstáním ženy hraběte, jevem, jenž sice odporuje zákonům přírody, ale zdá se potvrzen řadou vedlejších příznaků. Jenže žádá z postav toto váhání nedsílí: ani hrabě Ahol, jenž pevně věří ve Věřin druhý život, a ani starý sluha Raimund. Čtenář se tak s žádnou postavou nezotožňuje a váhání není v textu znázorněno. Řekneme, že toto pravidlo identifikace je fakultativní podmínkou fantastična: to může existovat, aniž by tomuto pravidlu vyhovělo; avšak většina fantastických děl se mu podřizuje.

Vyjde-li čtenář ze světa postav a vrátí se ke své vlastní praxi (praxi čtenáře), fantastično hrozí nové nebezpečí. Nebezpečí, jež se nachází na úrovni *interpretace* textu.

Existují vyprávění, jež obsahují nadpřirozené prvky, aniž se čtenář kdy zeptá po jejich povaze, době totiž ví, že je nesmí brát doslova. Když zvířata mluví, tak u nás nevyvstane žádná pochybnost: víme, že slova textu musíme chápat v jiném smyslu, který nazýváme *alegorický*.

Opačná situace je patrná v poezii. Básnický text by často mohl být považován za fantastický, jen kdyby se od poezie žádalo, aby byla reprezentativní. Tato otázka se však neklade. Je-li například řečeno, že se „básnické já“ vznášá ve vzduchu, pak je to jen řada slov, kterou musíme brát jako takovou, aniž bychom se pokoušeli jít dále za slova.

Fantastično tedy předpokládá nejenom existenci podivuhodné události, jež u čtenáře i hrdiny vyvolá váhání, ale také určitý způsob čtení, který prozatím můžeme vymezit negativně: nesmí být ani „básnický“, ani „alegorický“. Jestliže se vrátíme k *Rukopisům*, vidíme, že tento

*Podmínky fantastična*

požadavek je tu rovněž splněn: jednak nám nic nedovoluje okamžitě podat alegorický výklad vzpomínaných nadpřirozených událostí; jednak jsou nám tyto události skutečně podány jako takové, musíme si je představit, a ne považovat slova, která je označují, jen za kombinaci lingvistických jednotek. Odkaz na tuto vlastnost fantastického textu můžeme najít v následující větě Rogera Calloise: „Tento druh představ se nachází v samém jádru fantastična, na půl cesty mezi tím, co už jsem měl příležitost nazvat představami nekonečnými a představami omezenými... Ty první usilují ze zásady o inkoherenční a předem odmítají smířit se s nějakým významem. Ty druhé převádějí přesně dané texty v symboly, jež bychom s pomocí vhodného slovníku zase mohli slovo od slova převést zpět v odpovídající promluvy“ (s. 172).

Nyní už jsme s to naši definici fantastična upřesnit a doplnit. Fantastično vyžaduje splnění tří podmínek. Nejprve je třeba, aby text nutně čtenáře považoval svět postav za svět živých osob a nutil ho váhat mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením připomínaných událostí. Dále toto váhání může počítovat i sama postava; takto je role čtenáře taktikajíc světěna postavě a současně s tím je zde znárodněno váhání, stává se jedním z témat díla; v případě naivní čteny se skutečný čtenář ztotožňuje s postavou. Nakonec záleží na tom, aby si čtenář osvojlil určitý postoj k textu: bude odmítat stejně tak alegorickou, jako „básnickou“ interpretaci. Tyto tři požadavky nemají stejnou hodnotu. První a třetí skutečně daný žánr utvářejí; druhý být splněn nemusí. Nicméně většina příkladů všechny tyto tři podmínky splňuje.

Jakým způsobem se tyto tři charakteristické znaky vpisují do modelu díla, jak jsme ho stručně nastílni v předchozí kapitole? První podmínka nás odkazuje k *verbálnímu* aspektu textu, přesněji k tomu, co nazýváme „vidění“; fantastično je zvláštní případ obecnější kategorie „dvojakého vidění“. Druhá podmínka je složitější. Na jedné straně souvisí s aspektem *synaktickým*, do té míry, nakolik předpokládá existenci formálního typu jednotek, které se týkají úsudku postav o událostech vyprávění; tyto jednotky by bylo možné nazvat „reakcemi“ v protikladu k „akcím“, jež obvykle tvoří zápletku příběhu. Na straně druhé se vztahuje k aspektu *sémantickému*, protože jde o určité zachycené téma, o téma vnímání a jeho zaznamenání. Konečně třetí podmínka má obecnější charakter a dělení na aspekty překračuje: jde o voblu mezi několika mody (a rovinami) čteny.

Nyní naši definici můžeme považovat za dostatečně jasnou. Abychom ji plně ospravedlnili, porovnejme ji znovu s několika jinými definicemi, tentokrát s definicemi, u kterých si budeme všimnat nikoli toho, v čem se jim podobá, nýbrž toho, v čem se s nimi rozchází. Ze systematického hlediska můžeme vyjít z několika významů slova „fantastický“.

Vezměme nejprve význam, který, ač je zřídka kdy vysloven, nám vytane na mysli jako první (je to význam slovníkový): ve fantastických textech autor líčí události, jež se v životě nemožou přihodit, držíme-li se běžných znalostí každé doby o tom, co se může, či nemůže stát. *Petit Larousse* tak v příslušného hesla uvádí: „kam patří nadpřirozené bytosti: *fantastické povídky*“. Události můžeme ve skutečnosti kvalifikovat jako *nadpřirozené, ale nadpřirozené, i když je literární kategori, tu není relevantní. Nemůžeme si představit žánr, který by zahrnují všechna díla, kde zasahuje nadpřirozeno, a který by proto musel přijmout za svého stejně tak Homéra, jako Shakespeara, Cervantese i Goetha. Nadpřirozeno necharakterizuje díla dost přesně, jeho rozpětí je příliš velké.*

Jiný, mezi teoretiky mnohem častější názor spočívá v tom, že se při určování fantastična staví do role čtenáře: ne do role čtenáře implikovaného v textu, nýbrž do čtenáře skutečného. Jako představitel této tendence si vezmeme H. P. Lovecrafta, který byl sám autorem fantastických příběhů a který nadpřirozeno v literatuře věnoval teoretické dílo. Podle Lovecrafta nemáme kritérium fantastična hledat v díle, nýbrž v jedinečné zkušenosti čtenáře; a touto zkušeností musí být strach. „Ze všeho nejdůležitější je atmosféra, protože rozhodujícím kritériem autentičnosti (strašidelného příběhu) není umné sestavení zápletky; ale navození určitého pocitu. (...) Proto nesmíme posuzovat strašidelný příběh podle autorova záměru ani podle pouhého mechanismu zápletky, ale podle emocionální úrovně, již dosahuje ve svém nejbližším okamžiku. (...) Jedinou zkouškou pravosti strašidelného příběhu je prostě to, jestli vzbudí či nevzbudí ve čtenáři hluboký prožitek děsu a kontaktu s neznámými říšemi a mocnostmi“ (s. 175). Tohoto pocitu strachu či ohromení se teoretici fantastična často dovolávají, i když nutnou podmínkou žánru zůstává v jejich očích dvojnásobné vysvětlení. Peter Penzoldt tak píše: „Až na pohádku jsou všechny nadpřirozené příběhy příběhy strašidelnými, které nás nutí sama sebe se ptát,

jestli to, co považujeme za čirou smyšlenku, není konečnou skutečností" (s. 9). Také Caillois navrhuje jako „prubířský kámen fantastična“ „dojem nepřekonatelné podivnosti“ (s. 30).

