

FUNKCE FANTASTIKY V SOUČASNÉ PRÓZE

Jiří Holý

Fantastická literatura dlouho nebyla považována za běžnou a jasně vymezenou literárně estetickou kategorií. „Fantastično“ se používalo a často ještě užívá buď jako synonymum „zázračna“, nebo v jiném smyslu „groteskna“, případně také „utopična“.

Zázračnost je společným rysem fantastické literatury a pohádky. Rozdílly jsou přitom zřejmé: pohádka jako tradiční odrůda folklóru se vyznačuje znakovou schematičností (Lüthi 1964, Jolles 1982), nejsou v ní zachyceny denní skutečnost ani prožívaný čas (umělé pohádky se ovšem tomuto modelu vzdalují). Nadpřirozené jevy působí v pohádce samozřejmě. Naopak ve fantastické literatuře znamenají *nevysvětlitelně nepokojivý vpád do přirozeného světa*, jak dokumentuje příznačný úryvek z prózy I.A. Irelanda:

„ - Jak záhadné, řekla dívka a opatrně šla dál. - A jaké masívní dveře! Zatímco pronášela tato slova, dotkla se dveří a ty náhle s rachotem zapadly do zámku.

- Pro živého Boha! zvolal muž. - Jak vidím, na naší straně chybí klika. Oba jsi nás tu uvěznila.

- Ne oba, jen jednoho z nás, řekla dívka, před jeho očima prošla dveřmi a zmizela.“¹

Groteskno bývá vykládáno jako výraz odcizeného světa. Podle Wolfganga Kaysera je to obraz důvěrně známé reality, která se nečekaně stává nepřátelskou, děsuplnou a cizí. „Podoby groteskna jsou v nejsilnějším a nejnápadnějším rozporu s každým racionalismem a s každou systematickou myšlení“ (Kayser 1957: 203). Uvedené rysy, stejně jako tvarová heterogenost (odlišnost od klasické uměřenosti, a tedy vlastnost typologicky romantická), sblížují groteskno s fantastikou. Některé

¹ Great Ghost-stories of the World. Ed. A. Laing. London 1941, s. 377.

spisovatele, které Kayser ve své autoritativní studii o grotesce uvádí - Gogola, Poea, Kafku, Morgensterna - lze legitimně považovat za čelné představitele fantastické literatury. Přesto ale groteskno ve zmíněném pojetí není s fantastičnem identické zcela, neboť kromě fantastické literatury k němu patří i veškerá literatura satirická (Kayser 1957: 201). Fantastika se ovšem podstatně mívá s takovou groteskní satirou a alegorií, které negují a zesměšňují jistý v textu přímo neuvedený předmět a odkazují k více či méně určitému ideovému smyslu. Ve srovnání s nimi je fantastická literatura významově význačnější, její půdou je *noetická nejistota* - události bývají představovány ve dvojnásobném osvětlení, přirozeném i nadpřirozeném, pravděpodobném i pravděnepodobném. Dále bývá znakem fantastické literatury (nebo groteskně fantastické literatury) na rozdíl od satiry *hravost* či karnevalizace - v oblasti jazykové i tematické.

„...vlastně jde o abiturientský večírek absolventů pomocného gymnasia. Pomocné gymnasium v nás začalo pracovat. Chtělo vysvětlit a zdůvodnit.

Nejprve jsme si mysleli, že pomocné gymnasium a vůbec pomocné střední školství vzniklo proto, že ti, kdo ukončili pomocnou obecnou školu, se domáhali práva na další vzdělání a že jim bylo vyhověno. Je přece nemyslitelné, aby někomu bylo upráváno právo na pokračování ve studiích, na možnost zastávat vyšší a kvalifikovaná místa jen proto, že k tomu mentálně není jaksi uzpůsoben. Zvláště, prokáže-li patřičnou snahu a plní a znání. (Známosti mají stejný kořen jako znalosti. Jde vlastně jen o písmenko. I když, vzato podle abecedního pořádku, znalosti by měly mít přednost před znalostmi.) Jestli je tomu tak, potom jistě existují také pomocné obchodní akademie a pomocné university a pomocné techniky, z kterých vycházejí pomocní inženýři a zastávají pak přiměřená pomocná místa. (Pomocná místa? Jak je to potom? Nemůže dojít dejme tomu k tomu, že pomocný doktor zastává místo doktora, protože..., to je ostatně jedno proč. Ale protože na to jaksi nestačí, tak mu dají /vezme si/ k ruce normálního doktora, který na to stačí, a ten jako jeho podřízený dělá všechno za něj, jakožto pomocný doktor pomocného doktora?...)“ (Ivan Vyskočil: *Kosti*, str. 12-13).

Fantastická literatura je tak, zdá se, situovaná mezi dva hraniční kameny: na jedné straně je to pohádka, s níž ji spojuje výskyt nadpřirozených jevů, na druhé straně groteska, kde společnou zónou je tvarová heterogenost a obraz odcizeného světa. Také utopie zobrazuje *jiný* svět, jsou to však reality časově (případně prostorově) vzdálené od skutečnosti

vypravěče a čtenářů. Oproti tomu jádrem dějových situací fantastické literatury je *naš* každodenní svět, v kterém se nečekaně (a často hrozivě) objevují trhliny.

