

„Neofantastika“ v novější české literatuře

Kratochvil – Borges – Čapek

WOLFGANG F. SCHWARZ

„Ještě nikdy nebyla literatura tak blízká svým přirozeným zdrojům,“ píše brněnský autor Jiří Kratochvil o vývojové tendenci v nové české literatuře, kterou charakterizuje jako „metafyzickou“ (Kratochvil 1998: 10).¹ Jeho vlastní dílo lze rovněž zařadit do tohoto kontextu. Atribut „metafyzický“ spojuje tento vývojový jev s Borgesovým způsobem psaní.² Základní rys tohoto psaní spočívá v tom, že opouští rámec běžné literární mimesis.

Bez újmy na této obsahové typizaci se mi zdá být pojem „neofantastický“³ (překrývá se s rysy tzv. „realismo magico“) vzhledem k literární evoluci vhodnějším termínem pro změnu modelu, která se zde uplatňuje. Označení „neo“ však nesmí být v žádném případě chápáno ve smyslu oživení nebo pouhého pokračování tradičního modelu, který byl v české fantastice 19. století pěstován především Jakubem Arbesem (srov. Schwarz 1998). Novost totiž spočívá ve skutečnosti, že se tento způsob psaní vyčleňuje z „kanonického“ modelu (Todorov 1972) fantastiky tím, že *virtualita*, *simulacrum* (Baudrillard 1981) a rhizoma (Deleuze-Guattari 1976) vystupují na místě mimetické referenciality, jejíž funkci v konstrukci fiktivního světa potlačují a destruuji. *Textová sebereference* přitom hraje značnou roli.

Analyzujeme stručně textový příklad: Povídka se jmenuje Borges 2 a najdeme ji v útlém svazku *Má láska, postmoderno* (Kratochvil 1994). Text má rysy,

¹ Kratochvil přitom poukazuje především na dílo Daniely Hodrové a Jáchyma Topola.

² K Borgesovi v této souvislosti viz především De Toro 1998 a n.

³ Používám tohoto pojmu s přihlédnutím ke kritice, kterou vznesl De Toro (1998) vůči Blüherovi (1992). Blüher vysvětluje termín „neofantastický“ takto: „neofantastické vyprávění se vyznačuje tím, že celý text porušuje od začátku normy reality mimetického diskursu a rozvíjí přitom fantastično převážně z ryze jazykového postupu v textové kompozici“ (Blüher 1992: 532). Blüher si obzvláště všímá aktualizované funkce textové kompozice. De Toro (1998: 42 a n.) však celou věc rozhodně upřesňuje tím, že uvádí „rhizomu“ a „simulaci“ („rhizomatickou simulaci“) jako postupy, které jsou charakteristické pro nové paradigma.

kteří ho odlišují od tradičního modelu fantastična a rámec tohoto modelu překračují.

Od autentizace k hésitaci

Výchozí situace je konvenčně autentizována, v tomto případě osobním svědectvím autobiografického vypravěče vystupujícího v Ich-formě, s odkazem na jeho setkání s konkrétní osobou jménem Romána. Pomocí této mimetické funkce je vybudována kvazireálná rovina. S ní však koliduje zážitek v parku: v protikladu ke své empirické zkušenosti spatří vypravěč osobu známou z reálné skutečnosti náhle v podobě kamenné sochy. Podlehli snad halucinaci? Prchá z místa hrůzy. – Klasická situace fantastična, která je základem Todorovovy teorie. Jsme konfrontováni s efektem nerozhodnosti, s váháním a následným zděšením tváří v tvář fundamentálnímu rozporu v mimetickém referenčním systému, rozporu, jehož model nacházíme v kanonické fantastice *sensu stricto*. Tento efekt je nám ve své nejdramatičtější podobě znám z novely *Zkáza domu Usherů* E. A. Poea. Také tam prchá vypravěč z hrozivého místa – zámku Rodericka a Madeline Usherových. V povídce Nos Nikolaje Gogola dochází k tomu, že domnělý dvojník dokonce „balancuje na hranicích své fiktivní existence“, jak to vyjádřil výstižně L. Doležel (1997). Zakolísání, znejistění na „demarkační čáře mezi nestejnorodými oblastmi bytí: empiricky přijatelným, kvazireálným (podle principu *vraisemblance*), racionálně pochopitelným na straně jedné a „nadpřirozeným, iracionálně imaginárním, přinejmenším rozumem nepostižitelným zbytkem“ na straně druhé. „Skutečnost, nebo sen, pravda, nebo iluze – nerozhodnost, váhání, l'hésitation“ (hésitace), to jsou, podle Todorova, momenty, které upoutají jak čtenáře, tak aktéra fabule. Takto to rovněž vykládali vydavatelé svazku *Die magische Schreibmaschine* (Schenkel ad. 1998: 7).