Je překvapivé, že ještě dnes vidíme vycházet takové soudy zpod pera seriózních kritiků. Vezmeme-li jejich prohlášení doslova a musili byt v čtenáře sledán pocit strachu, pak bychom z toho měli vyvodit (je toto myšlenka našich autorů?), že žánr nějakého díla závisí na chladnokrevnosti jeho čtenáře. Hledat pocit strachu u postav také nedovoluje žánr vymezit; jednak mohou byt strašidelnými příběhy pohádky: tak je tomu u Perraulta (v rozporu s tím, co o tom říká Penzoldt); jednak existují fantastické příběhy, v nichž jakýkoli strach chybí: pomysleme na tak rozdílné texty jako je Hoffmannova *Princezna Brambilla* a *Věra Villierse de l'Isle-Adam*. Strach bývá s fantastičnem často spojen, není však jeho nutnou podmínkou.

Ať to vypadá jakkoli podivně, někteří se rovněž pokusili hledat kritérium fantastična u samotného autora příběhu. Příklady toho druhu najdeme znovu u Cailloise, který rozhodně nemá strach z rozporů. Takhle Caillois křísí romantickou představu o básníkoví nadaném věšteckým duchem: „Fantastično potřebuje cosi mimovolného, vnučeného, otázky zneklidňené právě tak jako zneklidňující, které se zčistajasna vynořily z neznámých temnot a jež jejich autor musel vzít tak, jak přišly...“ (s. 46); anebo: „Ba co víc, fantastično, které se nezrodilo z vědomého záměru mást, ale spíše jakoby vzniklo autorovi dila navzdory, ne-li přímo bez jeho vědomí, se spolehlivě jeví jako nejprševědčivější“ (s. 169). Argumenty proti této „intentional fallacy“ jsou dnes příliš známé na to, abychom je znovu formulovali.

Ještě méně pozornosti zasluhuji další pokusy o definici, jež se často aplikují na texty, které fantastičkými vůbec nejsou. Tak není možné definovat fantastično jakožto protiklad k věrné reprodukci skutečnosti, k naturalismu. Ani jak to dělá Marcel Schneider v *La Littérature fantastique et Princesse*: „Fantastično prozkoumává vnitřní prostor; je nerozlučně spjat s imaginací, úzkostí z žití a nadějí na spásu“ (s. 148-149).

*Rukopis nalezený v Zaragoza* nám poskytl příklad váhání mezi skutečným a (čelněme) *iluzorním*: nevěděli jsme, jestli to, co vidíme, není podvod nebo chybné vnímání. Jinak řečeno, pochybovali jsme o tom, jak vnímatelné události interpretovat. Existuje jiná odrůda fantastična, kdy je váhání zasazeno mezi skutečné a *imaginární*. V prvním

případě jsme pochybovali ne o tom, že se dané události staly, nýbrž o tom, zda jsme je správně pochopili. V druhém případě nevíme, jestli to, co si myslíme, že vnímáme, není ve skutečnosti plodem představitosti. „Mohu přesně rozlišit, na co se musím opravit dítat svymana očima a co si jen představuji, říká jedna postava Achima von Arnima (s. 202). Tento „omyl“ může nastat z několika důvodů, jež budeme dále zkoumat; tady podějme jeho charakteristický příklad, kdy je přičítán šlenství: Hoffmannovu *Princeznu Brambilla*.

V životě chudého herce Giglia Favy dojde během římského karnevalu k podivuhodným a nepochopitelným událostem. Myslí si, že se stal princem, zamítoval se do princezny a vyhledává neuvěřitelná dobrodružství. Jenže většina těch, kdo ho obklopují, ho ujišťuje, že nic z toho se nestalo a že se on, Giglio, zbláznil. To tvrdí signor Pasquale: „Signore Giglio, vím, jak je to s vámi; celý Řím se dozvěděl, že jste musel dát vale divadelním prknům, protože vám v hlavě harasí...“ (*Princezna Brambilla*, s. 257-258). Někdy o svém rozumu pochybuje i Giglio sám: „Už začal věřit tomu, že signor Pasquale a mistr Bescapi měli pravdu, když ho měli tak trochu za blázna“ (s. 274). Takto je Giglio (a implicitně čtenář) udržován v pochybnostech, neví, jestli to, co ho obklopuje, je, či není dílem jeho představivosti.

Proti tomuto jednoduchému a velmi částečnému postupu můžeme postavit postup jiný, který se zdá být mnohem vzácnější a kde je znovu – avšak odlišně – využito šlenství k navození potřebné dvojznačnosti. Máme na mysli Nervalovu *Aurélii*. Tato kniha, jak víme, pojednává o viděních, které měla postava v době šlenství. Vypřávně ní je vedeno v první osobě; ale *já* podle všeho pokrývá dvě rozdílné osoby: postavu, jež vnímá neznámé světy (žije v minulosti), a vyprávěče, který pociťuje tuto postavu přepsuje. (a sám žije v přítomnosti). Na první pohled tu fantastično neexistuje: ani pro postavu, jež svá vidění nepovažuje za způsobené šlenstvím, nýbrž za jasnější obráz světa (pohybuje se tedy v zázračnu); ani pro vyprávěče, který ví, že vyplývají ze šlenství nebo ze snu, ne ze skutečnosti (z jeho hlediska se vyprávění poji pouze k podivuhodnému). Ale text takto nefunguje; Nerval dvojnáčnost znovu vytváří na jiné rovině, tam, kde ji nečekáme; a *Aurélii* zůstává fantastičkým příběhem.

Zaprve postava není úplně rozhodnutá ohledně toho, jak interpretovat fakta: někdy ve své šlenství věří i ona, ale někdy se nepřiblíží

Princezna x Brambilla  
Princezna x Brambilla  
Princezna x Brambilla

jistotě. „Vida se mezi bláznů, pochopil jsem, že do té chvíle pro mne to všechno byly jen iluze. Přece však se mi zdálo, že sliby, jež jsem přisuzoval bohyni Isidě, uskutečňují se řadou zkoušek, jež mi bylo souzeno podstoupit“ (s. 153). Současně s tím si vypravěč není jistý, že všechno, co postava prožila, vyplývá z iluze; dokonce trvá na pravdivosti některých vyprávěných faktů: „Vypítával jsem se venku; nikdy nic nešlyšel. – A přece jsem ještě teď jist, že ten výkřik byl skutečný a že jím zazněl vzduch živých...“ (s. 126).

Dvojznačnost také vyplývá z užití dvou stylistických postupů, které prostupují celý text.