Zajisté má fantastika v písemnictví i v lidové slovesnosti místo od pradávna a fantastických prvků jako elementů výstavby fiktivního světa využívá mnoho uměleckých děl. Vznik fantastické literatury v té podobě, jak ji chápeme a vymezujeme, však úzce souvisí s preromantismem a romantismem. Je to čas otřesu religiozity, která nepochybovala o zázracích, a zároveň čas zpochybnění i kartesiánského modelu světa (*res extensa - res cogitans*). Ideálem přestává být převedení všeho neznámého na známé. Skutečnost ve fantastické literatuře pozbývá průhlednosti a jasnosti.

Časovou prioritu v našem oboru má patrně anglický hrůzostrašný román (*gothic novel*).² V něm lze zaznamenat dvojí směřování. V prózách Radcliffové jsou to „vysvětlované divy“, od nichž se zakládá linie racionální fantastiky. Na druhé straně se fantastika propletá s uhrančivými eroticko-sexuálními tabu (Lewis) nebo s hlubší psychologickou niterností faustovského typu (Maturin). Podobné rozdvojení najdeme u strašidelné prózy oblíbené v Německu od konce 18. století (na jedné straně Spiess - na druhé Tieck a Hoffmann). U Spiese je ještě patrný vliv barokního románu, zatímco německá romantika, zvláště Hoffmann, který silně působil na vývoj fantastiky ve Francii, v Rusku i jinde, směřuje k psychologické strašidelné novele, kde v těsném sousedství fúzuje přirozené s nadpřirozeným bez jasného vysvětlení (Le Fanův Zelený čaj, Jamesovo Přitažení šroubu), nebo dokonce k humorné strašidelné novele (Wildovo Strašidlo cantervillské). Další podněty vzešly od dvou iniciačních osobností fantastické literatury, Gogola a Poea. V Gogolových Petrohradských povídkách se objevují zárodky kafkovského vidění a v Poeových novelách prvky hororu - obé podstatně ovlivnilo prózu po celé 20. století a zvláště po druhé světové válce. V našem věku postupně získává půdu science-fiction, jež těží z moderních zázraků techniky. Sci-fi vlastně navazuje jednak na utopie, jednak na racionální proud *gothic novel* (Marzin 1982: 217 an.). Nadpřirozené prostředky se tu totiž inscenují ryze účelově, jako pouhý prostředek k rozehrání dramatické dějové situace. Noetická nejistota, významová

² V letech 1970-1979 vyšlo v Odeonu pět svazků základních děl anglického gotického románu s komentáři J. Hornáta.

víceznačnost, případně i karnevalizující hravost - které jsem uvedl jako určující znaky fantastické literatury - se v tomto žánru objevují výjimečně (Bradbury, Lem). Plochosť a účelovou lineárnost, pokud jde o použití fantastických prostředků, najdeme zpravidla v jiném dnes oblíbeném žánru, zvaném fantasy či heroic fantasy. Fantasy rozehrává v idealizovaných prehistorických či středověkých kulisách napínavé příběhy udaných hrdinů a čarokrásných dívek (Eddison, Tolkien, Moore - viz Jackson 1981; Lexikon 1983: 275-276), jsouc tak odnoží pokleslé dobrodružné literatury všech dob.

Vývojově plodnější větví novodobé fantastické literatury se ukázal latinskoamerický „realismo mágico“, a to především ve dvou variantách zastupujících odlišné typy - „rioplatský“ (borgesovský) a „nitroamerický“ či „karibský“ (márquezovský). Borgesovu světu podle kritika Ocampa nejlépe přiléhá pojem „problematizace“. Jeho povídky, logicky perfektně budované a navazující na anglo-americkou tradici, jsou vlastně ontologickými hypotézami o vpravdě problematické a paradoxní struktuře bytí (narušování homogenity času a prostoru, osobní identity; hry mezi skutečností a zdáním, životem žitým a verbalizovaným). Jednomu z Borgesových hrdinů se zdaří v okamžiku popravu znovu napsat celé literární dílo, v jedné jediné vteřině mu zaplavují mysl nesčetné dojmy, myšlenky, kombinace. Jiné postavy věří, že prožily léta, zatímco uplynulo několik minut... Márquezova fantastika vyrůstá nikoli ze způsobu uvažování, ale z událostí samých, spíše ze snů a mýtů než z promyšlených myšlenkových pochodů. V románu *Sto roků samoty* se předkládají zjevně - posuzováno z hlediska běžné logiky - nepravděpodobnosti jakožto hodnověrné součásti představeného světa: Krásná Remedios vstoupí na nebe, hmyz se ve chvíli smrti matky Úrsuly řadí do geometrických obrazců. V jiné Márquezově próze se na zaprášeném dvorku v kolumbijské vesnici objeví anděl. Je to snová vidina, nebo zázrak? V rámci zobrazené reality je nanebevstoupení událostí stejného řádu jako objevení se magnetu, jež jako div předvádějí potulní cikáni. Jevy „přirozené“ a „nadpřirozené“ se prostupují jinak než jsme zvyklí:

„Jedné noci, když nemohla spát, šla se Úrsula na dvůr napít vody a u kádě spatřila Prudencia Aguilara. Byl sinalý, ve tváři měl velice smutný výraz a pokoušel se ucpat si otvor v hrdle chomáčem esparta. (...) Další noc ho zahlédla, jak se prochází v dešti. To už Josého Arcadia Buendíu její přeludy omrzely, ozbrojil se oštěpem a vyšel na dvůr. Venku stál mrtvý a tvářil se smutně.