Od hésitace k živé scriptuře, simulacru a rhizomatickému psaní

Kratochvilův příběh se však nezastavuje u tohoto bodu „hésitation“. Vypravěč přemůže svou hrůzu, chce přijít věci na kloub, zkouší takřkaj klasickou *reductio ad rationem* – druhého dne ráno. Ale rozum se dále trmácí. Nebyl to jen sen za bílého dne. Přelud se objevuje zase, pokračuje v podobě řetězce znaků-aliasů: límec kabátu se promění v psí tlapy, postava ženy ve vlčici, která se

„tam vzpínala jako obskakovaná klisna“ (Kratochvil 1994: 101), místo toho se potom objeví had na lamě. Naturalistické a mytické se střídají, jednorozec na zádech slona, bojující kohouti, vše zkamení, uniká z reálného času a odehrává se na podstavci pomníku. Vysvětlení jako manýristické stupňování, jako hyperbolická fantasmagorie v rámci tradičního konceptu fantastična, který spočívá na racionálně přijatelném modelu skutečnosti, by nepostačovalo. Není to možné odbýt konstatováním, že se oblast fantastična rozpíná. Vypravěč už operuje v jiném pojetí fantastična, pro něž se mimetická funkce stala irelevantní. Odvolává se na Borgese, s kterým se snažil navazovat dialog – prostřednictvím Romány, která měla osobně předat vypravěčův dopis slavnému jihoamerickému mistrovi. Výsledek duchovní výměny máme před sebou v povídce. Fantastické metamorfózy v brněnském parku nejsou prostě tajuplnou odpovědí na dopis, ale více: „projevem Borgesovy nevýslovné důvěry“.

S odvoláním na Borgese se obchází paradigma mimetického *reductio ad rationem*. Je nahrazeno jiným myšlenkovým modelem: *reductio ad scripturam*. Když se na věc podíváme podrobněji, jde o logický trik: z mimetické reprezentace rozporu mezi empirií a kontraempirií, z toho, co představuje, text se stává tím, čím, logicky vzato, je: znakem, písmem, *scripturou*. Nestává se ale *scripturou*, jejíž systém by ulpěl na věcech – denotátech – a zkameněl ve vztahu signifikantu a signifikátu, nýbrž „živým písmem“, které je schopno odpoutat se od mimetického původu, odvrhnout ho a začít vlastní svěbytný život, přičemž svůj život proměňuje neustálými metamorfózami.

Toto „živé písmo“ překračuje reálný rámec času a prostoru a buduje most mezi kulturami, alternativní chronotop, včetně Borgesovy reflexe určitého okamžiku českých dějin. Text obsahuje odkaz na Borgesovu povídku Tajný zázrak (1996a). Co jiného má Borgesův příběh společného s Kratochvilovým než to, že se odehrává v Praze a že hrdina má české jméno Jaromír Hladík (o jménu viz Vrhel 2000)?

Hladík pracuje na tragédii. Dílo ještě není dokončeno, když je židovský spisovatel konfrontován s nacistickou okupací. Je zatčen a má být zastřelen 29. 3. 1939 v devět hodin ráno. Čeká v žaláři na popravu. – Ale do hry vstupuje Pánbůh. Skrývá se v určitém písmenu v jednom z mnoha tisíc svazků v pražském Klementinu. Hladík toto písmeno nalézá – samozřejmě náhodou (či predestinací?) – a hlas boží mu povoluje odklad, aby mohl dokončit své dílo. Spisovatel své dílo dokončí, paradoxně, jak se zdá, neboť je skutečně zastřelen 29. 3. 1939 v devět hodin ráno a umírá dvě minuty po deváté. „Kulka Němců ho v určitou hodinu usmrtí, ale v jeho duchu přejde rok mezi povelům k zastřelení a vyplněním povelu“ (Borges 1996a: 138, přel. z něm. W. S.).