Nerval je obvykle používá společně; nazývají se: imperfektum a modalizace. Připomeňme, že ten druhý spočívá v užívání některých slovních spojení, jež uvádějí nějakou větu, a aniž by měnily její smysl, modifikují vztah mezi subjektem vyprávění a výpovědí. Například obě věty „Il pleut dehors“ („Venku prší“) a „Peut-être qu'il pleut dehors“ („Možná že venku prší“) se vztahují ke stejnému faktu; ale ta druhá kromě toho naznačuje nejistotu hovořícího subjektu, pokud jde o pravdivost věty, již pronášá. Imperfektum má podobný význam: jestliže řeknu „J'aimais Aurélie“ („Miloval jsem Aurélii“), pak nepřesňuji, jestli ji miluji ještě nyní, nebo ne; kontinuita je možná, ale obecně málo pravděpodobná.

Jenže celý text *Aurélié* je těmito postupy přímo prosycen. Na podporu našeho tvrzení bychom mohli citovat celé stránky. Zde je několik náhodně vzatých příkladů: „Il me semblait que je rentrais dans une demeure connue... Une vieille servante que j'appelais Marguerite et qu'il me semblait connaître depuis l'enfance me dit... Et j'avais l'idée que l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau... Je crus tomber dans un abîme qui traversait le globe. Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu... J'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire... Il devenait clair pour moi que les âmes prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre...“ („Zdálo se mi, že se vracím do přibývku známého... Stará služka, již jsem říkal Marketa a kterou jsem, jak se mi zdálo, znal už od dětských let, mi řekla... A měl jsem představu, že v tom ptáku je duše mého předka... Měl jsem neklamný dojem, že padám do propasti, přetvářející zeměkouli. Cítil jsem, jak mě bez bolesti unáší proud roztaženého kovu... Měl jsem pocit, že ty proudy jsou složeny z živých

duší v molekulárním stavu... Bylo mi nanejmenou jasno, že předkové, aby nás mohli na zemi navštěvovat, berou na sebe podoby ptáků...“ (s. 96-98), zvyřazeného autorem) atd. Kdyby tato slovní spojení chyběla, byli bychom ponořeni do světa zářícího, bez jakéhokoli odkazu na každodenní, obvyklou skutečnost; jimi jsme drženi v obou těchto světech zároveň. Navíc imperfektum zavádí mezi postavu a vypravěče odstup, takže vypravěčův postoj neznáme.

Řádou vsuvek vypravěč získává odstup od ostatních lidí, od „normálního člověka“ anebo, přesněji řečeno, od běžného užití některých slov (v určitém smyslu je hlavním tématem *Aurélié* jazyk). „Když zase nabudeme toho, čemu lidé říkají rozum,“ stojí někde (s. 86). A jinde: „Ale to byla patrně jenom iluze mého zraku“ (s. 104). Nebo: „Mes actions, insensées en apparence, étaient soumisses à ce que l'on appelle l'illusion, selon la raison humaine“ („Mé skutky, na pohled nesymslné, byly podrobny tomu, co je podle lidského rozumu nazýváno iluzí“ (s. 92)). Obdivujeme se této větě: skutky jsou „nesmyslné“ (odkaz na přirozeno), ale jen „na pohled“ (odkaz na nadpřirozeno); jsou podrobny... iluzi (odkaz na přirozeno), anebo spíš ne, „tomu, co je... nazýváno iluzí“ (odkaz na nadpřirozeno); imperfektum navíc značí, že takto nemyslí přítomný vypravěč, nýbrž postava z dávných dob. A ještě této větě, shrnují veškeré dvojznačnosti v *Aurélii*: „V řadě vizí, možná nesymslných“ (s. 93). – Vypravěč takto získává odstup od „normálního“ člověka a přibližuje se k postavě: jistota, že jde o šlensství, zároveň uvolňuje místo pochybnosti.

Jenže vypravěč půjde ještě dále: otevřeně převezme tezi postavy, totiž že šlensství a sen jsou pouze vyšším rozumem. Takto se k tomu vyjádřila postava (s. 105-106): „Výpravování těch, kdo mě v něm viděli, probouzela ve mně jakousi podrážděnost, když jsem viděl, že přisuzují duševní pomatenosti pohyby nebo slova, shodující se s různými obdobími toho, co pro mne vytvářelo řadu událostí logických“ (čemuž odpovídá věta Edgara Poea: „ještě zdaleka není dořešeno, zda šlensství není vlastně vrcholnou inteligencí“, *Jama a kyvadlo*, s. 252). A dále: „S tou myšlenkou, kterou jsem si utvořil o snu jako o stavu, který člověku otvírá dveře do světa duchů, doufal jsem...“ (s. 137). Takhle zase mluví vypravěč: „Je vais essayer... de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit; – et je ne sais pourquoi je me sers de

ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois je croyais ma force et mon activité doubles; l'imagination m'apportait des délices infinies“ („Zkusím... zaznamenat dojmy z dlouhé nemoci, která celá uplynula v tajemství mého ducha; - a nevím, proč užívám toho slova nemoc, neboť nikdy jsem se, pokud se týče mne samého, necítil zdravěji. Mnohdy jsem myslel, že má síla a má činnost jsou zdvojeny; (...) obraznost mi přinášela nekonečné slasti“ (s. 85-86)). Anebo: „Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement“ („Ale buď jak buď, myslím, že obrazovnost lidská nevyzněla nic, co by nebylo pravdivé na tomto nebo na jiných světech, a nemohl jsem pochybovat o tom, co jsem tak zřetelně viděl“ (s. 119-120)).

V těchto dvou úryvcích vypravěč, zdá se, otevřeně prohlašuje, že to, co viděl během svého údajného šílenství, je pouze částí skutečnosti; že tedy nikdy nebyl nemocný. Jestliže ale každá z pasáží začíná v přitomném čase, poslední věta je znovu v imperfektu; opět do čtenářova vnímání zavádí dvojnáčetnost. Opačný příklad najdeme v posledních větách *Aurélie*: „Je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois je me sens heureux des convictions que j'ai acquises...“ („Mohl jsem zdravěji posuzovat svět iluzí, v němž jsem nějakou dobu žil. Přece však se cítím šťasten přesvědčením, jež jsem získal...“ (s. 186)). První věta jakoby vrací všechno, co předchází, do světa šílenství; proč potom ale to štěstí ze získaných přesvědčení?

*Aurélie* tedy zakládá původní a dokonalejší příklad fantastické dvojnáčetnosti. Tato dvojnáčetnost se sice točí kolem šílenství; ale zatímco u Hoffmanna jsme se ptali, jestli postava je či není šílená, zde předem víme, že její chování se nazývá šílenstvím; jde o to vědět (a právě tohoto bodu se týká váhání), jestli šílenství ve skutečnosti není vyšším rozumem. Před chvílí se váhání týkalo vnímání, nyní se týká jazyka: u Hoffmanna váháme nad tím, jak některé události pojmenovat; u Nervala se váhání přenáší dovnitř pojmenování: na jeho význam.

<sup>4</sup> Možná ozvěna této Poeovy věty: „Lidská mysl si nedokáže představit nic, co skutečně neexistovalo“ („Fancy and Imagination“, *Poems and Essays*, s. 282).