- Táhni k čertu, rozkřikl se na něj José Arcadio Buendía. - Kolikrát se vrátíš, tolikrát tě zabiju.

Prudencio Aguilar však pryč nešel, a José Arcadio Buendía se neodvážil hodit po něm oštěpem. Od té doby nemohl klidně spát. Trápil ho nesmírný zármutek, který měl v očích ten mrtvý v dešti, hluboký stesk, který ho táhl k živým, a dychtivost, s níž chodil po celém domě a hledal vodu, aby si v ní namočil svůj chomáč esparta. - Určitě hrozně trpí, řekl Úrsule. - Je vidět, jak je sám. Úrsula sama byla tak dojata, že když příště spatřila mrtvého, jak nahlíží do hrnců na sporáku, pochopila, co hledá, a od té doby mu nechávala po celém domě koflíky s vodou. Když ho však José Arcadio Buendía jedné noci našel ve svém pokoji, jak si vymývá ránu, bylo to na něj už příliš" (Sto roků samoty, str. 25-26).

Novodobá fantastická literatura tak po Kafkově způsobu rozvíjí perspektivu vidění odlišnou od racionalistického dualismu subjektu a objektu, světa vnitřního a vnějšího, přirozeného a nadpřirozeného. Realita empirické zkušenosti a jevy iracionální se tu mnohdy protínají, hranice obou těchto říší jsou v neustálém pohybu. Je logicky nemyslitelné, že by se obchodní cestující mohl probudit v podobě odpudivého hmyzu. Co však, stane-li se to hmatatelnou skutečností? Za týlem sevřeného a přehledného obrazu světa číhá a nadouvá se nevypočitatelný, úskočný chaos - nebo naopak: právě toto je snad pravý řád a představa „objektivního světa“ je neskutečná fikce.

Fantastické je dvojnásobné, píše v knize Umění fantastické literatury Louis Vax (Vax 1963). Nevysloveným předpokladem novějšího fantastika v umění je ovšem paušálně uznávaný racionální rozvrh světa, který nadpřirozené jevy vykazuje za hranice možného. Proto mohou působit s takovou šokující silou. Živnou půdou fantastické literatury bývá zvláště neklidná, rozpolcená společnost, kde vládne obecný pocit rozmývané identity, např. častý výskyt fantastična v literatuře irské, polské..., v Česku v sedmdesátých a osmdesátých letech. Kromě toho fantastická literatura souvisí také s dobovými literárně estetickými normami: jako výrazný směr se objevuje tehdy, když dekanonizuje jak tematickou síť, tak vnitřní narativní struktury fiktivního světa. V české literatuře již od šedesátých let narušovaly prvky fantastiky - obdobně jako jiný postup, próza vně syžetu - oficiálně protežovanou popisnou iluzívnost a představu ideologicky jednosměrně vyhodnoceného světa.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že fantastická literatura je spojena především s *epičností*, v menší míře s dramatičností, sotva s lyričností (kde se vyskytnou fantastické motivy, základem sdělení však nemůže být

rozvedená noetická dvojznačnost, konflikt mezi reálným a možným, přirozeným a nadpřirozeným). Fantastika se může dokonce, obdobně jako třeba ironie, jevit jako příznak epičnosti par excellence. Fantastická literatura v našem pojetí se arci odlišuje od tradiční epiky s předem daným hodnotovým rozvrhem světa, který dílem bývá pouze stvrzován. Jejím základem - jakož i novější epiky vůbec - je neklid rozumění a skepse vůči hotovému porozumění. Nemůže být reálným obrazem s jedním denotátem, a liší se, jak jsme dovodili, od průhledné satiry, která odkazuje k jednoznačným konotacím. Pohybuje se na pomezí běžné skutečnosti a zázračnosti, pravděpodobnosti a nepravděpodobnosti. Jsou to právě fantastické motivy, které umožňují - razantněji než u literatury nefantastické - zpochybnit logicko-statické pojetí pravdy jako adekvace myšlení a jevu, rozehrát otevřenou významovou hru.