Reálný čas pozbývá platnosti, zastavuje se. Pro spisovatelovu imaginaci je nepodstatný. Nejdůležitější je, aby se „příběh“ uskutečnil nikoli jako *historia*, nýbrž jako *fabula*. Posun do metapoetičnosti je spjat s tímto přechodem z vnější do vnitřní časové dimenze: dešťová kapka, která stéká Hladíkovi v reálném čase po tváři, se stává chybějícím závěrečným článkem v díle. Tragédie jako žánrový pojem se hodí jak k literární látce Hladíkově, tak k jeho vlastnímu osudu (kvazireálnému „dění“) a k „textu příběhu“ (pojmy K. Stierleho). Nebo to řekneme pojmy B. Tomaševského (1985): tento přechod od „fabule“ k „syžetu“ v rozhodujícím okamžiku (od kvazireálného dění na rovinu jeho konstrukce a návrat na rovinu dějovou), toto borgesovské přepnutí, tento transcendující zkrat dvou sémantických energetických polí nebo také dvojí ontologie, ontologie reálného a ontologie uměleckého díla, je realizován rovněž v Kratochvilově povídce. S tímto momentem přechodu se můžeme setkat např. také v jeho románu *Uprostřed noci zpěv*, a to v četných obdobích, na které bych zde chtěl pouze poukázat. Jde o jistý druh průlomu z jedné dimenze vypravěčské struktury do jiné a navíc cyklickým postupem. V podstatě jde o nekonečnou smyčku (druhu Möbiovy pásky) vedoucí od fabule k syžetu a zpět.

Mimetická funkce fabule je přitom částečně nebo zcela vypínána *mise à l'abîme* narativity. S Borgesem a Kratochvilem se dostáváme do víru fantastiky, kterou mimetický model Todorovova druhu už nezachycuje, neboť nepočítá s rekursivním posunem mezi logickými rovinami fabule a syžetu. Alfonso de Toro (1994) proto hovoří ve své subtilní analýze borgesovského odvratu od konvenčně mimeticky zakotvené fantastiky zcela oprávněně o „skandalonu“ mimesis. Jde o vypravěčsky realizované *impossible possible worlds* (pojem, který zavedl Eco). Místo určené pro kontraempirii je zde obsazováno textem samým, přesněji syžetem, začleněno do cyklické struktury. Koneckonců před sebou nemáme příběh v obvyklém smyslu slova, nýbrž *simulacrum* příběhu. Stierleho termíny: „text příběhu“ (*Text der Geschichte*) generuje simulaci „dění“ (*Geschehen*) a simulace „dění“ nechává vzniknout „příběhu“ (*Geschichte*) jako simulacru. „Nikdy se nedozvím, co je v té povídce,“ koketuje Kratochvilův vypravěč na konci povídky Borges 2 s tímto hermetickým kruhem (102). Tento kruh neobsahuje nic víc než „small world“ (Eco 1989/1997) vyprávění, které se pohybuje v nekonečné smyčce, z níž není schopen dostat se ven ani vypravěč. Je v ní pevně chycen a zredukován na pouhou její součást.

Jev, se kterým máme co do činění, lze s pohledem na kresby Mauritse Cornelise Eschera (1898–1972) nazvat také Escherovou smyčkou. Mám tím na mysli např. *Plazy* (*Reptiles*, 1943), kteří vylézají ze svého dvojrozměrného „poolu“. Na srovnatelné struktuře je založen také Escherův obraz *Kreslící ruce*

(*Drawing Hands*, 1948), které kreslí pouze samy sebe. – Escherovská „impossibilia“.

Tento postup se pojí v Kratochvilových románech k vypravěčské struktuře bující jako rhizoma. Velmi typické je to pro román *Uprostřed nocí zpěv* (Kratochvil 1992). Toto dílo se vyznačuje dělením narativní instance do dvou vypravěčů v Ich-formě, kteří jsou oba zprvu autentizováni historickými daty (remiscence na mimetický systém). Připomeňme v této souvislosti autentizační funkci, jak ji vyvolává také Borges ve své povídce o Tajném zázraku nebo v povídce Emma Munzová. Autentizační funkce se však brzy vytrácí v rhizomatickém spletní biografií, které jsou vůči sobě vždy o pět let posunuty. „Průchod“ mezi oběma životopisy je označen společným jménem obou hrdinů – „Petr“.