## KAPITOLA TŘETÍ

### Podivuhodno a záračno

*Fantastický žánr, stále pomýšlí.* - *Fantastično-podivuhodno.* - „Omluvy“ *fantastična.* - *Fantastiček a pravděpodobné.* - *Čisté podivuhodno.* - *Edgar Poe a mezní zkušenost.* - *Fantastično a detektivka.* - *Syntéza oboujha: The Burning Court.* - *Fantastično-zářačno.* - *Mrtvá milénka a proměna mrtohy.* - *Čisté záračno.* - *Pohádky.* - *Další dělení: záračno hyperbolické, exotické, instrumentální a vědecké (science-fiction).* - *Chovála záračna.*

Fantastično, jak jsme viděli, trvá jen po čas váhání: váhání společného čtenáři i postavě, kteří se musí rozhodnout, jestli to, co vnímají, vyplývá, anebo nevyplývá ze „skutečnosti“, tak jak se jeví obecnému mínění. Na konci příběhu se však čtenář, ne-li sama postava, přece jen rozhodne, volí jedno či druhé řešení, a právě tím opouští sféru fantastična. Pokud se rozhodne, že zákony skutečnosti zůstávají nedotčeny a dovolují popsané jevy vysvětlit, pak říkáme, že dílo spadá pod jiný žánr: pod podivuhodno. Jestli se naopak rozhodne, že musíme připsát nové zákony přírody, jimiž může být jev vysvětlen, vstupujeme do žánru záračna.

Fantastično tak vede život plný nebezpečí a může se v každém okamžiku rozplynout. Vypadá to, že se nachází spíše na pomezí dvou žánrů, záračna a podivuhodna, než že by bylo samostatným žánrem. Jedno z velkých období nadpřirozené literatury, období černého románu (*the Gothic novel*), to zřejmě potvrzuje. Uvnitř černého románu totiž obecně rozlišujeme dvě tendence: tendenci k vysvětlenému nadpřirozenu (mohli bychom říci k „podivuhodnému“), tak jak se objevuje v románech Clary Reeveové a Ann Radcliffové; a tendenci k nadpřirozenu přijatému (neboli „záračnému“), jež spojuje díla Horace Walpolea, M. G. Lewise a Maturina. Nemí tu fantastično v pravém slova smyslu, pouze žánry, které s ním sousedí. Přesněji řečeno, fantastický



účinek se sice dostaví, ale jen v průběhu části četby: u Ann Radcliffeové předtím, než jsme si jisti, že vše, co se stalo, může být rozumově vysvětleno; u Lewise předtím, než se přesvědčíme, že nadpřirozené události nebudou nijak vysvětleny. Jakmile kniha skončí, tak – v obou případech – pochopíme, že nešlo o fantastično.

Můžeme se ptát, do jaké míry platí definice žánru, jež by dlu dovolila „změnit žánr“ na základě prosté věty jako: „V tom okamžiku se probudil a uviděl stěny svého pokoje...“ Ale nic nám především nezabraňuje v tom považovat fantastično právě za stále pomějitelný žánr. Taková kategorie by ostatně nebyla ničím výjimečná. Klasická definice *přítomnosti* nám přítomnost například popisuje jako čistou hranici mezi minulostí a budoucností. Přirovnání není náhodné: závažně odpovídá neznámému, dosud nikdy neviděnému jevu, jehož svědky teprve budeme, tedy budoucnosti; oproti tomu v podivuhodnu se to nevysvětlitelné omezuje na známá fakta, na předchozí zkušenost, a tím pádem na minulost. Pokud jde o fantastično jako takové, váhání, jež ho charakterizuje, může být zřejmě zasazeno pouze do přítomnosti.

Rovněž zde vyvstává problém jednoty díla. Tuto jednotu bereme jako samozřejmou a křičíme, že jde o svatokrádež, jakmile se v díle provádějí škrty (podle techniky *Reader's Digest*). Ale je to bezpochyby složitější; nezapomínejme, že ve škole, kde každý získává první zkušenost s literaturou, a jednu z těch, které nás nejvíc poznamenají, se z dělčou pouze „výbory“ nebo „úryvky“. Urcitá fetišizace knihy přezívá i v dnešní době: dílo se proměňuje zároveň v drahocenný a neměnný předmět a v symbol plnosti, škrty se přitom stává ekvivalentem kastrace. O kolik svobodnější byl postoj takového Chlebnikova, který skládal básně z kousků předchozích básní nebo nabádal redaktory a dokonce i tiskáře, aby jeho text upravovali! Hrnůzu ze škrty si lze vysvětlit pouze tím, že se tvůrčí subjekt s knihou ztotožní.

Jakmile části díla zkoumáme izolovaně, můžeme dát konec vyprávění prozatím do závorek: to nám k fantastičnu dovolí připojit mnohem větší počet textů. V současné době běžné vydání *Rukopisu nalezeného v Zaragoza* je toho pádným důkazem: protože chybí konec, kde se váhání dostalo rozřešení, kniha náležitě plně fantastickému žánru. Charles Nodier, jeden z průkopníků fantastična ve Francii, si toho byl dobře vědom, jak o tom svědčí jedna z jeho novel, *Más de Las Sierras*. Tento text

sestává ze dvou přibližně stejných částí; a s koncem té první si vůbec nevíme rady: neumíme si vysvětlit podivuhodné jevy, jichž jsme svědci; přes to všechno nejsme ani ochotni připustit nadpřirozeno stejně snadno jako přirozeno. Vypravěč tak váhá mezi dvojným postupem: přerušit zde své vyprávění (a zůstat ve fantastičnu), anebo pokračovat (a tak jej opustit). On sám oznamuje svým posluchačům, že by se raději zastavil, a takto se ospravedlňuje: „Jakékoli jiné vyústění by bylo mému příběhu na škodu, neboť by změnilo jeho povahu“ (s. 98).

Bylo by však chybné tvrdit, že fantastično může existovat jen v části díla. Jsou texty, které dvojnáčnost udržují až do konce, což také znamená: i nadále. Dvojnáčnost zůstává, i když knihu zavřeme. Pozoruhodný příklad nám dává román Henryho Jamese *Utazení šroubu*: text nám nedovolí rozhodnout, jestli staré venkovské sídlo navštívují přízraky, nebo zda jde jen o halucinace guvernantky, oběti znepokojivého ovzduší, jež ji obklopuje. Ve francouzské literatuře nabízí dokonalý příklad této dvojnáčnosti novela Prospera Mérimého *Venuše Ilakáá*. Zdá se, že socha ožije a zabije novomanžela; zůstává však ono „zdá se“, nikdy nedojdeme jistoty.

Ať je tomu jakkoli, nenačteme ze zkoumání fantastična vyloučit zázračno a podivuhodno, žánry, s nimiž se překrývá. Nezapomínejme ale ani na to, že – jak říká Louis Vax – „ideální fantastické umění se umí udržet v neurozhodnosti“ (s. 98).

Podíváme se tedy na tyto dva sousední žánry trochu blíže. A všimněme si, že se v obou případech objevuje přechodný podžánr: jedná se mezi fantastičnem a podivuhodnem, jednak mezi fantastičnem a zázračnem. Tyto podžánry zahrnují díla, ve kterých se dlouho udržuje fantastické váhání, ale nakonec skončí v zázračnu nebo v podivuhodnu. Toto další členění bychom mohli znázornit pomocí následujícího diagramu:

|                   |                         |                      |                |
|-------------------|-------------------------|----------------------|----------------|
| čisté podivuhodno | fantastično-podivuhodno | fantastično-zázračno | čisté zázračno |
|-------------------|-------------------------|----------------------|----------------|

Čisté fantastično v nákrese představuje středomá čára, ta, která odděluje fantastično-podivuhodno od fantastična-zázračna; tato čára dobře odpovídá povaze fantastična, hranice mezi dvěma sousedními oblastmi.