Fantastická literatura vzbuzuje napětí, mrazení v zádech, někdy i osvobozující uvolnění, vyvolává zájem čtenářů. Také tento horizont očekávání (využívají jej, jak věděl Karel Čapek, pokleslé podoby fantastična v literatuře, dnes i filmu) je zřejmě příznačným rysem epiky. Vcítění čtenáře do textu napomáhá často tvar: využívá se vyprávěčské situace první osoby, kdy prožívající subjekt je totožný se subjektem vyprávění (Stanzel tu mluví o identičnosti existenciálních oblastí). Tento postup nověji střídá vnitřní perspektiva s limitovaným hlediskem, kdy představovaný svět je omezen obzorem jedince. Ich-forma či vnitřní perspektiva sugeruje pravděpodobnost představovaných událostí (ontologická „spolehlivost“ umožňuje lépe přijmout noetickou nespolehlivost) a také usnadňuje čtenářskou identifikaci.

„Důstojník Mikys zavrtěl nechápavě hlavou, utáhl si dohodu a vyšel na chodbu. Na chodbě stál duch. Byl poloprůhledný a neobyčejně škaredý. Ve vpadlé tváři svítily vypoulené zelenavé oči a do obličeje mu visela kštice zplhlých bezbarvých vlasů. Když zpozoroval důstojníka Mikyse, napřáhl proti němu packu s dlouhými prsty a táhle zaskučel.

Důstojník Mikys byl zaražen duchovou ošklivostí. Ještě nikdy neviděl tak ošklivého ducha, ačkoliv za dobu strávenou u vojska viděl již mnoho ošklivých věcí.

- Co blbnete, otázal se poněkud nejistě.

- Ú, řekl duch a rošklebil ústa s fialovými rty.

Důstojník Mikys se domníval, že je obětí mystifikace a chystal se rázně zakročít. Povšiml si však, že duchovy nohy končí jakousi roztrěpenou mlhovinou, vznášející se asi deset centimetrů nad zemí. To ho zarazilo..." (Karel Michal: Bubáci pro všední den, str. 85).

Citovaná próza Michalova patří k nejvýraznějším textům české fantastické literatury po druhé světové válce. Do té doby byl tento žánr u nás - při srovnání s jinými evropskými literaturami - skrovně zastoupen. (S motivy fantastické literatury se setkáme zejména v díle Máchově, Arbesově, Zeyerově, Klímově, Demlově, Weinerově, Hostovského). Čechovy Výlety pana Broučka lze zařadit bezpochyby k alegorii, případně ke kategorii technických zázraků, kam s jistým zjednodušením náležejí i Čapkovi roboti a krakatit. Poetistickou asociativnost a surrealistickou konkrétní iracionalitu zakládá imaginace, jen v menší míře fantaskno jako element fiktivního světa.

Období bezprostředně po roce 1945 preferovalo dokumentární publicističnost a lyričnost. Později oficiálně ovládl pole konzervativní typ prózy založený na iluzivní reálnosti a noetické jednoznačnosti. Až v letech šedesátých se začala prosazovat *modelovost*, v níž se svébytně uplatňovaly též fantasticko groteskní prvky (Linhartová, Fuks, Vyskočil). Michalovi Bubáci pro všední den (1962) spojují bezmála zpravodajskou věcnost s nečekaným výskytem nadpřirozených prvků a bytostí (proměna člověka v medvěda, duch mrtvého, mluvící mrtvá kočka) v notoricky nefantastickém rámci (účetní, vojenský útvar, dlaždič). Prózy tak balancují na pokraji satiry, v něčem připomínají Čapkovy pohádky: démonologické zjevy a nadpřirozené výjevy jsou intimizovány, jemně karikovány - jejich zasazení do kulís současného byrokratického světa však zároveň zesměšňuje omezenost „moderního člověka“, pokud se řídí měřítkem pouhé vypočitatelnosti a pragmatické disponovatelnosti.

„Jako kluk jsem měl takového létacího sna. Ani nevím, jak jsem k němu tenkrát přišel. Buď jsme ho dostali po strýci Břetislavovi, nebo ho naši našli někde na půdě a dali mi ho. Nevím. Nevzpomenu si. Ale kluk je kluk. Nedovede si věci vážít. Tak jsem někde milého létacího sna zapomněl, nebo se mi ztratil v těch zmatcích puberty (...)

Po třech letech bezvýsledného shánění mi poradil pan Hanousek, co býval nákupčím v Bazaru, abych se obrátil přímo na sklad snů, tam by snad ještě mohli nějakého mít.

Napsal jsem v dubnu do skladu - a nic. Napsal jsem znovu koncem září - a nic. Až v půli listopadu mi přišlo vyrozumění, abych se dostavil do skladu snů, číslo dveří 65. Podepsán Soukl Oldřich v.r., referent“ (Ivan Vyskočil: Ivan Vyskočil a jiné povídky, str. 7-9).