Petr I, jak bych chtěl pojmenovat tuto hybridní osobnost, disponuje magickými kvalitami, stal se svědkem svého vlastního zplození datovaného 25. 4. 1945. K tomuto neobvyklému aktu došlo v okamžiku, kdy cizí kouzelník, možná Bask (nebo to byl „Španěl, Portugalec, Ind, Arab, Albánec, Malajec nebo Mexičan?; Kratochvil 1992: 8), využil nečekané přestávky při znásilnění šestnáctileté měšťanské dcerky z Brna a předešel překvapenou soldatesku.⁴

Petr I však svého otce v reálném čase nikdy nepoznal. Také druhý Petr, nazvu ho Petr II, příjmením Simonides, narozený stejně jako reálný autor roku 1940, ztratil svého otce, který utekl před stalinisty do emigrace. Oba Petrové bloudí mezi lety 1945, popř. 1940, až do Gorbačovovy éry hlavním městem Moravy, tajuplným Brnem, městem policejních slídlů, kuplířů. Brno připomíná bestiář s bizarními výtvary jako např. cirkusovou blechou zmutovanou do velikosti bojového psa nebo „tasemnicí Margaretou“, která po smrti svého hostitele opouští jeho střevo a hledá hostitele nového. V tomto podivném městě se nacházejí labyrinty. Jeden z nich je na půdě dědečkova domu, jiný pod městem ve štole dolu „Wilhelm Pieck“, v němž se živé atrapy členů státní bezpečnosti setkávají v prostopášném panoptiku. V mlhavé zóně mezi oběma oblastmi, mezi historickými fakty a hyperbolickými efekty „beamování“ do fantastična si čtenář postupně uvědomuje, že Petr I je pouhým výmyslem Petra II – nebo je tomu snad naopak? Můžeme otáčet kartu, jak chceme.

Do tohoto hybridního světa může čtenář v každé kapitole vstoupit jakýmkoliv pseudomimetickým vchodem a vyjít na jednom z četných fantastických konců. Chronotop osciluje, je vystaven diseminaci – nečetnými „doteky imaginárního s reálným“ (jak to vyjádřil Borges v esejí o Hawthorneovi – Borges 1992a). Také zde je čtenář na konci vtahován, opět spolu s hybridním vypravěčem do smyčky mezi disparátními dimenzemi vyprávění: Petr I píše neustále

⁴ Scéna připomíná svou fraškovitostí zplození Oskara Mazeratha v *Plechovém hubínku* G. Grasse.

dopisy svému stejnou měrou imaginárnímu, jakoby „náhodnému“ otci, jistému páterovi „M. S. Prudenciovi z Rio de Janeiro“ (Kratochvil 1992: 9–10). Sám si ho v pravém slova smyslu připsal – *per scripturam* – z řetězového dopisu, který našel mezi odpadem (ibid.: 9). Přisvojení jihoamerického „remote father“ je jistým druhem analogie s náhodou Petříkova zvláštního zplození. V posledním dopise se nachází následující pasáž:

[...] jako bych nežil než z potřeby Vám [rozuměj imaginárnímu otci, pozn. W. S.] to vyprávět [...] jako by teprve vyprávěním skutečnost ožívala [...] a kdož jsem pak já? jsem ten vyprávěný, anebo vyprávějící a nedošlo už dávno někde k náhodné záměně a já jsem ten poslední, kdo o ní ještě neví? [...] a jakou mám záruku, že ten, kdo tu vypráví, není už než tím, o němž vypráví, a jakou mám záruku, že jím je?

(Kratochvil 1992: 165)

Dopis je pak skutečně vhozen do dopisní schránky, koloběh mezi tzv. reálnem a imaginárnem je znovu naplňován znaky. Interference prostorů je naznačena jedním z četných bizarních metaforických srovnání, jimiž je kratochvilovské Brno překlenuto: „[...] byla noc černá jak vchod do peristaltického béváku tasebnice Margarety [...]“ (ibid.).

Interference referenčních systémů motivuje nový typ fantastiky, mimo mimičtvo. Máme co dělat s interferencí, při níž se rovina syžetu sama stává referenčním systémem se zpětnou vazbou na rovinu fabule, a to *transmimeticky*.

„Rewriting“ Čapek

Není náhoda, že ve svazku s Kratochvilovým vyznáním lásky postmoderně (*Má lásko, postmoderno*) je v pořadí před Borgesem vzdávána pocta Karlu Čapkoví, předchůdci české postmoderní fantastiky. Doyen české fantastické prózy už ve svých povídkách Šlápěj a Šlápěje (in *Boží muka*, 1918) pátral po hranicích rozumu v napětí mezi racionálním a imaginárním.