Začneme fantastičněm-podivuhodněm. Události, jež v průběhu díla vypadají nadpřirozeně, tu na konci dostávají racionální vysvětlení. Jestliže tyto události dlouho vedly postavu a čtenáře k tomu, že věřili v zásah nadpřirozena, pak je to proto, že mají neobvyklou povahu. Kritika tuto odrůdu popsala (a často zavrhla) pod názvem „vysvětle-ného nadpřirozena“.

Jako příklad fantastična-podivuhodna si uvedme tentýž *Rukopis nalezený v Zaragoza*. Všechny záznaky tu jsou na konci vyprávené racionálně vysvětleny. Alfons v jeskyni potká poustevníka, který ho na začátku přivítal a jenž je sám velký šejk Gomélezů. Ten mu odhalí mechanismus všech dosavadních událostí: „Don Henrique de Sa, mistr-todžitel Cádizu, je jedním ze zasvěcených. To on ti doporučil Lópeze a Mosquita, kteří tě opustili u studny Alcornogues. (...) Pomocí uspávacího nápoje ses přišel dne probudil pod šibenici bratří Zotů. Odtamtud jsi dorazil k mé poustevně, kde jsi našel strašného, dšablem posedlého Pacheka. Je to ve skutečnosti jenom biskajský kejklíč. (...) O den později jsme tě podrobili daleko hrůznější zkoušce. Falešná inkvizice, která ti hrozila nejstrašnějšími mukami, také nedokázala otiřat tvou odvahou“ (s. 579-580) atd.

Jak víme, pochybnost se až dosud udržovala mezi dvěma póly, mezi existencí nadpřirozena a řadou racionálních vysvětlení. Vypočtíme si nyní typy vysvětlení, jež se pokoušejí nadpřirozeno omezit: nejprve je tu náhoda, shody okolností – neboť v nadpřirozeném světě náhoda neexistuje, vládne tu naopak to, co můžeme nazvat „pandeterminismem“ (náhoda bude vysvětlením omezujícím nadpřirozeno v *Inés de Las Sierras*); potom přichází sen (řešení navrhované v *Zamítaném dáblu*), účinek drog (Alfonsovy sny během první noci), podvody, falešné hry (základní řešení v *Rukopisu nalezeném v Zaragoza*), smyslový klam (příklady toho uvidíme později v Gautierově *Mrtvé milence* a v románu *The Burning Court* J. D. Carra), a konečně šlensství (jako v *Princezně Brambille*). Jsou zde očividně dvě skupiny „omluv“, které odpovídají protikladům skutečné – imaginární a skutečné – iluzorní. V první skupině se nic nadpřirozeného nestalo, neboť se nestalo vůbec nic: to, co jsme mysleli, že vidíme, bylo pouze plodem porušené představivosti (sen, šlensství, drogy). V druhé skupině se události sice staly, ale dají se rozumově vysvětlit (náhody, podvody, iluze).

Vzpomínáme si, že v definicích fantastična citovaných výše bylo racionální řešení podáno jako „definitivně zpaveno vnitřní pravděpodobnosti“ (Solovjov) nebo jako „dvířka tak úzká, aby se nedala úplně použít“ (M. R. James). Opravdu, realistická řešení, jichž se dostává *Rukopisu nalezenému v Zaragoza* nebo *Inés de Las Sierras*, jsou naprosto nepravděpodobná; nadpřirozená řešení by naopak pravděpodobná byla. V Nodierově novele je shoda okolností příliš umělá; pokud jde o *Rukopis*, jeho autor se ani nesnaží dát mu věrohodný konec: příběh o pokladu, duté hoře a říši Gomélezů je obůžnější přípustitelný než příběh o ženě proměněné v mšičku! Pravděpodobně tedy nikterak nestojí proti fantastičnu: první kategorie se týká vnitřní koherence textu, nakolik se text podřizuje danému žánru,<sup>5</sup> ta druhá se vztahuje k dvojnásobnému vnímání čtenáře a postavy. Uvnitř fantastického žánru je pravděpodobné, že nastanou „fantastické“ reakce.

Vedle těchto případů, kdy se v podivuhodnu ocitáme tak trochu proti své vůli, z nutnosti vysvětlit fantastično, existuje také čisté podivuhodno. V dílech, která do tohoto žánru náležejí, se popisují události, jež lze dokonale vysvětlit rozumovými zákony, které však jsou tak či onak neuvěřitelné, neobvyklé, šokující, zvláštní, znepokojující, neobyčejné, a jež z tohoto důvodu vyvolávají u postavy a čtenáře reakci podobnou té, již nás uvykly fantastické texty. Definice je, jak vidno, široká a nepřesná, ale takový je i žánr, který popisuje: podivuhodno není, na rozdíl od fantastična, pevně vymezený žánr; přesněji řečeno, je vymezen pouze z jedné strany, ze strany fantastična; z té druhé se ztrácí v obecném poli literatury (do kategorie podivuhodna mohou být zařazeny například Dostojevského romány). Budeme-li věřit Freudovi, pak by byl pocit podivuhodna (*das Unheimliche*) spojen se vznikem nějaké představavy, která má původ v děství daného jedince nebo rasy (tato hypotéza by se musela ověřit; naše pojetí termínu se s ním plně neshoduje). Čistá hororová literatura náleží do kategorie podivuhodného; za příklad by nám tu mohlo sloužit hodně povídek Ambrose Bierce.

Podivuhodno, jak vidíme, splňuje jen jednu z podmínek fantastična: popis některých reakcí, zejména strachu; je spjaté výhradně

<sup>5</sup> K dispozici je k tomu několik studií vyšších v *Le Vraisemblable* (Communications, 11).

s pocity postav, a ne s nějakou věcnou událostí vzpráající se rozumu (záračno se bude naopak vyznačovat pouhou existencí nadpřirozených faktů, aniž by předpokládalo reakci, kterou vyvolávají u postav).

Vezměme si povídku Edgara Poea, která ilustruje podivuhodno blízké fantastičnu: *Zámek domu Usherů*. Vypravěč jednoho večera přijíždí do domu, přivolan svým přítelem Roderickem Usherem, jenž ho požádá, aby u něho nějaký čas zůstal. Roderick je přecitlivělá, nervózní bytost, vroucně milující svou sestru, v tomto okamžiku vážně nemocnou. Ta o několik dní později umře a oba přátelé, než aby ji řádně pohřbili, uloží její tělo do jedné z hrobek v domě. Uběhne několik dní; za bouřlivého večera, když jsou oba muži v místnosti a vypravěč hlasitě předčítá starý rytířský příběh, zvuky popisované v kronice zdánlivě nalézají ozvěnu v lomu. který je slyšet v domě. Na konci Roderick Usher povstane a stěží slyšitelným hlasem řekne: „Uložili jsme ji do hrobky živou!“ (*Žána a byvalá*, s. 169). A skutečně, dveře se otevrou a sestra stane na prahu. Bratr se sestrou se jeden druhému vrhnou do náručí a mrtvý klesnou na zem. Vypravěč uprchně na poslední chvíli z domu a vidí, jak ten se zřítí do močálu.