Další vývoj fantastiky v české próze pokračoval zprvu v linii tzv. *racionální fantastiky s groteskními rysy*. Sem spadá Grušův *Mimner*, Vaculíkova *Morčata*, Kohoutova *Bílá kniha*, Hochmanův *Jelení Brod*, Bondyho *Invalidní sourozenci*, poněkud se vymykají Fuksovy knihy *Myši* Natálie Mooshabrové a *Případ kriminálního rady*. I ve vyjmenovaných dílech shledáme v různé míře noetickou dvojnásobnost, jazykovou hravost, ale většinou smysl směřuje k fantaskní satíře a alegorii. Pravou doménou *modelových fantastických próz* se stalo až následující období, druhá půle sedmdesátých let a léta osmdesátá. Již v roce 1974 se v samizdatu objevil rozsáhlý Filipův román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka* ze Slezské Ostravy, který v mnohém navazoval na předchozí, ještě legálně vydanou *Cestu k hřbitovu* (1968). O rok později, v roce 1975, opět v samizdatu, vyšel Grušův *Dotazník*. Próza Daniely Hodrové *Podobojí*, první část cyklu *Trýznivé město*, zůstávala dlouho v rukopise, nese dataci 1977-1978 (vyšla až 1991); druhá část *Kukly* vznikala v letech 1981-1983 (vyšla rovněž 1991); třetí díl *Théta* následoval 1987-1990 (knižně 1992). Jiří Kratochvil dokončil v osmdesátých letech dva romány: *Medvědí román* (1985, samizdat 1988) a *Uprostřed noci zpěv* (1989, knižně 1992). Nejnověji se k nim řadí Michal Ajvaz prózou *Druhé město* (1993). A blízko k této linii modelové fantastické literatury mají i další autoři, zvláště Karol Sidon a Zuzana Brabcová.

Ostatně analogicky fungující fantaskní motivy jako ve zmíněných prózách - výslovně například pakt s ďáblem - najdeme souběžně také v dramatu (Fischerová, Havel). Také v části poezie, například u Šiktance, lze vysledovat sklon k využívání mytických a folklorně fantaskních modelů. - Tendence k *univerzalizaci* je jednou z dominant české literatury sedmdesátých a osmdesátých let a působení fantastických prvků nelze neposuzovat v jejím širším rámci. Nikoliv náhodou se ve všech zmíněných prózách (snad s výjimkou Ajvazova *Druhé město*, které má nejbližší k tradiční romantické fantastice) objevuje explicitně téma osobní i národní paměti. Filip, Gruša, Hodrová i Kratochvil demytizují obraz války, osvobození a odsunu Němců. Stále znovu se vrací další choulostivá data: Únor, Srpen. Postavy jsou smýkány vnějšími osudy, otloukány Dějinami putují každodenní banalitou, a přece v žádném z děl se nesetkáme s představou pokroku, ba ani vývoje, „výchovy“ či naděje na spásu v křesťanském smyslu - najdeme tu jen opakování, variace, cyklický pohyb v kruhu.

Filipův román vypráví sám ústřední hrdina. Začíná v podobě tradičního vyprávění, líčí se Lapáčkovo narození v září 1928 v době právě probíhajícího fotbalového zápasu F.C. Slezská Ostrava versus S.C. Moravská Ostrava. Popisuje se sestava mužstva, charaktery hráčů, chování Lojzka otce atd. Již druhá kapitola však tradiční narativní postup narušuje: je tu série *anticipací* klíčových scén románu volně spojených s domem, v němž Lapáčkovi žili (odstřel domu v roce 1968, události v letech 1940-1941), s fotbalovým oddílem (otcovo lanaření Wenzela Deutschea v roce 1935, odsouzení otce v roce 1946) a s vypravěčovými osudy (vztah k Evě Schubertové v letech 1939-1945). Za zmínku stojí, že anticipace se jen málo objevují v předchozím, motivicky analogickém Filipově románu Cesta k hřbitovu, že je to však společný rys s prózami Gruši, Hodrové, Brabcové i Kratochvila. Digrese ve vyprávění se v díle vícekrát opakují, obměňují a vytvářejí tak příznačnou heterogenost či arabeskní mozaiku.

Již ve druhé kapitole románu se setkáme s dvěma fantaskními leitmotivy: vypravěč nás zpravuje o svém umění *létat* (létání má obdoby u Hodrové a Ajvaze) a o schopnosti *přivolávat k sobě mrtvé* a rozmlouvat s nimi. (Ještě se zmíníme o tom, že svět mrtvých prostupuje živý svět v Hodrové trilogii.) Létání je explikováno výrazně:

„Musím také povědět něco o své podivuhodné schopnosti. Umím totiž létat. Když se mi zachce, tak se vznesu nad město, zakroužím kolem věže nové radnice, plachtím si to proti větru z Beskyd nebo dolů po proudu řeky“ (Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka... I, str 21).

Naproti tomu zpráva o druhé nadpřirozené schopnosti je v proudu mozaikovitě narace zamaskována tak, že může být zprvu považována za reálnou scénu:

„Paní Preissová za mnou přišla přesně měsíc po tom, kdy ji pan Pastrňák odvezl na nádraží.

Měla oči plné světél, bělmo měla stříbrné.

- Kde je Erich, zeptal jsem se.

- Erišek tady není, řekla paní Preissová, - ještě tady není. Vůbec to, Lojzku, nebolelo, ale ani trošku ne. Jen mi dejte pozor na stříbro“ (tamtéž I, 26).