V prvním příběhu objeví dva muži v čerstvém sněhu osamocenou šlápěj. Po všech možných úvahách nad tím, jak se mohla jednotlivá stopa dostat „6 metrů od okraje ulice“, není možné dojít k hodnověrnému, empiricky přijatelnému vysvětlení. Kauzální logika selhává. Hádanka zůstává nevyřešena, ledaže by byla vysvětlena jako zázrak. Čapek k tomu napsal repliku, povídku s názvem Šlápěje, v níž jde o řadu šlápějí. Tato řada náhle končí uprostřed ulice před pozem-

kem, aniž by šlo poznat, kam původce zmizel. Byl by se musel v pravém slova smyslu rozplynout ve vzduchu. Dokonce ani kriminalista, který jde náhodou kolem, nemůže přijít věci na kloub. – Jedna z Čapkových antidektivek, v nichž se rovina syžetu a rovina fabule do sebe ontologicky zaklesávají.

Kratochvil tedy píše takřikaje Čapkovy příběhy ještě jednou (připomeňme si „rewriting“ Dona Quijota Pierra Menarda v Borgesových *Ficciones*, Borges 1996), ale Menardův český bratr si dovoluje jinou obměnu: přechází od vypravěče ve třetí osobě k vypravěči v Ich-formě a nechává ho, opět v čerstvém sněhu, objevit šlépěje, nyní ale celý kruh šlépějí. Připojuje interpretaci Čapkových parabol: „Jediná šlépěj v polích, solitér, to byla nepochybně záhada metafyzická: osamělá stopa po jakémisi božstvu, které se ubírá svou cestou.“ – Průlom z metafyziky do reality. „Však řetízek stop končící náhle uprostřed ulice, to už byla záhada lidská: s tím člověkem, co tudy šel, se náhle něco stalo a šmytec“ (Kratochvil 1994: 95).

Dá se říci, že Kratochvil doplňuje Čapkovské paraboly a přeměňuje je v „jakousi triádu“:

Kruh šlépějí je spřízněn s osamělou šlépějí [...] A nekonečnost kruhu je zas blízká jedné jediné šlépěji coby symbolu začátku i konce zároveň (alfy i omegy). Ale kruh šlépějí je samozřejmě spřízněn taky s jejich neukončenou řadou, neboť kruh je svinutá řada a řada rozvinutý kruh. A tak kruh spojuje v sobě transcendentní i imanentní, božské i člověčí.

(Kratochvil 1994: 96)

Obě Čapkovy povídky jsou vedeny dohromady. K motivu kruhu se Kratochvil opět vrací na rovině syžetu, v metatextovém rekursu, v myšlenkovém okruhu. Přitom přesně cituje bibliografický zdroj, včetně svého vlastního textu, zabudovaného do textu přítomného:

Jako když udeří hrom, najednou jsem si povšiml! [...] Vždyť oba ty příběhy o šlépějích jsou bohužel jenom povídky (Čapek, K.: Šlépěj. In: Boží muka, Výbor z díla K. Čapka, sv. 1, Čs. spisovatel, Praha 1973, 9–13 s.; Čapek, K.: Šlépěje. In: Povídky z jedné kapsy, Čs. spisovatel, ed. Spirála, Praha 1967, 114–121 s.) a z toho mi ovšem plyne, že i můj příběh, to, co se mi teď stalo, je jen povídka (Kratochvil, J.: Šlépěj 3. In: Má láska, postmoderno, Atlantis, Brno 1994, 93–94 s.).⁵

(Kratochvil 1994: 96)

⁵ Uvedené číslování je očividně chybné. Ve skutečnosti najdeme Šlépěj 3 na str. 95–96, pravděpodobně jde o redakční omyl.

A z metatextové roviny se zase vrací do fabule, obraceje se klaunovsky na čtenáře:

Třebas jsem jen v povídce, ale takovou zimu s čistým a jiskřivým sněhem vy už tam dávno nemáte!

A tak si to šlapu zase dál po netknuté bílé pláni, valím se spoustama nádherného sněhu a obrátím se, vyplazuju na vás špičku jazyka a klaním se.