Podivuhodno tu má dva zdroje. První je tvořen shodami okolností (těch je tu stejně jako ve vysvětleném nadpřirozenu). Tak by se mohlo jevit nadpřirozeným sestřino zmrutýchvstání a zámek domu po smrti jeho obyvatele; ale Poe neopomenul obojí rozumově vysvětlit. O domu píše: „Snad oko pátravého pozorovatele by odhalilo takřka neviditelnou trhlinu, která se klikatě táhla seshora dolů a ztrácela se posleze v kalné vodě močálu“ (s. 156). A o lady Madeline: „Přezvyklé diagnózy“ (s. 160). Nadpřirozené vysvětlení je tedy pouze navrženo a není nutné ho přijmout.

Druhá řada prvků, jež vyvolávají dojem podivnosti, není spojena s fantastičnem, nýbrž s tím, co bychom mohli nazvat „mezni zkušeností“ a čím se vyznačuje celé Poeovo dílo. Již Baudelaire o něm psal: „Žádný člověk nevyprávěl s větší magií o vyjímkách lidského života a přírody“ (*Poe aneb Údělí neštěstí*, s. 107); a Dostojevskij: „(Poe) téměř do zcela výlučné životní nebo psychologické situace a s nedostupnou jasnožítostí a obdivuhodnou věrohodností líčí jeho duševní stavy“ (*Petrohradská kronika*, s. 347) (Poe ostatně na toto téma napsal povídku,

„metapodivuhodnou“ povídku, nazvanou *Anelův pitvornost*). V *Zámku domu Usherů* čtenáře znepokojuje krajně chorobný stav bratra a sestry. Jinde stejný efekt vyvolají scény krutosti, rozkoš ze zla či vražda. Pocit podivnosti tak vychází z uvedených témat, jež jsou spojena s více či méně starými tabu. Připusíme-li, že prvotní zkušenost je založena na přestoupení normy, můžeme přijmout Freudovu teorii o původu podivuhodna.

Takto je tedy fantastično z *Domu Usherů* vlastně vyloučeno. Obecně v Poeově díle fantastické povídky v pravém slova smyslu nenacházíme, snad s výjimkou *Příběhu z Rozeklaných hor* a *Cerného kačouru*. Jeho povídky vycházejí téměř všechny z podivuhodna a některé ze záračna. Avšak jak témata, tak technikami, které vypracoval, zůstává Poe autorům fantastična velmi blízký.

Víme také, že Poe dal vznik moderní detektivce, a toto sousedství není náhodné; často se ostatně píše, že detektivní příběhy nahradily příběhy o strašidlech. Uspěněme si povahu tohoto vztahu. Detektivka s tajemstvím, kde se snažíme odhalit totožnost viníka, je vystavěna na následujícím způsobem: je zde jednak několik snadných, na první pohled lákavých řešení, postupně se však ukáže, že jsou všechna chybná; a pak je tu jedno zcela nepravděpodobné, na které narazíme až na konci a jež se jako jediné ukáže správné. Vidíme již, co detektivku přibližuje k fantastické povídce. Vzpomeňme si na Solovjovovy a Jamesovy definice: fantastické vyprávění také obsahuje dvě řešení, jedno pravděpodobné a nadpřirozené, druhé nepravděpodobné a racionální. Stačí tedy, aby toto druhé řešení bylo v detektivce tak obtížně naleznutelné, že se „přičí rozumu“, a jsme ochotni přijmout spíše existenci nadpřirozena než nepřítomnost jakéhokoli vysvětlení. Klasickým příkladem toho je *Deset malých černoušků* Agathy Christie. Deset postav se ocitne na pustém ostrově; z hlasového záznamu je jim řečeno, že všichni zemřou za zločin, který zákon sám nemůže potrestat; povaha smrti každého je navíc popsána v řtkance o deseti malých černouškách. Odsouzení - a čtenář spolu s nimi - se manně pokouší zjistit, kdo vykonává po sobě jdoucí tresy: na ostrově jsou samí; jeden po druhém umírají, každý způsobem ohlášeným písničkou; až po posledního, který - a toto vyvolává dojem nadpřirozena - se nakonec nezavraždí, nýbrž je také zabít. Žádné racionální vysvětlení se nezdá možné, je třeba připustit existenci neviditelných bytostí nebo

duchů. Samozřejmě že tato hypotéza není opravdu nutná, následuje racionální vysvětlení. Detektivka s tajemstvím se fantastičnu blíží, je však také jeho protikladem: ve fantastických textech se přece jen klóme spíše k nadpřirozenému vysvětlení; detektivka, jakmile je jednou ukončena, nenechává ohledně nepřítomnosti nadpřirozených událostí žádnou pochybnost. Toto srovnání ostatně platí pouze pro jistý typ detektivky s tajemstvím (záhada zamčeného pokoje) a jistý typ podivuhodného vyprávění (vysvětlené nadpřirozeno). Důraz je navíc v obou žánrech položen jinak: v detektivce je kladen na rozřešení záhady; v textech přímýkajících se k podivuhodnu (jako ve fantastickém vyprávění) na reakce, které toto tajemství vyvolává. Z této strukturální blízkosti nicméně vyplývá podobnost, na niž musíme poukázat.

Autorem, který si zaslouhuje, abychom se u něj při pojednávání o vztahu mezi detektivkami a fantastickými příběhy zastavili trochu déle, je John Dickson Carr; a v jeho díle je kniha, která si tuto otázku klade exemplárním způsobem: *The Burning Court*. Stejně jako v románu Agathy Christie zde stojíme před problémem rozumnové zdánlivé neřešitelným: čtyři muži otevřou kryptu, do které byla před několika dny uložena mrtvola; jenže krypta je prázdná a není možné, aby jí někdo mezitím otevřel. Navíc se v průběhu celého příběhu mluví o strašidlech a nadpřirozených jevech. Šel se zločin, který má svědka, a tento svědek tvrdí, že viděl vražedkyni opouštět pokoj obětí tak, že prošla zdí v místě, kde před dvěma svy lety byly dveře. Dále si jedna z osob zapletených do celé záležitosti, mladá žena, sama o sobě myslí, že je čarodějnice, přesněji vzato travička (vražďilo se jedem), jež náleží ke zvláštnímu typu lidských bytostí: k *nemrtvým*. „Stručně řečeno, nemrtví jsou ty osoby – obvykle ženy – jež byly odsouzeny k smrti za zločin travičství a jejichž těla byla spálena na hranici, at už živá či mrtvá,“ dozvíme se později (s. 167). Jenže při listování rukopisem, který dostal z nakladatelství, kde pracuje, padne Stevens, manžel této ženy, na fotku s popisem: *Marie d'Aubray, popravena gliotinou za vraždu roku 1861*. Text pokračuje: „Díval se na fotografii své vlastní ženy“ (s. 18). Jak by tato mladá žena mohla být o nějakých sedmdesát let později toutéž osobou jako slavná travička z 19. století, jež byla navíc ještě státa gliotinou? Velice snadno, podle Stevensovy ženy, která je ochotna vzít na sebe za nyníjší vraždu zodpovědnost. I řada dalších

shod jako by potvrzovala přítomnost nadpřirozena. Nakonec se příběh dostane do rukou detektiva a vše se začíná vyjasňovat. Žena, jež byla viděna, jak prochází zdí, byla smyslovým klamem vyvolaným zrcadlem. Mrtvola nezmizela, nýbrž byla sílkovně ukryta. Mladá Marie Stevensová neměla nic společného s již dlouho mrtvými travičkami, třebaže se jí to pokoušeli namluvit. Veškerou nadpřirozenou atmosféru navodil vrah, aby celý případ ještě více zamotal a odvrátil od sebe podezření. Skuteční viníci jsou odhaleni, i když se je nepodaří potrestat.