Jen pozorný čtenář si patrně všimne náznaků, které ukazují k tomu, že paní Preissová už není živá. Nápadněji je to signalizováno ve druhé „duchařské“ scéně, při rozhovoru s mrtvým otcem (4. kapitola). Ale i zde můžeme zůstat stále nejistí. Mimo jiné proto, že zemřelí se chovají jako řečtí bohové: mají lidské, až příliš lidské starosti. Záleží jim na jejich

vzhledu, pověsti, hádají se s Lojzkem, žárlí, vyhrožují, zajímají se o své obchody.

V dalším vyprávění jsou scény s mrtvými evidentnějsí, ale důležité je právě ono navození *noetické nejistoty*, které jsem konstatoval jako podstatný rys pro vymezení fantastické literatury. Je Lojzkovo létání magickou schopností? Je Lojzek tak dokonalým médiem, že může vyvolat duchy zemřelých? Nebo jsou to chorobné představy somnambula a alkoholika? Leccos v textu svědčí pro to i pro ono a narativní perspektiva čtenáři rozhodnutí záměrně ztěžuje.

Obdobně fungují další fantaskní motivy. Opakující se představa „tlusté, nestvůrné ženské s vykasanými sukněmi, s obnaženými stehny“ (Nanebevstoupení... I, str.72), která se brodí Ostravicí a Odrou, vydechuje dým šachet a pod níž se rozestupuje půda, je podána jako vzrušená vize. V závěru románu se však ona neskutečně mytická figura spojuje s reálnou postavou paní Nosálové. A paní Nosálová završuje dlouhou řadu návštěv zemřelých:

„Paní Nosálová, duchařka z Radvanic, vstoupila do pokoje, tučný obličej měla plný mastného potu, sukně vykasala vysoko nad kolena (...) Dýchala těžko; z jejích úst vycházel zápach ze železáren a z větracích šachet.

- Vola! jsi mě, Lojzku, řekla pomalu a těžce - skoro tři desítky let se brodím za tebou“ (Nanebevstoupení... IV, str. 209).

Také jiná vícekrát opakovaná vize, představa tří velbloudů na fotbalovém hřišti F.C. Slezská Ostrava (jejich obraz je spojen se záplavou písku a někdy dokonce s potopou - potopa je mimochodem příznačný motiv české fantastické literatury, viz Bondy, Brabcová), má reálnou motivaci. Při osvobození města 1945 skutečně Lojzek na hřišti spatřil kirgizské vojáky s velbloudy a krmil je komisárkem (Nanebevstoupení III, str. 32 an.).

Je tedy viditelný dvojí prolínající se postup: *zvěcnění fantaskních motivů a hyperbolická mytizace motivů reálných*. Tomu přesně odpovídá i hodnotové vidění prózy. Vypravěč vše ustavičně *přehodnocuje*, ukazuje v několikerém osvětlení - což, připomeňme, je opět charakteristický postup fantastické literatury, najdeme jej i ve všech zmíněných prózách (zvláště výrazně u postavy Kláry-Alweyry v Ajvazově Druhém městě, nejprve zasněženky do tajemství jiného světa, pak úskočné zrádkyně, dále eroticky přitažlivé ženy, opět kruté atd.). Filipův Lojzek s oblibou „uzemňuje“ vznešené pohnutky, relativizuje (příznačně si není například jist, kdo je jeho otcem), zgroteskuje a zpochybňuje. Podobá

se Grassovu vypravěči Oskaru Matzerathovi z Plechového bubínku, s kterým ho spojují také outsiderská vyšinutost a nadpřirozené schopnosti. Tak jako Grassův polsko-německo-kašubský Gdaňsk-Danzig, je i Filipova česko-polsko-německá Ostrava přesně topograficky a historicky situována, zároveň se však ukazuje jako místo, kde se mohou odehrát neuvěřitelné a nadpřirozené události. Dějiny a osudy lidí se podobají bizarnímu fotbalovému zápasu. Za střídáním režimů není vyšší smysl či účel, všude vystrkují drápky neproměňující se, zjištěné zájmy lidí. O Boženě Němcové napsal Šalda, že v jejích dílech je těžko hledat postavu zhora negativní. Filip ve srovnání s Němcovou stojí na opačném pólu, v celém románu nevystupuje výrazně kladná postava. (I zde je ostatně patrný posun ve srovnání s Cestou ke hřbitovu, kde se ještě pozitivní hrdinové objevili - farář Kempf a německý učitel Klimesch; oba ovšem umírají, jeden na počátku a druhý na konci okupace.) Nejbližší k takové kladné postavě má policajt Hebrle, který za každého režimu se důsledně chová korektně a dbá na pořádek v rajónu. Právě Hebrle - jak se dozvíme na konci - je dohnán v roce 1968 k sebevraždě.

Ještě sofistikovanější je tvarová stavba trilogie Daniely Hodrové Trýznivé město. I v Podobojí, Kuklách a Thétě můžeme - podobně jako v Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka - konstatovat arabesknost, síť anticipací a retrospektiv narušujících běžný model vyprávění, fantaskní linie, jež se vracejí a variují: jsou tu motivy známé i z autorčiných teoretických prací o románu, jako dvojník, proměna člověka ve zvíře, člověka v loutku. „Trýznivé město“ má po vzoru Dantovy „citt dolente“ své podsvětí, očistec i ráj a mezi prostorem života a prostorem smrti panuje věčný koloběh. „V tomto světě nic nezaniká (...) všechno se jen neustále proměňuje...“ (Kukly, str. 242). Prolínání světa fenomenálního a zászvětního, v Lapáčkovi čitelné zpola jako Lojzkovy halucinace, je zde už jakoby přirozenou součástí románového světa. Celou trilogii lze vyložit jako bloudění a hledání pravého poznání i pravé identity sebe sama.