(Kratochvil 1994: 96)

Shrnutí, výhled

Vývojovou hodnotu Kratochvilova způsobu psaní pro současnou českou literaturu nelze popřít: pokouší se s pomocí Karla Čapka a J. L. Borgese o *transmimetický* typ fantastiky. Je na nové české literatuře po roce 1989, aby se v tomto směru profilovala. Milan Kundera ocenil Kratochvilovu prózu jako „největší událost české literatury po roce 1989“ (Kundera 1996). Brněnský autor není ale jediným reprezentantem této vývojové linie. Díla pražských spisovatelů Michala Ajvaze, Jáchyma Topola, Daniely Hodrové si zaslouží v tomto kontextu rovněž pozornost. „Skutečností je, že každý spisovatel je stvořitelem svého předchůdce. Jeho práce modifikuje naše pojetí minulosti stejně tak, jako modifikuje budoucnost“ (Borges 1992: 120, přel. z něm. W. S.). Tento Borgesův výrok platí také zde. Mnoho hovoří pro to, abychom považovali K. Čapka za předchůdce modelové proměny ve fantastice, na níž je založeno Kratochvilovo dílo.

Literatura

BAUDRILLARD, Jean

1981 *Simulacres et simulation* (Paris: Collection débats)

BLÜHER, Karl Alfred

1992 „Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges“, in *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, ed. P. Geyer, R. Hagenbüchle (Tübingen: Stauffenburg), str. 531–49

BORGES, Jorge Luis

1992 „Kafka und seine Vorläufer“, in J. L. B.: *Inquisitionen* [Otras Inquisitiones], Werke 7 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 118–21

1992a „Nathaniel Hawthorne“, in J. L. B.: *Inquisitionen*, str. 60–83

1996 „Pierre Menard“, Autor des *Don Quijote*“, in J. L. B.: *Fiktionen* [Ficciones], Erzählungen 1939–44, Werke 5 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 35–45

1996a [1944] „Das geheime Wunder“, in J. L. B.: *Fiktionen* (Frankfurt/M.: Fischer), str. 131–38

1997 „Emma Zunz“, in J. L. B.: *Das Aleph* [El Aleph], Erzählungen 1944–52, Werke 6 (Frankfurt/M.: Fischer), str. 54–60

ČAPEK, Karel

1973 „Šlěpěj“, „Elegie (Šlěpěj II)“, in K. Č.: *Boží muka. Trapné povídky* (Praha: Čs. spisovatel)

1973a „Šlěpěje“, in K. Č.: *Povídky z jedné kapsy. Povídky z druhé kapsy* (Praha: Čs. spisovatel)

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

1976 *Rhizom*. Introduction (Paris: Les Editions de Minuit)

DOLEŽEL, Lubomír

1997 „Strukturele Thematologie und die Semantik möglicher Welten“, in *Prager Schule – Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*, ed. W. F. Schwarz, M. Jankovič, J. Holý (Frankfurt/M.: Veruert), str. 399–420

ECO, Umberto

1989/1997 „Malé světy/Small Worlds“, *Česká literatura* 45, č. 6, str. 625–43, pův. in *VS/Versus* 1989, č. 52–53, str. 53–70

KRATOCHVIL, Jiří

1992 *Uprostřed nocí zpěv* (Brno: Atlantis)

1994 *Má lásko, postmoderno* (Brno: Atlantis)

1998 „Na hranici mezi nebem a zemí“, *Literární noviny* 9, č. 4, str. 1, 10

KUNDERA, Milan

1996 komentář na obálce J. Kratochvil: *Inmitten der Nacht Gesang* (Berlin: Rowohlt)

SCHENKEL, Elmar – SCHWARZ, Wolfgang F. – STOCKINGER, Ludwig – TORO, Alfonso De (ed.)

1998 *Die magische Schreibmaschine*. Traditionen des Fantastischen (Frankfurt/M.: Vervuert)

SCHWARZ, Wolfgang F.

1998 „Zur Entwicklungsstruktur der tschechischen Phantastik bis zu Karel Čapeks *Krakatit*: Repräsentation, innerer Bau der Dinge und Zeichenauflösung“, in Schenkel ad. 1998: 75–102

STIERLE, Karlheinz

1975 „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in K. S.: *Text als Handlung* (München: Fink), str. 49–55

TODOROV, Tzvetan

1972 *Einführung in die fantastische Literatur* (München)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1985 [1925] *Theorie der Literatur* (Wiesbaden)

TORO, Alfonso De

1994 „Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 39/2, str. 243–59

1998 „Überlegungen zur Textsorte ‚Fantastik‘ oder Borges und die Negation des Fantastischen: Rhizomatische Simulation, dirigierter Zufall und semiotischer Skandalon“, in Schenkel ad. 1998: 11–74

VRHEL, František

2000 „Borges y Praga, Influencias del ambiente cultural checo en e obra de Borges“, in *El Siglo de Borges*, homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario, ed. A. de Toro (Frankfurt/M.: Vervuert)