Následuje epilog, díky němuž *The Burning Court* vystupuje z kategorie detektivek, jež nadpřirozeno pouze evokují, a vstupuje do kategorie fantastických vyprávění. Znovu vidíme Marii, jak ve svém domě o celém příběhu přemýšlí; a opět vyvstane fantastično. Marie tvrdí (čtenáři), že travičkou je opravdu ona, že detektiv byl ve skutečnosti jejím přítelem (což není nepravda) a že veškeré rozumnové vysvětlení podal jen kvůli tomu, aby jí, Marii, zachránil („Bylo to od něj opravdu chytré podat fyzikální vysvětlení založené na velikostech a rozměrech a na neproniknutelnosti kamenných zdí“, s. 237).

Svět nemrtvých se znovu ujímá svých práv a fantastično spolu s ním: vůbec nevíme, jaké řešení zvolit. Ale je třeba nakonec vidět, že tu jde spíš než o podobnost mezi dvěma žánry o jejich syntézu.

Přejdeme nyní na druhou stranu oné středové čáry, kterou jsme nazvali fantastičnem. Jsme ve fantastičnu-zázračnu, jinak řečeno, v kategorii vyprávění, jež se jeví jakožto fantastická a končí přijetím nadpřirozena. Jsou to vyprávění nejbližší čistému fantastičnu, neboť to nám už tím, že zůstává nevyvětlené, rozumem neuchopené, vnuká existenci nadpřirozena. Hranice mezi oběma kategoriemi bude tedy neurčitá; nicméně přítomnost či nepřítomnost některých detailů nám vždycky umožní se rozhodnout.

Za příklad může sloužit *Mrtvá milanka* Théophile Gautiera. Jde o příběh mnicha, který se v den svého svěcení zamíljuje do kurtrizány Clarimondy. Po několika prchavých setkáních je Romuald (tak zní mnichovo jméno) přítomen Clarimondině smrti. Od tohoto dne se mu žena začíná zjevovat ve snech. Tyto sny mají ostatně jednu podivuhodnou vlastnost: místo aby se utvářely na základě dojmů z určitého dne, tvoří souvislý příběh. Ve svých snech už Romuald nežije

strohým mnišským životem, nýbrž žije v Benátkách, v lesku nepřetržitých oslav. A současně s tím si uvědomuje, že Clarimonda se při životě udržuje díky jeho krvi, kterou mu v noci přichází sát...

Až dosud mohou mít všechny události racionální vysvětlení. Vysvětlení, jejichž jednu velkou část poskytuje sen („Bůh dej, aby to byl sen!“ vykřikne Romuald (s. 113) podobající se v tom Alvarovi ze *Zamilovaného dábla*); jinou pak mámení smyslů: „Jednu večer při procházce zimostřazovými alejemi mé nevěře zahradly *se mi zdálo*, že jsem skrz habřiny zahlédl ženskou postavu“ (s. 122); „Na okamžik jsem rovněž *měl dojem*, že se její noha nepatrně polhнула...“ (s. 124); „*Neum, zda mě klanal zrak či zda to zpodobil odlesk lampy, ale zadrželo se mi, že krev začíná znovu proudit pod její mamou bledostí*“ (s. 125, zvýrazněno autorem) atd. Konečně řada událostí může být považována prostě za podivuhodné a způsobené náhodou; avšak Romuald sám je ochoten vidět v nich dáblův zásah: „Prapodivnost celého dobrodružství, Clarimondina nadpřirozená krása (!), fosforeskující lesk v jejích očích, žhavý dotek její ruky, zmatek, do něhož mě vrhla, ta náhlá změna, která se ve mně udála, moje zbožnost pohaslá v jediném okamžiku, to vše zřetelně dokazovalo přítomnost dáblůvu, a ta hebká ruka byla možná pouze rukavicí skrývající jeho drápy“ (s. 120).

Může to být oprava dábel, ale může to být také pouhá náhoda. Až dosud tedy zůstáváme v čistém fantastičnu. Jenže v tom okamžiku dojde k události, která ve vyprávění přivodí obrát. O Romualdově dobrodružství se dozví (nevíme jak) jiný duchovní, abbé Serapion; odvede ho až na hřbitov, kde Clarimonda odpočívá; vykope rakev, otevře ji a Clarimonda se ukáže stejně svěží jako v den své smrti, s kapičkou krve na rtech... Zachvácen zbožným hněvem, abbé Serapion mrtvolu pokropí svěcenou vodou. „Posvátné kapky se snad ještě ani nedotkly ubohé Clarimondy, a její tělo se rozpadlo na prach; zbyla z ní jen hrozivá beztvářá směs popela a napůl ztrouchnivělých kostí“ (s. 136). Celá tato scéna, a zejména proměna mrtvol, nemůže být vysvětlena obecně známými zákony přírody; jsme skutečně ve fantastičnu-zázračnu.

Podobný příklad podává Villiers de l'Isle-Adam ve *Věře*. I zde může-me v průběhu děje váhat mezi: vírou v posmrtný život; anebo myšlenkou, že hrabě, který v něj věří, je blázen. Na konci ale hrabě ve svém pokoji objeví klíč od Věřiny hrobky; jenže ten klíč hodil do hrobky on sám; musela to tedy být Věra, mrtvá, kdo její přinesl.

Konečně existuje „čisté zázračno“, jež stejně jako podivuhodno nemá jasné hranice (v předchozí kapitole jsme viděli, že prvky zázračna obsahují velmi rozdílná díla). V případech zázračna nevyvolávají nadpřirozené prvky žádnou zvláštní reakci ani u postav, ani u implicitního čtenáře. Zázračno necharakterizuje postoj k vyprávěným událostem, nýbrž sama povaha těchto událostí.

Vidíme – to poznamenejme jen tak na okraj – do jaké míry bylo staré rozlišování mezi formou a obsahem libovolně: evokovaná událost, která tradičně náležela „obsahu“, se zde stává „formálním“ prvkem. Avšak opak je také pravdou: stylistický (tedy „formální“) postup modalizace může mít, jak jsme viděli u *Aurélie*, přesně stanověný obsah.