Filipův vyprávěčský postup s totožností vyprávěcího a prožívajícího subjektu je u Hodrové nahrazen střídáním vnitřní a vnější narativní perspektivy: někdy jsme omezeni úzkým obzorem vnímání, jindy jako by vystupoval z přítomnosti vševědoucí vypravěč, který ví vše, co se stane. V závěrečné části trilogie vstupuje na scénu sama autorka jako postava a autor. Doprňuje se tak oscilace mezi románem-fikcí a románem-sku-tečností.

„Jak je, Diviši Paskale, bláhové domnívat se, že existuje nějaký zásadní rozdíl mezi člověkem a věcí, mezi živým a mrtvým, člověkem a světem. Jedno přechází v druhé velmi plynule a okamžik a místo přechodu jsou nepostizitelné“ (Podobojí, str. 50).

V roli vyprávějících subjektů se ocitají nejen lidé, ale i věci, dokonce i substance:

„Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno - okýnko je slepé a nevede do tohoto světa“ (Podobojí, str.10).

„Jsem Kajn, dřevěný Kajn, krejčovský panák. Stojím v přístěnku, až docela nahoře, tam, kde se střecha sešikmuje“ (tamtéž, str. 15).

„Jsem Olšanský hřbitov. Ale také jsem bývalá Syraňovská vinice, kousek po kousku jsem ustupovala zemřelým morem“ (tamtéž, 23).

„Jsme dušičky. Vznášíme se povětřím“ (tamtéž, 49).

Román Oty Filipa bylo možno zařadit do linie haškovské a grassovské. Znejistění se odehrávalo v rovině fabulace a hodnocení. Naproti tomu Daniela Hodrová pokračuje v linii intelektuální prózy typu Součkové, Linhartové a Fukse, kde je znejistování založeno *ve stylu, v složitém systému narážek a šifer*.

Stačí, když poukážu na první kapitolku Podobojí, nazvanou Okno dětského pokoje. Najdeme tu nadobyčejnou frekvenci otázek, vedlejších vět uvozených „jako by“, „proč“, „kdyby“, relativizujících částic „možná“, „asi“, „nejspíš“, které signalizují problematizaci.

Dvojí postup obdobný Filipovu - mytická symbolizace předmětné reality a zrealnění fantaskně alegorických motivů - je názorný například v kapitolce Hadovka. Děj se odehrává zdvojeně. V pionýrském táboře pod Vyskeří, odkud je Diviš Paskal vyloučen, protože při filmu Němá barikáda lechtal Klaudivii Bílkovou za krkem a protože schválně nevytrhl hadovku smrdutou na místě, kam měl přijet profesor Nejedlý. A zároveň v symbolické krajině, kde Divišovo tělo uvízne v soutěsce Smrti.

Vnější historické události dopadají do románového světa na pohled jen tlumeně. Vpravdě je však celá trilogie stejně výrazným obrazem novodobých českých dějin (ještě v širším záběru, neboť sahá od obrození po současnost), jako jím je vyprávění o Lojzku Lapáčkovi. Silnější je právě modelovost a konstruovanost románu. Ona výrazně stylizovaná dvojí rovina a okázalé množství aluzí (např. Paskal - Pascal, packal, paškál, pascha, beránek velikonoční, štucl z jehňátka) vyvolává při četbě zvláštní atmosféru, uvádí do pohybu čtenářovu imaginaci i tam, kde to snad ani nebylo původně záměrem. Diviš Paskal, nepravý spasitel, připomíná

svou „rozpjatostí mezi dvojným živlem, zemí a vodou, horou a propastí, životem a smrtí“ (Hodrová 1991, 69) některé rysy Lojzka Lapáčka.

Jako třetí výrazný příklad fantastické prózy lze uvést Kratochvilův román *Uprostřed noci zpěv* (1989). Po Filipově Ostravě a Hodrově Praze se magicko reálným místem české prózy stalo i Kratochvilovo Brno. I v této próze se klene oblouk několika desetiletí s traumaty českých novodobých dějin, zpodobenými neobvykle: „Konec války tedy sebral mamince všechno: rodiče, panenství, šperky, pocit bezpečného domova i (...) majetek“ (str. 29). I zde fungují nadpřirozené motivy uvnitř každodennosti a mytizované reálnosti (skrze přesná konkrétní data a lokality prosakuje fantaskně groteskní obraznost). Rovněž oba nárátoři románu *Uprostřed noci zpěv* se v něčem - svým vyvrženectvím, podivným osudem, dvojnícko schizofrenní rozpjatostí mezi dva světy a ustavičným hledáním - podobají Lapáčkovi a například Paskalovi. A také zde - jako už ostatně v předchozím Kratochvilově *Medvědím* románu - je text složitě konstruován, prošpikován narážkami, anticipacemi a reminiscencemi, návraty, reflexemi a sebereflexemi. A konečně i zde jsou všechna tvrzení a hodnocení vzápětí modifikována, znovu vážena a znejišťována.

Běží jako u Filipa o vyprávějící a prožívající subjekt, ale tentokrát s dvojnící střídajících se vypravěčů, jejichž příběhy se jen několikrát letmo (náhodou? osudem?) protnou. První vypravěč - není si jist, kdo je vlastně jeho otcem nejinak než Lojzek Lapáček a Diviš Paskal - vyniká nadpřirozenými schopnostmi. Dokáže se přenést do zvířecích těl a vnútit jim svou vůli, zdědil andělské a netopýří hodinky, které jsou s to způsobit zastavení času. Prožívá dobrodružné a drsné události. Druhý vypravěč mluví „jen“ o běžných osudech syna poúnorového emigranta, sledovaného policíí: „jedíni, kdo se o nás kdy opravdu zajímali, byli policajti“ (str. 59). V jeho příběhu je tajemný motiv přístroje na hledání otce, značně temná záhada otcova pobytu v emigraci (je-li vůbec v ní) a fantaskní setkání se Stalinem (po Stalinově smrti roku 1953) v dětském sanatoriu v Jeseníkách, situace, jež připomíná groteskní rozmluvy vypravěče s Chruščovem v Kleopatře Věry Linhartové.

Jak jsme již řekli, oba příběhy se příznačně - až na několik náhodných momentů - nedotýkají. Kratochvil, podobně jako Hodrová, pracuje s aluzemi, antiiluzivními a metadějovými pasážemi, objevuje se motiv loutek, zrcadla, fotografie. Obraznost románu je však ve srovnání s Hodrovou agresivnější, šokující a morbidnější (krvavě brutální scény), více vyrůstá z *tvořivosti samého jazyka* (hyperbolická metaforičnost, vulga-

rismy, brněnský hantec, hříčky; dynamické prostřihy různých stylových poloh) a ze *svobodné, hravé fabulace*. Opakující se náznaky zániku a apokalypsy spojují Uprostřed nocí zpěv s prózou Zuzany Brabcové Daleko od stromu.

Dehierarchizace výrazových prostředků na úrovni kompozice, stylu a jazyka, jak jsme ji v těchto dílech konstatovali, a právě tak ustavičné noetické *znejistování, problematizace* navozují představu *chaosu jako základního půdorysu světa*. Nejdůsledněji se tak děje v románech Kratochvilových.

Tím se próza s fantastickými motivy ocitla v protikladu s oficiálně protežovanou poetikou sedmdesátých a osmdesátých let, která požadovala popisnou iluzivnost (v podobě idylické či konfliktní) a vycházela z představy reality ideologicky jasně vyhodnocené. Dosah fantastické větve české prózy je však širší. Vpád znepokojivého tajemství do denního života, který zůstává logicky nevysvětlen, trhliny ve zdánlivě kompaktních masách přirozeného světa, které se už nezacelují - to vše je protilehlé nejen dobovým schémátům, ale zrovna tak i neotřesené religiozitě, racionálně pragmatické důvěře v život, v jakýkoli projekt řádu, celistvého smyslu světa vůbec. Takový model fantastiky nabývá nových aktualizací, stále znovu zpochybňuje sebejisté hodnotové systémy, poukazuje k chaosu jako k neupevněné, proudící a živé dimenzi vnímání světa.

PRAMENY

Filip, Ota: Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy I-IV, Köln a.R. 1974-1975.

Hodrová, Daniela: Podobojí, Praha 1991.

Hodrová, Daniela: Kukly, Praha 1991.

Kratochvil, Jiří: Uprostřed nocí zpěv, Brno 1992.

Márquez, Gabriel García: Sto roků samoty. Přel. V. Medek. 2. vyd., Praha 1980.

Michal, Karel: Bubáci pro všední den. 4. vyd., Praha 1991.

Vyskočil, Ivan: Ivan Vyskočil a jiné povídky, Praha 1971.

Vyskočil, Ivan: Kosti. 2. vyd., Praha 1993.

LITERATURA

JACKSON, Richard

1981 *Fantasy. The Literature of Subversion* (London - New York)

JOLLES, André

1982 *Einfache Formen*, 4. vydání (Tübingen)

KAYSER, Wolfgang

1957 *Das Grotiske* (Oldenburg - Hamburg)

LEXIKON DER PHANTASTISCHEN LITERATUR

1983 Ed. R.A. Zondergeld (Frankfurt a. M.)

LÜTHI, Max

1964 *Märchen*, 2. vydání (Stuttgart)

MARZIN, Florian F.

1982 *Die phantastische Literatur* (Frankfurt a.M. - Bern 1982)

PHANTASTIK IN LITERATUR UND FILM

1987 Ed. W. Buddecke (Frankfurt a. M.)

VAX, Louis

1963 *L'Art et la littérature fantastique* (Paris)