Zánr zázračna bývá vesměs spojován s žánrem pohádky; ve skutečnosti je pohádka pouze jednou z odrůd zázračna a nadpřirozené události v ní nevyvolávají žádné překvapení: neudívá nás ani stolecný spánek, ani vlk, který mluví, ani kouzelné darý od víl (abychom uvedli jen několik prvků z Perraultových pohádek). To, co pohádku odlišuje, je určitý způsob psaní, ne statut nadpřirozena. Tento rozdíl dobře ilustrují Hoffmannovy povídky: *Louskáček a myšička*, *Cizí dítě*, *Královská nevěsta* patří svým zpracováním do pohádky; *Die Brautwahl*, ačkoli nadpřirozenu zachovává stejný statut, pohádkou není. Také *Tisíc a jedna noc* by bylo třeba charakterizovat spíše jako zázračné povídky než jako pohádky (tato otázka by vyžadovala zvláštní studii).

Abychom čisté zázračno dobře vymezili, je vhodné od něj oddělit několik typů vyprávění, kde se nadpřirozenu ještě dostává jistého ospravedlnění.

1. Nejprve bychom mohli mluvit o *zázračnu hypérbolickém*. Jevy tu jsou nadpřirozené jen svými rozměry, většími než ty, jež nám jsou důvěrně známy. Tak v *Tisíc a jedné noci* tvrdí Sindibád Námořník, že viděl „rybu, která měla délku dvou set loket“ (sv. III, s. 152) nebo hady; „z nichž každý byl jako datlovník, a kdyby byl k němu přišel slon, byl by ho had pozřel při svém mohutném těle“ (s. 159). Ale možná že jde o pouhý způsob mluvy (tuto otázku prostudujeme, až budeme pojednávat o básnické nebo alegorické interpretaci textu); mohli bychom ještě říci jako v přísloví, že „strach má velké oči“. V každém případě toto nadpřirozeno nečiní rozumu příliš velké násilí.

2. Dost blízké tomuto prvnímu typu zázračna je *zázračna exotická*. Zde se vypráví o nadpřirozených událostech, aniž jsou jako takové prezentovány; má se za to, že implicitní příjemce těchto příběhů kraje, kde se události odehrávají, nezná; nemá tudíž žádný důvod o nich pochybovat. Druhá Sindibádova cesta poskytuje několik výborných příkladů. Na začátku je tu popsán pták Ruchch chromných rozměrů: zakrývá slunce a „krmí svá mláďata slony“ (s. 158). Tento pták pro současnou zoologii samozřejmě neexistuje; ale Sindibádovi posluchači měli k této jistotě daleko a sám Galland, o pět století později, píše: „O tomto ptáku mluví Marco Polo ve svých cestách i otec Martini ve svém díle o Číně“ atd. O trochu později Sindibád stejným způsobem popisuje nosorožce, kterého přece dobře známe: „A na onom ostrově je druh divokých zvířat, jenž se nazývá karkaddan. Pase se na něm podobně, jako se pase skot a buvoli v naší zemi. Avšak tělo toho divokého zvířete je větší než tělo velblouda a požírá býlí. A je to ohromné zvíře, jež má jediný, silný roh uprostřed hlavy, jehož délka měří deset loket a je v něm obraz člověka. (...) To divoké zvíře, jež se jmenuje karkaddan, unese velikého slona na svém rohu a pase se s ním na ostrově a na pobřežích, aniž má o něm tušení. A ten slon zdechne na jeho rohu, jeho sádlo mu střeže působením slunečního záru na hlavu a vnikne mu do očí, i oslepne a ulehne při pobřeží. Pak přijde k němu pták Ruchch a odnese ho v drápěch, odletí s ním k svým mláďatům, krmí je jím a tím, co má na rohu“ (161–162). Tento bravurní kousek na směsi přirozených a nadpřirozených prvků ukazuje jedinečný ráz exotického zázračna. Směs samozřejmě existuje pouze pro nás, moderního čtenáře; implikovaný vyprávěč povídky umísťuje všechno na stejnou úroveň (úroveň „přirozena“).

3. Třetí typ zázračna by mohl být nazván *zázračnem instrumentálním*. Objevují se zde malé vynálezy, technická zdokonalení v popisované epoše neproveditelná, ale celkem vzato úplně možná. Například ve *Vyprávování o princovi Ahmedovi z Tisíce a jedné noci* jsou těmito zázračnými instrumenty hned zkraje příběhu létající koberec, jablko, které léčí, „roura“ dlouhého pohledu; v dnešní době helikoptéra, antibiotika nebo dalekohled, obdařené stejnými vlastnostmi, do zázračna nijak nepatří; a stejně tak je tomu s létajícím koněm ve *Vyprávování o ebenovém koni*. Nebo s ocelovými dveřmi, jež se otvírají ve *Vyprávování o Alim Babovi*: stačí pomyslet na jeden nedávný špionážní film (*Lad se skleněným*

*dnem*), kde vidíme tajný *sejfi*, který se otevírá pouze tehdy, když hlas jeho majitele pronese jistá slova. Tyto předměty, díla lidské zručnosti, je třeba odlišovat od určítých, často zdánlivě podobných nástrojů, jejichž původ je však magický a které slouží ke spojení s jinými světy: třeba od 'Alá' addinovy lampy a prstenu nebo od koně ve *Vyprávování třetího kalandara*, které patří do jiného zázračna.

4. Instrumentální zázračno nás zavedlo velmi blízko tomu, čemu se ve Francii v 19. století říkalo *védecké zázračno* a co se dnes nazývá science-fiction. Zde je nadpřirozeno vysvětleno racionálně, ale na základě zákonů, které současná věda nezná. V epoše fantastického vyprávění patří do vědeckého zázračna příběhy, do kterých vstupuje magnetismus. Magnetismus nadpřirozené události „vědecky“ vysvětluje, jen on sám patří do nadpřirozena. Takový je Hoffmannův *Der unheimliche Gast* nebo *Der Magnetiseur*; Poeovy *Fákla o příběhu monstera Valdemara* anebo Maupassantův *Un fou?* Nynější science-fiction, když nesklouzává do alegorie, podléhá stejnému mechanismu. Jsou to vyprávění, kde na sebe fakta na základě iracionálních premis naprosto logicky navazují. Mají také zápletkovou strukturu, odlišnou od struktury fantastické povídky; k tomu se vrátíme později (Kap. 10).

Proti všem těmto odrůdám zázračna „omluveného“, ospravedlněného, nedokonalého, stojí zázračno čisté, které se nijak nevyvyšluje. U toho se zde nemusíme zastavovat: jednak proto, že prvky zázračna budou jakožto témata zkoumány později (kap. 7–8). A také proto, že aspirace na zázračno jakožto antropologický fenomén přesahuje rámec studie, jež chce být literární. Budeme toho litovat tím méně, že zázračno z tohoto hlediska bylo předmětem velmi pronikavých knih; a z jedné z nich, z *Le Miroir du merveilleux* Pierra Mabilla, si na závěr vypůjčím větu, jež pěkně vymezuje smysl zázračna: „Mimo potěšení, zajímavost, všechny emoce, jež nám báchorky, pohádky a legendy poskytují, mimo potřebu bavit se, zapomenout, oddat se příjemným a hrůzným pocítům, je skutečným cílem zázračné cesty – už jsme schopni to pochopit – plněji prozkoumat univerzální skutečnost“ (s. 24).